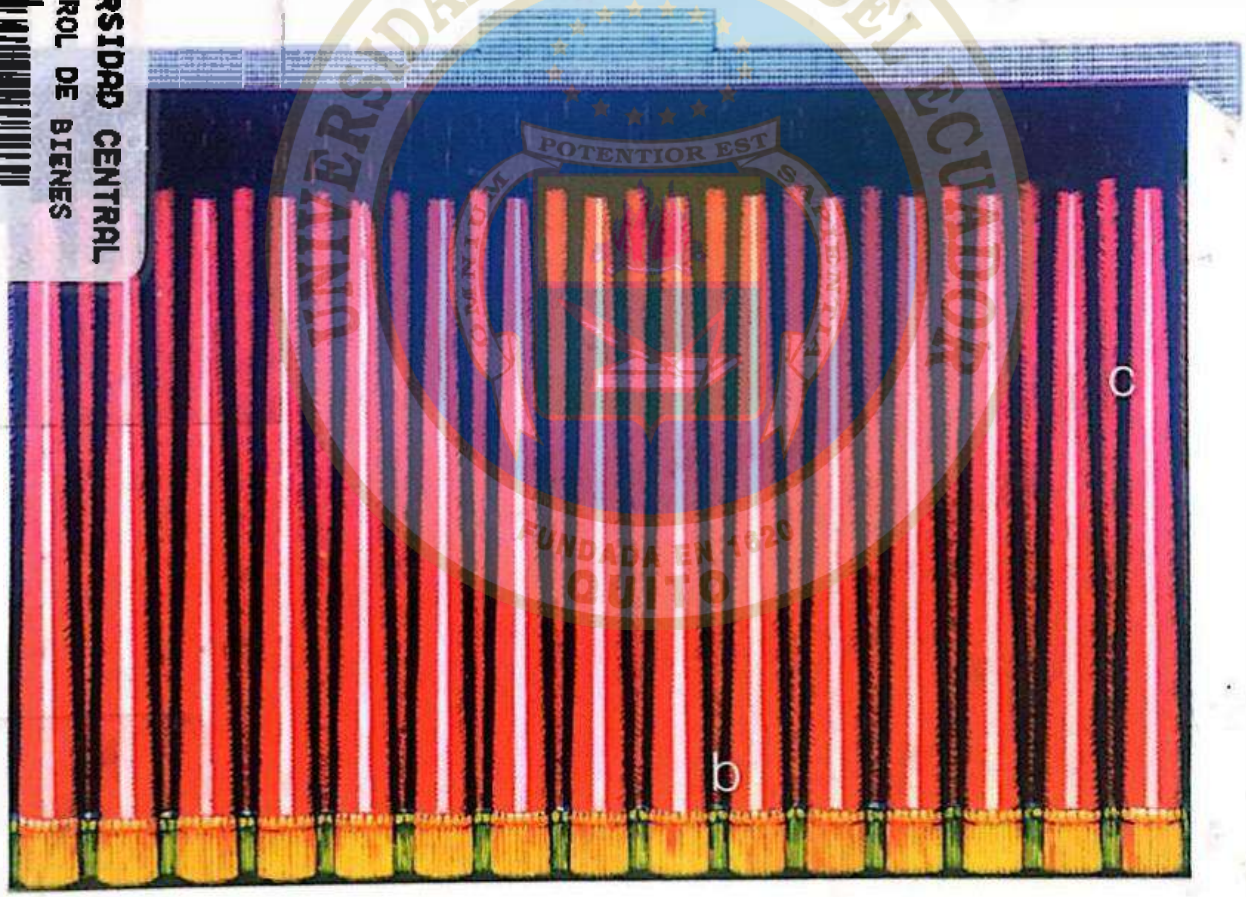
Patrice Pavis
Diccionario del teatro

Dramaturgia, estética, semiología

Nueva edición revisada y ampliada

Paidós Comunicación 10 Teatro

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
5115892



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y **literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:
Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	03	11

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

DICCIONARIO DEL TEATRO

por PATRICE PAVIS

Prefacio de
Anne Ubersfeld

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
BIBLIOTECA

FECHA: 21/02/2011 PRECIO: $ 45 =

DONACION: ..... FACTURA No. 1243

PAIDÓS
Barcelona
Buenos Aires
México

Título original: *Dictionnaire du théâtre*
Publicado en francés por Dunod, París

Traducción de la tercera edición francesa por Jaume Melendres

Cubierta de Mario Eskenazi

Obra publicada con la ayuda del Ministerio de Cultura francés - Centre National du Livre

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN QUITO

1.ª edición, 1998

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1996 by Dunod, París
© 1998 de la traducción, Jaume Melendres
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-493-0636-1 (Rústica)
ISBN: 84-493-0637-X (Tela)
Depósito legal: B-46.086/1998

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Av. Can Sucarrats, 91-08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

En memoria de Margita Zahradníková
para Zajko-Bojko y Moumouchka

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Prefacio

¿Cómo hacer un diccionario de teatro que responda a todas las cuestiones que se plantean a quien trabaja en el campo del teatro y a quien se conforma con amarlo? Un diccionario que sea una herramienta científica integradora del conjunto de las investigaciones que han jalonado el siglo XX en el orden de la semiótica, de la lingüística, de la comunicación. Pero que no ignore la historia, que integre las principales nociones que ocupan el campo teatral y, además, sus transformaciones a través de las épocas.

Ésta es la apuesta ganadora de Pattice Pavis: su diccionario es el fruto de veinte años de reflexiones y de investigaciones, pero también de experiencias pedagógicas y de miradas de espectador.

El resultado es un objeto raro que, sumergido en una problemática perpetua, procura no dar soluciones mágicas al lector para mostrarle a cada instante cómo se plantean los difíciles problemas de una práctica doble, a la vez literaria y artística, eternamente inscrita entre las páginas de un libro pero también viva, provisional, fugaz, sobre un escenario.

Este diccionario es un objeto más precioso todavía por el hecho de que sus sucesivas ediciones no sólo le han permitido aportar perfeccionamientos útiles, sino también ofrecer una perspectiva de las manifestaciones recientes de la escritura y de la puesta en escena contemporáneas.

En estos momentos de «mundialización» de la cultura, Patrice Pavis tiene el privilegio de encontrarse en la encrucijada de grandes ámbitos, el ámbito anglosajón, pero también el ámbito latino, alemán y eslavo, y aportar a su trabajo la riqueza de los textos teóricos y literarios europeos y americanos.

Y este diccionario también es, tanto para quien lo lee desde la práctica como para quien lo hace desde la teoría, tanto para el estudiante como para el aficionado, fuente de placer: la legibilidad, la simplicidad directa del estilo iluminan nociones complejas sin caer en operaciones reductoras. Nos lo contará todo y le seguiremos con placer: aunque la *Poética* de Aristóteles esté troceada a lo largo del diccionario, su unidad se restituye maravillosamente ante nuestros ojos. Remisiones y citas tejen una trama tan densa que el armazón lógico de las teorías está presente en todas partes.

La teoría del teatro que se podría extraer de este diccionario da oportunidades a las formas más opuestas, pero a la vez nos avisa: las formas no son inocentes; las formas, precisamente, no son formales o formalistas. Las formas hablan: cuentan la relación del artista con el mundo.

Anne UBERSFELD

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Prólogo

El orden alfabético puede convertirse en un destino: el que permitió clasificar los artículos de la primera y la segunda edición de este diccionario (1980, 1987) hizo que el conjunto se situara entre lo *absurdo* y lo *verosímil*.[1] Aunque ha sido enteramente refundida y considerablemente aumentada, esta nueva edición no escapa a tales limitaciones alfabéticas. El proyecto enciclopédico sigue siendo igualmente desmesurado en su amplitud y en su ambición, pero no por ello es menos legítimo y necesario, puesto que pretende comprender la diversidad y la globalidad del fenómeno teatral. A despecho de las casualidades irónicas del diccionario —y de sus empecinamientos—, esta nueva edición, concebida con el mismo espíritu, se ha visto enriquecida con numerosos artículos y complementos. ¿Es por puro azar que ahora *absurdo* ceda el primer lugar a *abstracción*? ¿No es la abstracción, en mayor grado que la absurdidad, la mejor respuesta al desplegamiento de las formas? Este nuevo libro es, en cualquier caso, mucho más que una rápida actualización o una refundición de materiales anteriores. El infinito juego de las remisiones teje de forma imperceptible un texto que debería ser perpetuamente revisado y corregido por la actualidad. La presente edición tiene en cuenta algunas innovaciones de los años ochenta, la dimensión interartística, intercultural e intermediática del teatro de hoy. Tales influencias obligan a pensar de nuevo las teorías y sus categorías, a situar

1. En la versión castellana, el último artículo no es *verosímil*, sino *voz en off*. Una casualidad a la que tal vez también pueda encontrarse algún sentido, siendo como es el diccionario una recopilación de voces que acude en nuestra ayuda desde fuera. (N. del t.)

la dramaturgia occidental (la «representación» de un texto) en una antropología de las prácticas espectaculares y en una etnoescenología.

El teatro es un arte frágil, efímero, particularmente sensible a las variaciones del tiempo. Nadie puede explicarlo sin interrogarse sobre sus mismos fundamentos y sin revisar periódicamente el edificio crítico que debería describirlo.

La actividad teatral nunca había sido tan intensa, nunca estuvo tan marcada por la diversidad de los lenguajes, de las estructuras de recepción y de los públicos. El espectador muestra ahora una mayor tolerancia y un gusto más acentuado por las experiencias de vanguardia. Se hace muy difícil sorprenderlo o escandalizarlo. Ya no se conforma con que se suscite su diversión, su admiración o su fascinación; necesita una explicación técnica o filosófica. Los cambios radicales en la práctica y en la teoría hacen posible un balance crítico y una reflexión de conjunto. Por otra parte, el teatro no sólo ya no teme teorizar su propia práctica, sino que incluso en ocasiones la convierte en la materia de sus obras, incluso si los tiempos se alejan ahora del ensimismamiento complacido de los años teóricos triunfantes (1965-1975). ¿Significa todo ello que, por fin, el teatro es tomado en serio, que se lo considera como un arte mayor y autónomo, y no como una mera sucursal de la literatura, un remedo del cine o una vulgar actividad de feriantes?

A lo largo de los años sesenta y setenta, la teatrología se ha desarrollado bajo el impulso de las ciencias humanas; ha estallado en un gran número de objetos de investigación y de metodologías. La forma parcial y discontinua del diccionario es la más apropiada para inventariar sus fragmentos y sus explosiones sin crear la ilusión de unidad o de totalidad. La teoría exige un metalenguaje preciso, capaz de definir, sin simplificarlas, nociones más bien complejas. Esta búsqueda es más de orden metodológico y epistemológico que terminológico y técnico. No describe nociones con fronteras claras, sino que delimita las fronteras proponiendo una materia en movimiento. En el juego infinito de las superposiciones, de las de-nominaciones y de las remisiones, el diccionario permite una reflexión sobre el teatro y sobre el mundo «del cual habla» (ya no nos atrevemos a decir «que representa»).

Sin embargo, la complejidad de las teorías no es más que un pálido reflejo de la infinita riqueza de las experiencias teatrales de nuestra época. Muchas de ellas conducen a algún lugar, tanto si se trata de la investigación del espacio, de la expresión corporal, de la relectura de los clásicos o de la relación fundamental entre el actor y el espectador. Hay que desconfiar, en cambio, de los discursos que proclaman el fin de la dirección escénica, la desaparición de la teoría, el retorno a la evidencia del texto o la supremacía incontestable del actor, dado que, por lo general, reflejan un rechazo de la reflexión y del sentido, un retorno a un oscurantismo crítico de siniestra memoria. En esta época de incertidumbre ideológica que liquida la herencia humanista a cambio de un par de conceptos rápidamente marchitados, de gadgets hermenéuticos o de procedimientos posmodernos espectaculares, una reflexión histórica y estructural me parece más necesaria que nunca para no ceder a la tentación de un relativismo y de un esteticismo teóricos.

Este diccionario de nociones teatrales pretende, en primer lugar, clarificar algunas nociones críticas realmente enmatañadas. Y aunque no siempre siga el camino más recto, proporciona el reflejo del trabajo práctico del análisis de la escenificación

y, en último término, de la creación teatral propiamente dicha. Más que por la etimología de las palabras y la compilación de las definiciones, se interesa por la presentación y discusión de las distintas tesis, situando la reflexión sobre el teatro en un contexto intelectual más amplio, evaluando la influencia de los media, verificando las herramientas metodológicas existentes o imaginables.

Todos los léxicos fijan el uso de una lengua en un momento dado de su evolución, establecen el inventario de los signos y delimitan las cosas nombradas a partir de los términos existentes. Así pues, en primer lugar, he establecido un listado de estos términos. Ésta ha sido mi primera preocupación puesto que, si bien hay nociones que atraviesan los campos y las fronteras, también hay conceptos «históricos» y caídos en desuso porque estaban demasiado ligados a un género o a una problemática particular. Ha sido necesario inventariar ambos tipos de términos. Y aunque haya concentrado mi atención en el uso actual de la problemática, me ha parecido útil conservar también conceptos más clásicos, sobre todo teniendo en cuenta que algunos han adquirido nuevos sentidos (por ejemplo, *catarsis, ficción, actor*). Así, a menudo, una misma entrada remite a usos históricamente diferenciados o contradictorios. Estas desviaciones, sin embargo, sólo son perceptibles si adoptamos una perspectiva histórica y si, de este modo, relativizamos los conceptos y las teorías.

Este diccionario razonado trata esencialmente de la tradición teatral occidental, desde Aristóteles a Bob Wilson, en suma... Esta tradición excluye las formas extraeuropeas, y en particular los teatros tradicionales de Oriente que se inscriben en otro marco de referencia, pero también está abierta, desde los años ochenta y noventa, a las prácticas interculturales y al mestizaje de las formas, de los géneros y teorías que caracterizan el arte contemporáneo. En ocasiones, ha sido necesario excluir —a veces un tanto arbitrariamente— formas anexas del espectáculo: las ceremonias, los ritos, el circo, el mimo, la ópera, las marionetas, etc. Tales formas sólo han sido examinadas en la medida en que se mezclan con el teatro (véase *marioneta y actor, música escénica,* etc.). En cambio, la influencia de los media —en particular, del cine, de la televisión o de la radio— es tan fuerte que he creído oportuno dejar constancia de su rastro en la práctica contemporánea.

No encontrará el lector, aquí, ninguna lista de los creadores, de los movimientos o de los teatros (pese a que, evidentemente, los artículos hacen frecuentes referencias a ellos y a que el índice permite tomar los nombres propios como punto de arranque), sino más bien una presentación de las grandes cuestiones de dramaturgia, de estética, de hermenéutica, de semiología y de antropología. Con todo, el vocabulario de la crítica teatral, en constante evolución, comprende un campo y una problemática bastante delimitados y constituidos en una terminología, a menudo muy especializada, que el diccionario debe clarificar.

Junto a estas entradas de carácter muy técnico, he concedido un amplio espacio a artículos-dossier sobre grandes cuestiones estéticas, métodos de análisis o formas de representación. Tampoco aquí, acaso menos que en ninguna otra parte, el lexicólogo puede aspirar a la objetividad. Debe tomar partido en los debates actuales, asumir sus propios presupuestos, no ocultarse detrás de las columnas neutrales del diccionario.

Lo importante es ayudar al estudiante, al aficionado y al profesional, tanto como al crítico y al espectador, a plantear las grandes cuestiones teóricas que atraviesan su arte.

La definición general que abre la mayoría de los artículos ofrece una primera orientación, procurando no fijar en exceso el término y la problemática que suscita. Pretende, pues, ser la más general posible y no debe ser tomada como una definición absoluta. A continuación, la discusión metodológica intenta mitigar la simplificación inherente a toda definición, ampliando el debate y situándolo en el terreno teórico y estético. También aquí aparece con todo su vigor la tensión entte vocabulario y tratado sistemático. Cada artículo ha sido concebido como una presentación de las dificultades de su utilización en una teoría de conjunto; aspira a ser un punto de partida, una ventana abierta al universo dramático y escénico; deja traslucir el conjunto de la construcción que lo sustenta y presupone. De aquí provienen las frecuentes remisiones (señaladas con un asterisco) que, además de aligerar el texto, permiten trazar algunas pistas en un paisaje crítico más bien frondoso. El lector podrá progresar a su propio titmo, guiado por el índice sistemático.

Fotografía instantánea en un momento dado de la evolución teatral, este libro no proporcionará—al menos, así lo espero— ni la tranquila seguridad del listín telefónico, ni la buena conciencia del Código Penal. Y ello es así porque, si bien propone una intetpretación estructural del funcionamiento textual y escénico, esta instantaneidad no tiene nada de definitivo o de normativo. La agudeza de su visión reposa, por así decir, en su misma fragilidad. Cualquier término desplazado desplaza, con él, el edificio entero: he podido comprobarlo a lo largo de los últimos veinte años...

Los términos tecopilados, elegidos tanto por su recurrencia en la historia de la crítica como por su utilidad en la descripción de los fenómenos, pueden ser agrupados, no sin superposiciones, en las ocho categorías del índice sistemático:

- *la dramaturgia*, que examina la acción, el personaje, el espacio y el tiempo, todas aquellas cuestiones que han contribuido a fundamentar una práctica teatral, a la vez textual y escénica;
- *el texto y el discurso*, de los cuales hemos examinado los principales componentes y mecanismos en el seno de la representación;
- *el actor y el personaje*, que constituyen las dos caras de toda representación de las acciones humanas;
- *los géneros y las formas*, de los cuales hemos inventariado los principales casos de figuras, sin aspirar a una exhaustividad que por otra parte hoy parece imposible;
- *la escenificación*, y la forma en que ha sido concebida y organizada, con exclusión de los términos técnicos de la maquinaria teatral que requerirían un estudio específico;
- *los principios estructurales y las cuestiones de estética* que no están esencialmente ligados al teatro pero que son indispensables para aprehender su estética y su organización;
- *la recepción del espectáculo*, desde el punto de vista del espectador, con todas las operaciones hermenéuticas, sociosemióticas y antropológicas que ello comporta;
- *la semiología*, que lejos de ser una nueva ciencia sustitutoria de otras disciplinas, constituye una reflexión propedéutica y epistemológica sobre la producción, la organización y la recepción de los signos. Después de un fuerte crecimiento durante

los años setenta, esta semiología integrada ha encontrado por fin su velocidad de crucero y ha perdido toda pretensión hegemónica sin renunciar por ello ni a las cuestiones de fondo ni a su rigor.

Estas ocho categorías aparecen como marcos relativamente estables, puntos de referencia «securizantes», en la medida en que son capaces de sostener la mirada que este libro sigue dirigiendo sobre la realidad teatral, a pesar del influjo incesante de la creación, del abismo irreductible entre teoría y práctica y de los avatares de la vida teatral.

Mayo 1996

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nota técnica

Las palabras seguidas de un asterisco remiten a otros artículos. Las fechas entre paréntesis después del nombre de un autor o de un título permiten identificar en la bibliografía utilizada por el autor—que figura al final del volumen— el artículo o el libro en cuestión. Las obras citadas en el cuerpo del artículo no son repetidas en el complemento bibliográfico, aunque constituyen, por supuesto, referencias importantes. Para las obras muy conocidas y reeditadas [en francés], hemos escogido a menudo la fecha en que aparecieron por primera vez en esta lengua, indicando en la bibliografía general la de la edición utilizada.

Un índice temático permite restituir el término en su campo conceptual, en función de un tipo de problemática o de un ámbito crítico.

Nota del traductor

Traducir es, también, introducir. Introducir términos que no existen en la lengua de recepción porque nacieron en una lengua que los ha inventado de acuerdo con su propia lógica o sus propias carencias. En algunas ocasiones, la traslación es fácil porque determinados términos provienen de un tronco común, como en el caso de *adyuvante*, equivalente del francés *adjuvant*, un neologismo que tampoco tiene existencia en los diccionarios castellanos. En otras, las equivalencias exactas o aproximadas son del todo imposibles, pero no sólo entre voces de lenguas no latinas (*happening*) y latinas. Incluso en el seno de esta última familia, a veces no sólo no existe la palabra más o menos sinónima, sino ni siquiera el concepto: *raisonneur*, por ejemplo, «razonador». En algunos casos, la palabra existe pero encubre un valor semántico distinto; así, la lengua francesa establece una distinción relativamen-

te clara entre *acteur* (actor) y *comédien* (comediante), distinción que no existe en castellano puesto que el segundo término siempre es usado con una connotación despectiva que no suele tener en francés. En este caso, frente a la tentación de fundir ambas voces, las he mantenido en su separación original, desde la certeza de que serán leídas en el marco sociolingüístico al que pertenecen (un marco intraducible) y que la constatación de unos matices no trasladables puede ser más útil que cualquier operación reductora.

Por otra parte, me ha parecido que la tarea de traducir el *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis era una buena ocasión para revisar o marizar el uso de determinados vocablos, impuesto a veces por la extraña seducción que ejercen sobre nosotros los seres—hombres, mujeres o palabras— con otro color, con otra voz.

El mejor ejemplo es la expresión *puesta en escena*. Se trata de un galicismo —traducción literal de *mise en scène*— abetrante en la lengua castellana, entre otras cosas porque en rigor debería dar lugar a *ponedor en escena* (equivalente exacto de *metteur en scène*) y no a *director*, un término—dicho sea de paso— de inquietantes connotaciones autoritarias generalmente confirmadas por los hechos. Aunque sé bien que ya nada ni nadie conseguirá erradicar la «puesta» de los directores en el escenario, me ha parecido oportuno recuperar, en la medida de lo posible, una espléndida palabra castellana —*escenificación*— lamentablemente olvidada en el vocabulario teatral de hoy, reservando *puesta en escena* a la operación de poner sobre el escenario una obra (del mismo modo que la puesta de sol es el trabajo del sol para acostarse bajo el horizonte) y *escenificación* al objetivo o al resultado de este proceso.

De acuerdo con Patrice Pavis, en esta edición no hemos intentado añadir al *Diccionario* referencias al vasto y heterogéneo mundo teatral más o menos hispanoparlante. Ello significaría introducir elementos extraños en el texto de Pavis, que él no ha tenido en cuenta desde el punto de vista histórico y, por tanto, teórico. Éste es un libro francés, de un francés excepcionalmente abierto a muchos horizontes. Pero el periscopio teórico del *Diccionario* se levanta sobre la superficie de la realidad exactamente en los puntos donde Pavis ha decidido levantarlo, y nadie puede poner en la cruz de su punto de mira(da) experiencias que no forman parte del orden de su discurso.

J. M.



ABSTRACCIÓN

Fran.: *abstraction*; Ingl.: *abstraction*; Al.: *Abstraktion*.

Si bien no existe un teatro abstracto (en el sentido de una pintura abstracta), siempre podemos observar un proceso de abstracción y de *estilización** de la materia teatral, tanto en la escritura como en el escenario. Todo trabajo artístico, y especialmente toda escenificación, se abstrae de la realidad ambiental; está más bien (recurriendo a la distinción de la *Poética* de ARISTÓTELES) del lado de la poesía —que trata de lo general— que del teatro —que trata de lo particular—. Forma parte de la naturaleza misma de la puesta en escena organizar, filtrar, abstraer y extraer la realidad. Determinadas estéticas sistematizan este proceso de abstracción: así, la Bauhaus de O. SCHLEMMER busca «la simplificación, la reducción a lo esencial, a lo elemental, a lo primario, para oponer una unidad a la multiplicidad de las cosas» (1978, pág. 71). De este modo surge una geometrización de las formas, una simplificación de los individuos y de los movimientos, una percepción de los códigos, de las convenciones y de la estructura de conjunto.

ABSURDO

Fran.: *absurde*; Ingl.: *absurd*; Al.: *das Absurde*.

1• Aquello que es visto como no razonable, como algo que carece totalmente de sentido o de vínculo lógico con el resto del texto o de la escena. En filosofía existencial, el absurdo no puede ser explicado por la razón y niega al hombre toda justificación filosófica o política de su acción. Es preciso distinguir entre los elementos absurdos en el teatro y el *teatro absurdo* contemporáneo.

En el teatro, designaremos como absurdos los elementos que no conseguimos situar en su contexto dramatúrgico, escénico, ideológico. Elementos de este tipo aparecen en formas teatrales muy anteriores al absurdo de los años cincuenta (ARISTÓFANES, PLAUTO, la farsa medieval, la *Commedia dell'Arte*,* JARRY, APOLLINAIRE). El acto de nacimiento del *teatro del absurdo*, como género o tema central, lo constituye *La cantante calva* de IONESCO (1950) y *Esperando a Godot* de BECKETT (1953). ADAMOV, PINTER, ALBEE, ARRABAL, PINGET son algunos de sus representantes contemporáneos. Se habla a veces de *teatro de lo grotesco*, que «intenta eludir cualquier defi-

nición exacta y progresa a tientas hacia lo inefable o, tomando un título becketiano, lo innombrable» (JACQUART, 1974, pág. 22).

2• El origen de este movimiento se remonta a CAMUS (*El extranjero, El mito de Sísifo*, 1942) y a SARTRE (*El ser y la nada*, 1943). En el contexto de la guerra mundial y de la posguerra, estos filósofos establecieron un retrato desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por los conflictos y las ideologías.

Entre las tradiciones teatrales que prefiguran el absurdo contemporáneo, se incluyen la farsa, las *paradas*,* los intermedios grotescos de SHAKESPEARE o del teatro romántico, y dramaturgias inclasificables como las de APOLLINAIRE, JARRY, FEYDEAU o GOMBROWICZ. Las obras de CAMUS (*Calígula, El malentendido*) y SARTRE (*A puerta cerrada*) no responden a ninguno de los criterios formales del absurdo, aunque sus personajes puedan ser sus portavoces filosóficos.

La obra absurda apareció a la vez como antiobra de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo del teatro popular (*antiteatro*).* La forma preferida de la dramaturgia absurda es la de una obra sin personajes e intriga claramente definidos: el azar y la invención despliegan en ella toda su soberanía. El escenario renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de ilusión, de tal modo que el espectador se ve obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficcional. Al centrar la fábula en los problemas de la comunicación, la obra absurda se transforma a menudo en un discurso sobre el teatro, en una *metaobra*.* De las investigaciones surrealistas sobre la escritura automática, el absurdo ha hecho suya la capacidad de sublimar en una forma paradójica la escritura del sueño, del subconsciente y del mundo mental, y la de encontrar la metáfora escénica para imaginar este paisaje interior.

3• Existen diversas «estrategias» del absurdo:
— el absurdo *nihilista*, en el cual es prácticamente imposible extraer un ápice de información sobre la visión del mundo y las implicaciones filosóficas del texto y de la interpretación (IONESCO, HILDESHEIMER);
— el absurdo como principio *estructural* para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad (BECKETT, ADAMOV, CALAFERTE);
— el absurdo *satírico* (en la formulación y la intriga) refleja de un modo suficientemente realista el mundo descrito (DÜRRENMATT, FRISCH, GRASS, HAVEL).

4• El teatro absurdo forma parte, ya, de la historia literaria. Posee figuras clásicas. Su diálogo con una dramaturgia realista no ha tenido lugar, puesto que BRECHT, que proyectaba escribir una adaptación de *Esperando a Godot*, no pudo llevar a cabo su proyecto. Sin embargo, a pesar de los intentos de recuperación en la Europa del Este, por autores como HAVEL o MROZEK, o en la del Oeste, con los juegos de lenguaje a la manera de WITTGENSTEIN (por HANDKE, HILDESHEIMER, DUBILLARD), el absurdo sigue ejerciendo su influencia en la escritura contemporánea y en las provocaciones calculadas de las escenificaciones de los textos «razonablemente» clásicos.

 Trágico, tragicómico, cómico.

 Hildesheimer, 1960; Esslin, 1962; Ionesco, 1955, 1962-1966.

ACCIÓN

 Fran.: *action*; Ingl.: *action*; Al.: *Handlung*.

1 • Nivel de formalización de la acción

a. Acción visible e invisible

Serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes, la acción es, a la vez, concretamente, el conjunto de los *procesos** de transformaciones visibles en el

Hda 115892.

escenario y, al nivel de los *personajes*,* aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales.

b. Definición tradicional

La definición tradicional de la acción («serie de hechos y actos que constituyen el tema de una obra dramática o narrativa», según el diccionario francés *Robert*) es puramente tautológica, puesto que se limita a sustituir «acción» por *actos* o *hechos*, sin indicar qué constituye tales *actos* o *hechos* y cómo están organizados en el texto dramático o en el escenario. Decir, con ARISTÓTELES, que la fábula es «el ensamblamiento de las acciones realizadas» (1450*a*) no es suficiente para explicar la naturaleza y la estructura de la acción; será necesario, a continuación, mostrar de qué modo, en el teatro, este «ensamblamiento de las acciones» se estructura, cómo se articula la fábula y a partir de qué índices podemos reconstituirla.

c. Definición semiológica*

Se reconstituye en primer lugar el *modelo actancial** en un punto determinado de la obra, estableciendo el vínculo entre las acciones de los personajes, determinando el sujeto y el objeto de la acción, así como los oponentes y los adyuvantes cuando este esquema se modifica y los *actantes** adoptan un nuevo valor y una nueva posición en el universo dramático. Así, el motor de la acción puede pasar de un personaje a otro, el objetivo puede ser eliminado o adoptar otra forma, la estrategia de los oponentes/adyuvantes puede verse modificada. La acción se produce cuando uno de los actantes toma la iniciativa para provocar un cambio de posición en la configuración *actancial*,* alterando así, radicalmente, el equilibrio entre las fuerzas del drama. La acción es, por lo tanto, el elemento que permite pasar lógica y temporalmente de una *situación** a otra. Es la serie lógico-temporal de las diferentes situaciones.

Los análisis de la *narración** coinciden en la necesidad de articular cualquier historia alrededor del eje desequilibrio/equilibrio, o trangresión/mediación, o potencialidad/realización (no-realización). El paso de un estadio a otro, de una situación de salida a una situación de llegada, describe exactamente el curso de toda acción. ARISTÓTELES decía exactamente lo mismo cuando descomponía la *fábula** en principio, medio y final (*Poética*, 1450*b*).

2 • Modelo actancial, acción e intriga

a. Para disociar la acción de la *intriga*,* es indispensable volver a situar ambas nociones en un modelo actancial y verlas en distintos niveles de manifestación (estructura profunda y estructura superficial).

El cuadro que sigue hay que leerlo de abajo arriba, como el paso desde la estructura profunda (que sólo existe al nivel teórico de un modelo reconstituido) a la estructura superficial (o de «superficie», la de los discursos del texto y de la serie de episodios de la intriga); en otras palabras, de la acción en lo que tiene de escénica y narrativamente perceptible.

b. La acción se sitúa a un nivel relativamente profundo puesto que se compone de figuras muy generales de las transformaciones actanciales, antes incluso de dejar adivinar, en el nivel real de la fábula, la composición detallada de los episodios narrativos que componen la *intriga*.*

La acción puede ser resumida en un *código* general y abstracto. En determinados casos, cristaliza en una fórmula muy lapidaria (BARTHES, 1963, que nos suministra la «fórmula» de las tragedias racinianas). La intriga es perceptible al nivel superficial (el de la *performance*) del mensaje individual. De este modo, podríamos establecer diferencias en la acción de *Don Juan* según sus distintas fuentes literarias, acción que sería reducible a un pequeño número de secuencias narrativas fundamentales. En cambio, si analizamos cada versión, hay que tener en cuenta episodios y aventuras particulares del héroe, enumerar cuidadosamente la secuencia de *motivos*:* se trataría en este caso de un estudio de la intriga. H. GOUHIER propone una distinción análoga en

Facultad de Artes
BIBLIOTECA
FACULTAD DE ARTES
SIB- UCE

Nivel 3 Estructura superficial (manifiesta)	Sistema de los personajes ↓	Actores ↓	Intriga ↓
Nivel 2 Estructura discursiva (nivel figurativo)	Modelo actancial ↓	Actantes ↓	Acción ↓
Nivel 1 Estructura profunda Estructura narrativa	Estructuras elementales de la significación (cuadrado semiótico de Greimas, 1970)	Operadores lógicos	Modelos lógicos de la acción

acción e intriga cuando opone la *acción esquemática*, una especie de esencia o de fórmula concentrada de la acción, a la *acción que asume una duración*, o acción encarnada al nivel de la existencia: «La acción esboza acontecimientos y situaciones; en cuanto empieza a mostrarse, pone en movimiento un juego de imágenes que por sí mismo cuenta una historia y, de este modo, se sitúa al nivel de la existencia» (1958, pág. 76).

c. La diferencia entre acción e intriga se corresponde con la oposición entre la *fábula** (sentido 1.*a*) como material e *historia contada*, lógica temporal del sistema actancial, y la fábula (sentido 1. *b*) como estructura de la narración y *discurso narrante*, serie concreta de discurso y de peripecias; *tema** en el sentido de TOMACHEVISKI (1965), es decir, en tanto que disposición real de los acontecimientos en la narración.

3• Acción de los personajes

Desde ARISTÓTELES, queda abierto el debate sobre la primacía entre los dos términos de la pareja acción-caracteres. Es evidente que se determinan mutua y recíprocamente, pero hay divergencia de opiniones acerca del término mayor de la contradicción.

a. Concepción existencial

La acción viene en primer lugar. «Los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que por añadidura los reciben en razón de sus acciones. [...] Sin acción no puede haber tragedia, pero puede haberla sin caracteres» (*Poética*, 1450*a*). La acción es considerada como el motor de la fábula, y los personajes sólo se definen indirectamente. El análisis de la narración o del drama se esfuerza por distinguir esferas de acciones (PROPP, 1965), secuencias mínimas de actos, actantes que se definen por el lugar que ocupan en el modelo actancial (SORIAU, 1950; JANSEN, 1968; SARTRE, 1973). Estas teorías comparten una cierta desconfianza frente al análisis psicológico de los caracteres y una voluntad para prejuzgarlos tan sólo en base a sus acciones concretas. SARTRE resume muy bien esta actitud: «Una obra nos lanza a una aventura; no hay ninguna necesidad de psicología. Antes bien, es necesario delimitar con toda exactitud qué posición, qué situación, puede adoptar cada personaje en función de las causas y de las contradicciones previas que lo han producido en relación a la acción principal» (1973, pág. 143).

b. Concepción esencialista

Inversamente, una filosofía tendente a juzgar al hombre sobre la base de su esencia, y no sobre sus acciones y su situación, empieza por el análisis—a veces muy sutilmente— de los caracteres y los define según una consistencia y una esencia psicológica o moral más allá de las acciones concretas de la intriga; sólo le interesa la personificación de

la «avaricia», de la «pasión», del «deseo absoluto». Los personajes sólo existen en la medida en que forman parte de tipos morales o psicológicos —los *emplois*, en la terminología francesa—; coinciden totalmente con su discurso, con sus contradicciones y sus *conflictos*.* Todo ocurre como si la acción fuese la consecuencia y la exteriorización de su voluntad y de su personalidad.

4 • Dinámica de la acción

La acción está ligada, al menos para el teatro *dramático** (*forma cerrada*),* a la aparición y a la resolución de las contradicciones y conflictos entre los personajes, y entre un personaje y una situación. Es el desequilibrio de un conflicto que obliga al (o a los) personaje(s) a actuar para resolver la contradicción. Pero su acción (su reacción) suscitará otros conflictos y contradicciones. Esta incesante dinámica crea el movimiento de la obra. Sin embargo, la acción no se expresa y manifiesta necesariamente al nivel de la intriga: a veces la apercibimos en la transformación de la conciencia de los protagonistas, una transformación que no tiene otro barómetro que los discursos (drama clásico). Hablar, en el teatro, más aún que en la realidad cotidiana, siempre es actuar (véase *acción hablada*).*

5 • Acción y discurso

El discurso es una forma de hacer. En virtud de una convención implícita, el discurso teatral siempre es una manera de actuar, incluso según las normas dramatúrgicas más clásicas. Para D'AUBIGNAC, los discursos en el teatro «han de ser como las acciones de aquellos que aparecen en él; aquí, *hablar* es actuar (*Práctica del teatro*, libro IV, cap. 2). Cuando Hamlet dice: «Me marcho a Inglaterra», ya debemos imaginarlo a mitad del camino. El discurso escénico ha sido considerado a menudo como el lugar de una *presencia** y de una acción verbal. «Al principio fue el Verbo [...] al principio fue la Acción. ¿Pero qué es un Verbo? Al principio fue el Verbo activo» (GOUHIER, 1958, pág.63).

Otras formas de acción verbal, como los enunciados performativos, el juego de las suposiciones, el uso de los deícticos, están presentes en el texto dramático (PAVIS, 1978*a*). Más que nunca, hacen que sea problemática la separación entre la acción visible en el escenario y el «trabajo» sobre el texto: «Hablar es hacer, el logos asume las funciones de la praxis y la reemplaza» (BARTHES, 1963, pág. 66). El teatro se convierte en un lugar de simulación donde el espectador se encarga —por una convención tácita entre el autor y el actor— de imaginar los actos performativos en un escenario distinto al de la realidad (véase *pragmática*).*

6 • Elementos constitutivos de la acción

Siguiendo los trabajos de la filosofía de la acción (VAN DIJK, 1976), ELAM (1980, pág.121) distingue seis elementos constitutivos de la acción: «El agente, su intención, el acto o tipo de acto, la modalidad de la acción (el modo y los medios), la disposición (temporal, espacial y circunstancial) y la finalidad». Estos elementos definen cualquier tipo de acción, al menos de acción consciente y no accidental. Al identificar estos elementos quedarán precisadas la naturaleza y la función de la acción en el teatro.

7 • Formas de la acción

a. *Acción ascendente/acción descendente*

Hasta el momento de la *crisis*,* y su resolución en la *catástrofe*,* la acción es ascendente. El encadenamiento de los hechos se hace cada vez más rápido y necesario a medida que nos acercamos a la conclusión. La acción descendente es recogida en algunas pocas escenas o, si conviene, en algunos versos al final de la obra (*paroxismo*).*

b. *Acción representada/acción narrada*

La acción es mostrada directamente o se transmite en una narración. En el segundo caso, queda a su vez *modalizada** por la acción y la situación del narrador.

c. Acción interior/acción exterior

La acción es mediatizada e interiorizada por el personaje, o bien se le impone desde el exterior.

d. Acción principal/acción secundaria

La primera se centra en la progresión del o de los protagonistas; la segunda se asienta en la primera como intriga complementaria, sin una importancia primordial para la fábula general. La dramaturgia clásica, al exigir la unidad de acción, tiende a limitar la acción a la principal.

e. Acción colectiva/acción privada

El texto presenta a menudo, en paralelo, especialmente en los dramas históricos, el destino individual de los héroes y el destino, general o simbólico, de un grupo o de un pueblo.

f. Acción en la forma cerrada/en la forma abierta

(Véase en estos términos.)

8 • La acción teatral en una teoría del lenguaje y de la acción humana

a. Los autores de la acción

Entre los innumerables sentidos de acción teatral, es posible, por todo lo que precede, reducir la acción a tres ramas esenciales:

— *la acción de la fábula** o acción representada: todo lo que ocurre dentro de la ficción, todo lo que hacen los personajes;
— *la acción del dramaturgo y del escenificador*: éstos producen la enunciación del texto a través de la puesta en escena, proceden de modo que los personajes *hagan* una cosa u otra;
— *la acción verbal de los personajes* que dicen el texto, contribuyendo así a asumir su ficción y su responsabilidad.

b. Vínculo entre la acción de la fábula y la acción hablada de los personajes

Parece útil distinguir en el teatro dos tipos de acción: la acción global de la fábula, que es una acción susceptible de ser leída en la fábula, y la acción hablada de los personajes, que se realiza en cada uno de los enunciados (o *réplicas*) * del personaje.

La acción como fábula forma el armazón narrativo del texto o de la representación. Es susceptible de ser leída y, por tanto, reconstituida de modos diversos por quienes realizan la puesta en escena, pero mantiene siempre su estructura narrativa global y en ella se inscriben los enunciados (acciones habladas) de los personajes.

Puede ocurrir que esta acción tienda a borrarse cuando los personajes dejan de tener un proyecto de acción y se conforman con reemplazar toda acción visible por una historia de su enunciación o de su dificultad para ser comunicada: es el caso de BECKETT (*Fin de partida, Esperando a Godot*), HANDKE (*Kaspar*) o PINGET. Ya era así, incluso, en algunas comedias de MARIVAUX (*Los juramentos indiscretos*) donde los locutores ya no hablan con un fin determinado o de acuerdo con una fábula, sino que hacen constante referencia a su forma de hablar y a su difícil comunicación.

Tomachevski, 1965; Greimas, 1966; Jansen, 1968; Hübler, 1972; Urmson, 1972; Bremond, 1973; Rapp, 1973; Stierle, 1975; *Poetica*, 1976; Van Dijk, 1976; Suvin, 1981; Richards, 1995; Zarrilli, 1995.

ACCIÓN HABLADA

Fran.: *action parlée*; Ingl.: *speech act*; Al.: *Sprechhandlung*

1• En el teatro, la acción no es una simple cuestión de movimiento o de agitación escénica perceptible. *También* se sitúa, y *sobre todo* en la tragedia clásica, en el interior del personaje en evolución, en sus decisiones y, por tanto, en su *discurso*. * De aquí proviene

el término de acción hablada (tomada de l'*azione parlata* definida por PIRANDELLO).

En escena, todas las palabras actúan y en este terreno, más que nunca, «decir es hacer». D'AUBIGNAC era muy consciente de ello. CORNEILLE convertía sus monólogos en verdaderos mimos discursivos (PAVIS, 1978a), CLAUDEL oponía el kabuki —donde los actores hablan— al bunraku, donde cada palabra actúa. Al igual que SARTRE, cualquier hombre de teatro sabe muy bien «que el lenguaje es acción, que hay un lenguaje propio del teatro y que este lenguaje nunca debe ser descriptivo [...] que el lenguaje es un momento de la acción, como en la vida, y que sólo está hecho para dar órdenes, para defender algo, para exponer bajo la forma de alegatos los sentimientos (es decir, con una finalidad activa), para convencer, defender o acusar, para manifestar decisiones, para desafiar verbalmente, para rechazar, confesar, etc.; en una palabra, siempre en acción» (1973, págs. 133-134).

2° Apoyada en tales certezas, la *pragmática** considera el diálogo y el acontecimiento escénico como acciones performativas y como un juego sobre presuposiciones, y el implícito de la conversación —por decirlo escuetamente— como un modo de actuar sobre el mundo a través de la palabra.

Searle, 1975; *Poetica*, 1976, n.° 8; Pfister, 1979; Ubersfeld, 1977*a*, 1982; Pavis, 1980*a*.

ACCIONES

Fran.: *actions*; Ingl.: *actions*; Al.: *Handlungen*.

Al contrario de las acciones teatrales, simbólicas y representadas del comportamiento humano, las *acciones* de artistas de la *performance** o del *body art** (o arte del cuerpo), como las de Otto MÜHL o Hermann NITSCH, las del grupo La Fura dels Baus o las del Cirque Archaos, son acciones literales, reales, a menudo violentas, rituales y catárticas: conciernen a la persona del actor y rechazan la simulación de la mímesis teatral.

Las acciones, al rechazar la teatralidad y el signo, buscan un modelo ritual de la acción eficaz, de la intensidad (LYOTARD, 1973) para extraer del cuerpo del *performer*, y luego del espectador, un campo de energías y de intensidad, una vibración y una sacudida física próximas a las que reclamaba ARTAUD al reivindicar una «cultura en acción que se convierta en nosotros en algo así como un nuevo órgano, una especie de segundo aliento» (1964, págs. 10-11).

Kirby, 1987; Sandford, 1995.

ACOTACIONES ESCÉNICAS

Fran.: *indications scéniques*; Ingl.: *stage directions*; Al.: *Bühnenanweisungen*.

Todo texto (casi siempre escrito por el dramaturgo, pero a veces añadido por los editores, como en el caso de SHAKESPEARE) no pronunciado por los actores y destinado a esclarecer al lector la comprensión o el modo de presentación de la obra. Por ejemplo: nombre de los personajes, indicaciones de entradas y salidas, descripción de los lugares, indicaciones para la interpretación, etc.

1° Evolución de las acotaciones

a. La existencia y la importancia de las acotaciones escénicas varían considerablemente a lo largo de la historia del teatro, desde la ausencia de indicaciones exteriores (teatro griego), hasta su proliferación en el melodrama y el teatro naturalista —o su absoluta preponderancia en BECKETT y HANDKE—, pasando por su extrema rareza en el teatro clásico francés. El texto dramático prescinde de acotaciones escénicas cuando contiene en sí mismo todas las informaciones necesarias para ponerlo en situación (autopresentación del personaje, como en el teatro griego o en los Misterios; *decorado verbal** en el teatro isabelino, exposición clara de los sentimientos y de los proyectos en el teatro clásico),

b. El clasicismo las rechaza como texto exterior al texto dramático, imponiéndoles que sean expresamente escritas en el texto de la obra, especialmente en las partes narradas. Según D'AUBIGNAC (1657), «todas las ideas del poeta, tanto para los decorados del teatro como para los movimientos de sus personajes, el vestuario y los gestos necesarios para la comprensión del tema, deben ser expresadas por los versos que les hace recitar» (1657, pág. 54). Pero ya entonces algunos poetas dramáticos, dejando atrás las reglas, como CORNEILLE, deseaban escribir las acotaciones al margen del texto a fin de descargarlo: «Aconsejaría que el poeta tomara cuidadosamente la precaución de señalar al margen acciones que no son dignas de sobrecargar sus versos y que incluso los desprovecrían de algo de su dignidad. El actor las resolverá fácilmente en el escenario, pero en el libreto la mayoría de las veces se vería condenado a adivinarlas» (*Discurso sobre las tres unidades*, 1657). Las acotaciones hacen su verdadera aparición a principios del siglo XVIII con autores como HOUDAR DE LA MOTTE (en su *Inés de Castro*, 1723) y MARIVAUX; se sistematizan con DIDEROT, BEAUMARCHAIS y el teatro naturalista. La escritura dramática, en efecto, ya no se basta a sí misma; necesita una puesta en escena que los autores intentan asegurar a través de sus acotaciones escénicas.

¿A qué se debe esta súbita aparición? El estatuto de las acotaciones en el conjunto del texto escrito para el teatro nos proporciona una primera respuesta.

2 - Estatuto textual de las acotaciones escénicas

a. A medida que el personaje deja de ser un simple papel, que adquiere rasgos individuales y se «naturaliza», se hace cada vez más importante poner de manifiesto sus datos en un texto complementario. Es lo que ocurre históricamente en los siglos XVIII y XIX: la búsqueda del individuo socialmente determinado (drama burgués) y la toma de conciencia acerca de la necesidad de una puesta en escena conllevan un notable aumento de las *didascalias*. Parece como si el texto quisiese garantizar su futura escenificación. De este modo, las acotaciones escénicas ya no se referirán únicamente a las coordenadas espaciotemporales, sino sobre todo a la interioridad del personajey al ambiente del escenario. Estas informaciones son tan sutiles y precisas que exigen una voz narrativa. El teatro, así, se acerca a la novela, y es curioso constatar que es precisamente cuando se declara verosímil, objetivo, «dramático» y naturalista, cuando cae en la descripción psicológica y recurre al género descriptivo y narrativo.

b. Paradójicamente, este texto donde se supone que el autor habla en nombre propio, queda neutralizado en su valor estético puesto que está ahí con fines meramente utilitarios: casi siempre prestamos demasiada poca atención a la escritura de las acotaciones y, sobre todo, nos inclinamos excesivamente a convertirlas en «uno de los raros tipos de "escritura literaria" para el que tenemos la casi absoluta certeza que el yo del autor—que, sin embargo, jamás aparece— es el de otro» (THOMASSEAU, 1984*a*, pág. 83). Sin embargo, en realidad, el texto didascálico (o paratextual) nos engaña, como cualquier otro texto, sobre su origen y su función exactos. Además, ni siquiera se metamorfosea necesariamente en los signos de la representación —más bien todo lo contrario— tal como quisieran los defensores de la fidelidad al autor. Creemos incluso que sería un error querer deducir la puesta en escena de las «virtualidades paratextuales del texto dialogado» (THOMASSEAU, 1984, pág. 84). La puesta en escena es lo «bastante grande» para aportar su discurso desde el exterior del texto, para afirmarse como práctica artística no ligada al texto. (Cosa que no significa, sino todo lo contrario, que el texto dramático esté escrito sin tener en cuenta una práctica escénica, realizada o futura).

c. Tal como podemos ver, el estatuto de las acotaciones escénicas siempre es ambiguo e incompleto: la acotación escénica no es un género autónomo, una escritura homogénea; es un texto de apoyo para el texto de los

diálogos, aquello que suple, a veces difícilmente, el acto pragmático de la enunciación del texto a partir del momento en que está ausente (en el texto clásico, por ejemplo). Sólo podemos estudiar las acotaciones dentro del texto dramático como conjunto completo y cerrado, como un sistema de remisiones de convenciones, es decir, en relación con la dramaturgia. Ésta las impone (en función de una tradición interpretativa, de un código de lo verosímil y del decoro o *bienséance*); pero, en sentido inverso, ellas imponen un cierto tipo de dramaturgia en relación con la situación y el desarrollo del texto. De este modo, las acotaciones son siempre un intermediario entre el texto y el escenario, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época, su código de las relaciones humanas y de las posibles acciones.

3 • Función para la escenificación

La cuestión es determinar el estatuto respectivo del texto de la obra y de las acotaciones escénicas. Aparecen, así, dos actitudes posibles:

a. Se considera que las acotaciones escénicas son parte esencial del conjunto texto + acotaciones y se las convierte en un metatexto que sobredetermina el texto de los actores y tiene prioridad sobre él. En este caso se impone la «fidelidad» al autor y las acotaciones son respetadas en la puesta en escena, subordinando a ellas la lectura de la obra: se trata de una forma que implica considerar verdadera la lectura y la escenificación que sugiere el dramaturgo. De este modo, las acotaciones escénicas quedan asimiladas a indicaciones de puesta en escena, a una «pre-anotación», a una *pre-escenificación.*•

b. Pero, inversamente, cuando se impugna el carácter primordial y metatextual de las acotaciones escénicas, o bien podemos ignorarlas, o bien hacer todo lo contrario de lo que nos proponen. A menudo, entonces, la puesta en escena gana en inventiva y la nueva claridad sobre el texto compensa ampliamente la «traición» a una cierta «fidelidad» —por otra parte, ilusoria— al autor y a una tradición teatral. A veces, incluso, el escenificador decide que las diga un personaje o una *voz en off*,• o que aparezcan en una pancarta (BRECHT). Su función ya no es metalingüística; pasa a ser la de un material con el que podemos jugar según nuestra propia lectura. A menudo, la puesta en escena se siente más próxima a aquello que imaginaba el dramaturgo al escribir sus acotaciones; es el único depositario del metalenguaje crítico de la obra. Lo cual no siempre gusta a los autores —¡y con razón!

Didascalias, texto principal y secundario, texto y escenario.

Enciclopedia dello spettacolo, 1954; Steiner, 1968; Ingarden, 1971; Thomasseau, 1984, 1996.

ACOTACIONES ESPACIO-TEMPORALES

Fran.: *indications spatio-temporelles*; Ingl.: *spatio-temporal indications*; Al.: *Information über Raum und Zeit.*

Podemos dar este nombre, para distinguirlas netamente de las *acotaciones escénicas*,• a las menciones explícitas, en el texto dramático, de un lugar, de un tiempo —y también de una acción, de una actitud o de un juego de personajes—. Estas menciones son «oídas» por el lector-espectador y contribuyen al establecimiento de la ficción; no tienen por qué ser traducidas necesariamente en la escenificación, pero el hecho de no tenerlas en cuenta, o incluso el de alterarlas totalmente, nunca es inocente, y el espectador atento siempre se dará cuenta de ello. En cambio, nada obliga al escenificador a concretar en la puesta en escena las acotaciones escénicas, las cuales no son oídas por el espectador y poseen un estatuto completamente diferente del *texto dramático*• al cual pertenecen las indicaciones espacio-temporales.

ACTANCIAL (MODELO...)

Fran.: *actantiel (modèle...)*; Ingl.: *actantial model*; Al.: *Aktantenmodell*.

1 • Utilidad del modelo actancial

La noción de *modelo* (o *esquema* o *código*) *actancial* se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramatúrgicas para visualizar las principales fuerzas del drama y su papel en la acción. Presenta la ventaja de no separar artificialmente los *caracteres** y la *acción*,* revelando en cambio la dialéctica y el paso progresivo del uno al otro. Su éxito se debe a la clarificación que aporta a los problemas de la *situación** dramática, de la dinámica de las situaciones y de los personajes, de la aparición y resolución de los *conflictos*.* Por otra parte, constituye un trabajo *dramatúrgico** indispensable para toda puesta en escena, la cual también tiene por finalidad iluminar las relaciones físicas y la configuración de los personajes. Finalmente, el modelo actancial suministra una visión nueva del personaje. Éste ya no queda asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, transformando la forma amorfa del *actante* (estructura profunda narrativa) en la forma precisa del *personaje** (estructura superficial discursiva que existe como tal en la obra). El actante, según GREIMAS y COURTÉS (1979, pág. 3), es «aquel que realiza o asume el acto, independientemente de toda determinación». Esta noción de GREIMAS está tomada del gramático L. TESNIÈRE (*Elementos de sintaxis estructural*, 1965).

Entre los investigadores, no hay ninguna unanimidad acerca de la forma que debe darse al esquema y a la definición de sus casillas; las variantes no son una simple cuestión de detalle en la presentación. La idea básica que va de PROPP (1929) a GREIMAS (1966) propone:

— distribuir los personajes en un número mínimo de categorías, capaz de abarcar todas las combinaciones efectivamente utilizadas en la obra;

— localizar, más allá de los caracteres particulares, los verdaderos protagonistas de la acción, reagrupando o desmultiplicando los personajes.

2 • Establecimiento del modelo

a. Polti (1895)

El primer intento para definir el conjunto de las situaciones dramáticas teóricamente posibles es el de POLTI, que reduce las situaciones de base a treinta y seis, operación que comporta, sin duda, una excesiva simplificación de la acción teatral.

b. Propp (1928)

A partir de un corpus de cuentos, W. PROPP define el relato tipo como un relato con siete actantes pertenecientes a siete esferas de acciones:

— el malo (que comete la mala acción),
— el donante (que otorga el objeto mágico y los valores),
— el auxiliar (que presta socorro al héroe),
— la princesa (que exige una proeza y se compromete en matrimonio),
— el mandatario (que encarga la misión al héroe),
— el héroe (que actúa y pasa por diversas peripecias),
— el falso héroe (que usurpa momentáneamente el papel del verdadero héroe).

PROPP define, además, las funciones de los personajes: «Lo único que cambia son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; pero no cambian sus acciones o sus *funciones*.* Podemos llegar a la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes distintos. Ello nos permite estudiar los cuentos *a partir de las funciones de los personajes*» (1965, pág. 29).

c. Souriau (1950)

Seis funciones dramatúrgicas forman el armazón del universo dramático:

— *león* (fuerza orientada): es el sujeto deseoso de acción,
— *sol* (valor): el bien deseado por el sujeto,
— *tierra* (quien obtiene el bien): aquel a quien beneficia el bien deseado,
— *marte* (el oponente): el obstáculo al que se enfrenta el sujeto,
— *balanza* (el árbitro): decide cuál de los rivales conseguirá el bien deseado,
— *luna* (adyuvante).

Estas seis funciones sólo existen en su interacción. El sistema de SOURIAU representa una primera etapa importante para la formalización de los actantes; incluye todos los protagonistas imaginables. Sólo la función de arbitraje (*balanza*) parece la menos integrada al sistema, planeando por encima de las otras funciones y siendo, a veces, difícil de definir en una obra concreta. Por otra parte, el esquema se adapta sin problemas al de GREIMAS, que estructura las seis funciones subdividiéndolas en tres pares de funciones.

d. Greimas (1966, 1970)

Destinador → Objeto → Destinatario

↑

Adyuvante → Sujeto → Oponente

El eje *destinador-destinatario* es el del control de los valores y, por tanto, de la ideología. Decide la creación de los valores y de los deseos, y su distribución entre los personajes. Es el eje del poder o del saber, o de ambas cosas a la vez.

El eje *sujeto-objeto* traza la trayectoria del héroe y la búsqueda del héroe o del protagonista. Está repleto de obstáculos que deben ser superados por el sujeto si quiere progresar. Es el eje del querer.

El eje *adyuvante-oponente* facilita o dificulta la comunicación. Produce las circunstancias y las modalidades de la acción, y no es necesariamente representado por personajes. A veces, adyuvantes y oponentes no son otra cosa que las «proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del propio sujeto» (GREIMAS, 1966, pág. 190). Este eje es, también, o bien el eje del saber o el del poder.

e. A. Ubersfeld (1977)

En su aplicación del modelo greimasiano, Anne UBERSFELD (1977*a*, págs. 58-118) permuta la pareja sujeto-objeto, haciendo del sujeto la función manipulada por la pareja destinador-destinatario, mientras que el objeto se convierte en la función adoptada entre adyuvante y oponente. Este detalle modifica profundamente el funcionamiento del modelo. Con GREIMAS, en efecto, no se partía de un sujeto fabricado conscientemente por un destinatario en función de un destinador, y el sujeto sólo quedaba definido al final del trayecto en función de la búsqueda del objeto. En cambio, en el esquema de A. UBERSFELD se corre el riesgo de sobrevalorar la naturaleza del sujeto, de convertirla en un dato fácilmente detectable por las funciones ideológicas del destinador-destinatario —lo cual, por otra parte, no parece ser la intención de A. UBERSFELD puesto que ella misma señala, y con razón, que «no hay un sujeto autónomo en un texto, sino tan sólo un eje sujeto-objeto» (1977*a*, pág. 79)—. La modificación del modelo greimasiano también repercute sobre el eje adyuvante-oponente, pero sin las mismas consecuencias sobre el funcionamiento global: en efecto, carece de importancia el hecho de que la ayuda y el impedimento se apliquen sobre el sujeto o el objeto que aquéllos persiguen porque ello sólo alterará la eficacia y la rapidez de tal ayuda o tal impedimento.

f. Dificultades y posibles perfeccionamientos de los esquemas actanciales

La decepción que se experimenta más a menudo cuando se aplica el esquema proviene de su excesiva generalidad y universalidad, en particular por lo que se refiere a las funciones del destinador y del destinatario (Dios, la Humanidad, la Sociedad, Eros, el Poder, etc.). Es aconsejable, por otra parte, proceder a diversos ensayos, particularmente

para el sujeto, casilla cuya determinación parece oportuno completar al final de cada ensayo y de la manera más elástica posible. Hay que recordar, en fin, que la razón de ser del modelo actancial es su movilidad, y que no existe ninguna fórmula mágica estándar y definitiva: a cada nueva situación deberá corresponderle un esquema particular; además, cada una de las seis casillas es susceptible de ramificarse en un nuevo esquema actancial.

Habrá de tomar la precaución de no limitar el uso del código actancial al personaje (y por tanto, al análisis textual). Todo cuanto se muestra en el escenario también debe ser tomado como combinatoria de actantes: así, en *Madre Coraje* de BRECHT, los materiales utilizados y su desgaste también constituyen un modelo actancial. Del mismo modo, podría estudiarse el sistema de los distintos *gestus*.* (Sobre la dificultad de un modelo actancial antihistórico, véase *personaje*).* Este modelo ha sido concebido en función de la dramaturgia occidental clásica y sólo a costa de grandes dificultades es aplicable al drama moderno (SZONDI, 1956) y a las formas extraeuropeas que no presentan ni conflicto, ni fábula, ni progresión dramática en el sentido occidental.

3 • Actantes y actores

a. Teoría de los niveles de existencia del personaje

(Véase cuadro.)

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

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

Nivel III: nivel del *personaje* en el sentido tradicional del término, que corresponde en francés al de *actor** en el sentido técnico, y no a la acepción de profesional de la interpretación (*comédien*): se trata de entidades individualizadas, figurativas, realizadas en la obra.

Nivel intermedio entre II y III: los *papeles*,* entidades figurativas, animadas, pero generales y ejemplares (ej.: el fanfarrón, el padre noble, el traidor). El papel se inserta a la vez en una estructura narrativa profunda (ej.: los traidores siempre hacen x) y en la superficie textual (el tartufo es un tipo extremadamente concreto de traidor).

Nivel IV: nivel de la puesta en escena, en el que los personajes-actores son interpretados por uno o varios actores profesionales. Se trata de un nivel distinto, exterior al del personaje.

	Sistema del personaje	Nivel de existencia
Estructura superficial Nivel IV (representación)	Actores C → c^1 c^2	Personaje perceptible a través del actor
Nivel III (superficie textual)	Personajes a^1 a^2 → a	Estructura discursiva (motivos, temas de la intriga)
Estructura profunda Nivel II (sintaxis del relato)	Papeles: a → a^1 a^2 a^3 Actantes: A^1 A^2 A^3 → A	Estructura narrativa (lógica de las acciones)
Nivel I (estructura lógica)	Operadores lógicos Cuadrado lógico de Greimas	Estructuras elementales de la significación

b. Desmultiplicación o sincretismo del personaje

• Desmultiplicación

Un actante es representado por varios personajes; ej.: en *Madre Coraje* el actante «sobrevivir» recae en Madre Coraje, en el cocinero, en los soldados, en el cura castrense.

Un actor interpreta dos personajes: dobla papeles. En *La buena alma de Se-Chuan* (BRECHT), el mismo personaje cubre dos actantes distintos (ser humano/obtener un beneficio a cualquier precio).

• Sincretismo

Dos actores interpretan un personaje o una faceta particular del personaje (procedimiento de desdoblamiento muy utilizado actualmente). Un mismo actor también puede concentrar distintas esferas de acción. Por ejemplo, Madre Coraje reagrupa a los actantes «obtener un beneficio» y «vivir apaciblemente».

Bremond, 1973; Suvin, 1981.

ACTITUD

Fran.: *attitude*; Ingl.: *attitude*; Al.: *Haltung*.

Manera de mantener el cuerpo, en el sentido físico. Por extensión, manera psicológica o moral de contemplar una cuestión.

1• La actitud del actor es su posición en relación al escenario y los demás actores (aisladamente, pertenencia al grupo, relación emocional con los demás). *Actitud* equivale a pose, manera voluntaria e involuntaria de estar, y a *postura*, posición de una parte del cuerpo en relación a las otras. La actitud es asimilada a menudo a un *gesto* mantenido: «El gesto pasa, la actitud queda... [...] El mimo es un arte en movimiento en el cual la actitud no es otra cosa que la puntuación» (DECROUX, 1963, pág. 124).

2• En BRECHT, la atención del escenificador y del espectador debe centrarse en las relaciones interhumanas, en particular en su componente socioeconómica. Las actitudes (*Haltungen*) de los personajes entre sí (o *gestus*) * visualizan las relaciones de fuerza y las contradicciones. La actitud sirve de vínculo entre el hombre y el mundo exterior, de un modo similar en este aspecto a la actitud tal como la definen los psicólogos.

3• La actitud del escenificador frente al texto es la manera de interpretar o de criticar el texto y de mostrar en la escenificación este juicio crítico y estético.

Engel, 1788; Noverre, 1978; Pavis y Villeneuve, 1993.

ACTO

(Del latín *actus*, acción.)
Fran.: *acte*; Ingl.: *act*; Al.: *Akt*.

División externa de la obra en partes de importancia sensiblemente igual en función del tiempo y del desarrollo de la acción.

1• Principios de la estructuración

La distinción entre los actos y el paso de uno a otro han quedado determinados de muy diversas maneras a lo largo de la historia del teatro occidental. Lo mismo ocurre con el modo de indicar el cambio de acto: intervención del *coro* (GRYPHIUS), bajada de telón (a partir del siglo XVII), cambio de luces u «oscuro», motivo musical, pancartas, etc. Ello es así porque los cortes entre actos responden a necesidades muy variadas (y ante todo, en el pasado, al cambio de las velas y de los decorados).

a. Cortes temporales

El acto establece en algunas ocasiones una *unidad* de tiempo, un momento del día (clasicismo), una jornada entera (dramaturgia española del Siglo de Oro), a veces, aun-

que raramente, un lapso de tiempo más largo (CHEJOV, IBSEN).

El acto se define como una unidad temporal y narrativa, en función de sus límites más que por sus contenidos: acaba cuando han salido todos los personajes o cuando hay un cambio notable en la continuidad espacio-temporal; en tal caso, la fábula queda fragmentada en grandes momentos.

b. Cortes narratológicos

Es el criterio esencial de la división en actos: en efecto, desde ARISTÓTELES se considera que el drama debe presentar una sola acción susceptible de ser descompuesta en partes orgánicamente ligadas unas a otras —y ello tanto si la *fábula** contiene un cambio súbito de la acción como si no lo hay—. Esta estructuración es narratológica, y la división se efectúa en función de grandes unidades universales del relato. Son indispensables tres fases:

— *protasis* (exposición y puesta en funcionamiento de los elementos dramáticos);
— *epitasis* (complicación y estrechamiento del nudo);
— *catástrofe* (resolución del conflicto y retorno a la normalidad).

Estas tres fases (que corresponden aproximadamente a los modelos narratológicos ternarios de los teóricos del *relato**) constituirán los núcleos de cualquier obra de factura aristotélica y el número mágico de esta dramaturgia. Así, HEGEL (1832), al reflexionar sobre la tradición teatral, también distingue tres momentos clave: 1) aparición del conflicto; 2) choque; 3) paroxismo y conciliación. Este modelo, que podemos considerar como lógico y canónico (para este tipo de dramaturgia), será sometido a numerosas modificaciones, puesto que la división externa no coincide necesariamente con las tres fases del relato. (*Análisis del relato, estructura dramática.*)*

2 • Evolución del número de actos

La tragedia griega no conoce ninguna subdivisión en actos. Su ritmo proviene de las apariciones del coro que separan los *episodios** (de dos a seis). Son los autores latinos (HORACIO, DONATUS en su comentario a TERENCIO) y sobre todo los teóricos del Renacimiento quienes juzgarán necesario formalizar la división, añadiendo al esquema ternario dos elementos intercalados y pasando, así, de tres a cinco actos: el segundo acto se convierte en el desarrollo de la intriga, asegurando el paso desde la exposición a la cúspide; el cuarto acto o bien prepara el desenlace, o bien organiza un último suspense, una esperanza, pronto frustrada, de resolución. Encontramos ya los cinco actos en SÉNECA (que sigue en este punto el precepto de HORACIO). La obra en cinco actos se convertirá en preceptiva en el siglo XVII francés: es la culminación de una estructura dramática estandarizada. El principio esencial será a partir de ahora consciente: una progresión constante, sin «sacudidas», que haga fluir la acción hacia un desenlace necesario. Los cortes no alteran la cualidad y la unidad de la acción; únicamente introducen un ritmo en la progresión y armonizan la forma y el contenido de los actos: dentro de la norma clásica, éstos deben ser equilibrados, formar un conjunto autónomo y brillar por «algún hermoso hallazgo, es decir, o por un incidente o por una pasión o por cualquier otra cosa parecida» (D'AUBIGNAC, 1657, VI, 4, pág. 299).

El acto desempeña en esta estética un papel de catalizador, de guardaespaldas de la acción: «Es un grado, un paso de la acción. Y es precisamente con esta división de la acción total en grados con la que debe empezar el trabajo del poeta. [...] El diálogo marca los segundos, las escenas marcan los minutos, los actos responden a las horas» (MARMONTEL, 1763, artículo «Acto»).

3 • Otros modelos de estructuración

La división en tres o cinco actos pretende deliberadamente, en la época clásica (o neoclásica: FREYTAG, 1857), aparecer como universal o natural. Sólo lo es, en realidad, para este tipo concreto de dramaturgia, basada en la unidad espacio-temporal de la acción. A

partir del momento en que la acción se dilata o deja de tener la cualidad de un continuo armonioso, el esquema de los cinco actos resulta caduco. En efecto, una cadena de *escenas** o *cuadros** explica mucho mejor los textos de SHAKESPEARE, LENZ, SCHILLER, BÜCHNER o CHEJOV (véase SZONDI, 1956). Incluso si algunos de estos dramaturgos mantienen el nombre de acto (y de escena), sus textos son, de hecho, una serie de cuadros organizada laxamente. Es el caso de SHAKESPEARE, editado posteriormente en actos y escenas, o de los dramaturgos españoles que componían sus obras en tres jornadas, y de la mayor parte de los autores posclásicos y posrománticos.

A partir del instante en que la división en actos se hace a la vez en función de la acción y de la época, el acto tiende a englobar un momento dramático, a situar una «época» y a contraer el «estado» de un cuadro. Históricamente, este fenómeno se produce desde el siglo XVIII (*drama** burgués) y muy nítidamente en el siglo XIX (HUGO), para convertirse actualmente en un signo fundamental de la dramaturgia épica (WEDEKIND, STRINDBERG, BRECHT, WILDER). DIDEROT ya señalaba, sin saberlo, 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 ninguno de los actos al que no pueda dar un título; y del mismo modo que en el poema épico decimos el descenso a los infiernos, los juegos fúnebres, el censo de un ejército, la oposición de la sombra, diremos, en el dramático, el acto de las sospechas, el acto del furor, el del reconocimiento o del sacrificio» (DIDEROT, 1758, págs. 80-81).

ACTOR

Fran.: *acteur, comédien*; Ingl.: *actor*; Al.: *Schauspieler*.

1 • Cuerpo conductor

El actor, al interpretar un papel o al encarnar un *personaje*,* se sitúa en el centro mismo del acontecimiento teatral. Es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador. Se comprende que, a lo largo de la historia del teatro, esta durísima carga lo haya convertido tanto en un personaje adulado y mitificado, en un «monstruo sagrado», como en un ser menospreciado del cual la sociedad desconfía con un miedo casi instintivo.

2 • Distancia y proximidad

Hasta principios del siglo XVII, el término actor designaba al personaje de la obra; más tarde designó a quien interpreta un papel, al artesano del escenario, al hoy llamado en Francia *comediante** (*comédien*: actor profesional). En la tradición occidental, donde encarna a su personaje haciéndose pasar por él, el actor es ante todo una presencia física en el escenario, que mantiene verdaderas relaciones «cuerpo a cuerpo» con el público, que es invitado a captar la dimensión inmediatamente palpable y carnal, pero también efímera e inaprensible, de su aparición. El actor—se oye decir a veces— está como «habitado» y metamorfoseado por otra persona; ya no es él mismo, sino una fuerza que lo impulsa a actuar con las características de otro: he aquí el mito romántico del actor de «derecho divino», para quien no existen fronteras entre el escenario y la vida. Sin embargo, éste es tan sólo uno de los muchos aspectos de la relación entre el actor y el personaje: también puede acentuar toda la distancia que lo separa de su papel mostrando, al modo del actor brechtiano, la artificialidad de su construcción. Se trata de un secular debate entre los partidarios del actor «sincero», que siente y vive todas las emociones de su personaje, y los de un actor capaz de dominarlas y de simularlas, «maravilloso títere cuyos hilos manipula el poeta para indicarle en cada línea la verdadera forma que debe adoptar» (DIDEROT en *La paradoja del actor*, 1775). La cuestión de la sinceridad del actor adopta en ocasiones la forma de un conflicto entre dos concepciones de la creatividad actoral: el actor/rey

FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

que improvisa y crea libremente, a veces con todos los excesos del «comediante» o del «monstruo sagrado», frente al actor considerado como *super-marioneta* (CRAIG), accionada por un director de escena.

3 · La formación del actor

Inexistente durante mucho tiempo o abandonada al aprendizaje de las técnicas propias de una determinada tradición, la formación del actor ha seguido el movimiento de sistematización del trabajo de la dirección escénica; su objetivo es el desarrollo global del individuo: voz, cuerpo, intelecto, sensibilidad, reflexión sobre la dramaturgia y el papel social del teatro. El actor contemporáneo ha superado definitivamente los dilemas y los mitos del actor-amo o del actor-esclavo; aspira a desempeñar el papel modesto, pero exaltante, de un intérprete, no ya de un simple personaje, sino del texto y de su escenificación.

4 · El enunciador

El actor sigue siendo un intérprete y un enunciador del texto o de la acción; es al mismo tiempo aquel que adquiere significado a través del texto (y cuyo papel es una construcción metódica a partir de una lectura) y aquel que confiere significación al texto, de manera distinta en cada representación. La acción mimética permite al actor simular que inventa una palabra y una acción que, de hecho, le han sido dictadas por un texto, por un hilo argumental, por un estilo interpretativo o de improvisación. Juega —en francés *jouer* es *actuar*, al igual que *to play* en inglés—con la palabra que él mismo emite colocándola de acuerdo con el dispositivo de sentido de la escenificación e interpelando al espectador (a través de sus interlocutores) sin concederle, no obstante, el derecho de réplica. Simula una acción, haciendo creer que es el protagonista de un universo ficticio. Al mismo tiempo, realiza acciones escénicas y sigue siendo quien era, por más que sugiera lo contrario. El signo fascinante de su tarea es la duplicidad: vivir y mostrar, ser a la vez él mismo y otro, un ser de papel y un ser de carne.

5 · El actor, productor y producto

Más allá de todas esas maniobras decepcionantes, el actor es un portador de signos, una encrucijada de informaciones sobre la historia contada (su lugar en el universo de la ficción), sobre la caracterización psicológica y gestual de los personajes, sobre la relación con el espacio escénico o el desarrollo de la representación. Entonces, pierde su aureola de misterio en beneficio de un proceso de significación y de una integración al espectáculo global. Incluso cuando su función en la representación parece relativa y sustituible (por un objeto, un decorado, una voz o una máquina de juego), sigue siendo la clave de todas las prácticas teatrales y de todos los movimientos estéticos desde la aparición de la dirección de escena. Ve su papel como el de uno de los artesanos del espectáculo y en función de la tarea pedagógica y política del teatro. A menudo, ha renunciado a engañarnos haciéndonos creer que improvisa sin esfuerzo alguno. Tanto como su «naturalidad», lo que hoy nos interesa del actor es su trabajo, su técnica corporal y sus ejercicios respiratorios.

Presencia, poética, ritmo, comediante.

Talma, 1825; Brecht, 1961; Stanislavski, 1963, 1966; Aslan, 1974, 1993; Dort, 1977*b*, 1979; Barker, 1977; Brauneck, 1982; Ghiron-Bistagne, 1976, 1994; Kantor, 1977, 1990; Roubine, 1985; Pidoux, 1986; Roach, 1987; Villiers, 1987; Godard, 1995; Pavis, 1996*a*.

ACTUALIZACIÓN

Fran.: *actualisation*; Ingl.: *actualization*; Al.: *Aktualisierung*.

Operación que consiste en adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público y las modi-

ficaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad.

La actualización no introduce cambios en la fábula central, preserva la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Sólo varían la fecha y el marco de la acción.

La actualización de una obra puede realizarse a distintos niveles: desde la simple modernización del vestuario hasta una *adaptación** para un público y una situación sociohistóricamente diferentes. Esto explica que, hace algunos años, se creyese ingenuamente que bastaba representar las obras clásicas en trajes modernos para que el espectador se sintiese implicado por la problemática expuesta. Hoy, las escenificaciones se preocupan más por suministrar al público los instrumentos correctos de una buena lectura* de la obra; no pretenden eliminar las diferencias entre el ayer y el hoy, sino —todo lo contrario— acentuarlas. En tal caso, la actualización tiende a convertirse en una *historización** (tal como ocurre en la actualización brechtiana, por ejemplo).

Traducción, dramatúrgico (análisis).

Brecht, 1963, 1972; Knopf, 1980.

ADAPTACIÓN

Fran.: *adaptation*; Ingl.: *adaptation*; Al.: *Bühnenbearbeitung, Adaptation, Adaption.*

1• Transposición o transformación de un texto o de un género en otro (de una novela en una obra teatral, por ejemplo). La adaptación (o *dramatización*)* afecta a los contenidos narrativos (el relato, la *fábula*),* que son mantenidos (más o menos fielmente, a veces con diferencias notables), mientras que la estructura discursiva sufre una transformación radical, debido sobre todo a la adopción de un dispositivo de *enunciación** totalmente distinto. En este sentido hablamos de una novela adaptada al teatro, al cine o a la televisión. En el curso de esta operación semiótica de transferencia, la novela es transpuesta en diálogos (a menudo distintos a los del original) y sobre todo en acciones escénicas que utilizan todos los materiales de la representación teatral (gestos, imágenes, música, etc.). Ejemplo: las adaptaciones realizadas por GIDE o CAMUS de obras de DOSTOIEVSKI.

2• La adaptación designa también el trabajo *dramatúrgico** a partir del texto destinado a ser escenificado. Están permitidas todas las maniobras imaginables: cortes, reorganización del relato, «suavizaciones» estilísticas, reducción del número de personajes o de los lugares, concentración dramática en algunos momentos fuertes, añadidos y textos anteriores, *montaje** y *collage** de elementos extraños, modificación de la conclusión, modificación de la fábula en función de la puesta en escena. La adaptación, a diferencia de la *traducción** de la actualización, goza de una gran libertad; no teme modificar el sentido de la obra original, de hacerle decir lo contrario (véanse las adaptaciones brechtianas —*Bearbeitungen*— de SHAKESPEARE, MOLIÈRE y SÓFOCLES, y las traducciones de Heiner MÜLLER, como la de *Prometeo*). Esta práctica teatral ha hecho que se tome conciencia de la importancia del *dramaturgo** (sentido 2) en la elaboración del espectáculo.

Es imposible una adaptación perfecta y definitiva de las obras del pasado. A lo sumo, es posible, como en el *Modellbuch* de BRECHT (1961), proponer determinados principios de interpretación actoral y establecer determinadas lecturas de la obra que puedan ser útiles para los futuros escenificadores (*modelo*).*

3• El término adaptación es usado a menudo en el sentido de «traducción» o de traslación más o menos fiel, sin que siempre resulte fácil trazar la frontera entre ambas prácticas. Se trata, en tal caso, de una versión que adapta el texto original al nuevo contexto de recepción, con las supresiones y los añadidos que se consideran necesarios para su revalorización. La relectura de los clásicos —concentración, nueva traducción, añadido de textos anteriores, nuevas inter-

preraciones— también es una adaptación, al igual que la operación que consiste en traducir un texto extranjero adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua de llegada. Llama la atención el hecho de que, hoy, la mayor parte de las traducciones adoptan el título de adaptaciones, lo cual tiende a confirmar que toda intervención, desde la traducción al trabajo de reescritura dramática, es una recreación, y que la transferencia de las formas de un género a otro, lejos de ser inocente, comprometa la producción del sentido.

AGON

(Del griego *agon*, competición.)
Fran.: *agon*; Ingl.: *agon*; Al.: *Agon*.

1• En la Grecia antigua se celebraban cada año competiciones de deportistas y artistas. Existía un *agon* de los coros, de los dramaturgos (510 a. J.C.), de los actores (450-420 a. J.C.).

2• En la comedia antigua (ARISTÓFANES), el *agon* es el diálogo y el conflicto de los enemigos, el cual forma el núcleo de la obra.

3• Por extensión, el *agon* o principio «agonístico» marca la relación de conflicto entre los *protagonistas*.* Éstos se enfrentan en una dialéctica de discurso/respuesta. Ambos se implican totalmente en un debate que impone su marca a la estructura dramática y constituye su *conflicto*.* Algunos teóricos llegan incluso a convertir el diálogo (y las *sticomithias*)* en el emblema del conflicto dramático y, de un modo más general, del teatro. Sin embargo, hay que recordar que algunas dramaturgias (épicas o absurdas, por ejemplo) no se basan en el principio agonístico de los personajes de la acción.

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

Diálogo, dialéctica, protagonista.

Duchemin, 1945; Romilly, 1970.

ALEGORÍA

Fran.: *allégorie*; Ingl.: *allegory*; Al.: *Allegorie*.

Personificación de un principio o de una idea abstracta que, en el teatro, es realizada por un personaje dotado de atributos y de propiedades bien definidos (la guadaña para la Muerte, por ejemplo). La alegoría es utilizada sobre todo en las *moralidades** y los misterios medievales y en la dramaturgia barroca (GRYPHIUS). Tiende a desaparecer con el aburguesamiento y la antropomorfización del personaje, pero reaparece en las formas paródicas o militantes del *agit-pop*,* del expresionismo (WEDEKIND) o de las parábolas brechtianas (*Arturo Ui*; *Los siete pecados capitales*).

Benjamin, 1928; Frye, 1957; *Le Théâtre européen face à l'invention: allégories, merveilleux, fantastique*, París, PUF, 1989.

AMBIGÜEDAD

Fran.: *ambiguïté*; Ingl.: *ambiguity*; Al.: *Doppeldeutigkeit*.

Aquello que autoriza diversos sentidos o *interpretaciones** de un personaje, de una acción, de un fragmento de un texto dramático o de la representación en su conjunto.

La producción y el mantenimiento de ambigüedades es una de las constantes estructurales de la obra de arte escénica. En efecto, la obra de arte no esta *codificada** ni descodificada de una única buena manera, salvo en el caso de la obra con clave o de la *obra didáctica*.* Toda *interpretación** escénica toma partido necesariamente por una de-

terminada lectura del texto, al mismo tiempo que abre la puerta a nuevas posibilidades de sentido.

 Signo, isotopía, hermenéutica, coherencia.

 Rastier, 1971; Pavis, 1983*a*.

ANÁLISIS DEL RELATO

 Fran.: *analyse du récit*; Ingl.: *narrative analysis*; Al.: *Handlungsanalyse*.

1 • La noción de relato en el teatro

a. Situación de las investigaciones

El análisis del relato (que hay que distinguir cuidadosamente de la construcción de la *fábula*• tomada en el sentido 1.*b* de material) se interesó primero por las formas narrativas simples (cuento, leyenda, narración corta) antes de adentrarse en la novela y en sistemas multicodificados, como el cómic o el cine. El teatro todavía no ha sido objeto, verdaderamente, de un análisis sistemático, sin duda a causa de su extrema complejidad (multitud y variedad de los sistemas significantes), pero tal vez también porque, en la conciencia crítica, sigue asociado sobre todo a la *mímesis*• (imitación de la acción) más que a la *diégesis*• (el *relato*• de un narrador); y finalmente y, ante todo, porque el relato teatral no es más que un caso particular de los sistemas narrativos cuyas leyes son independientes de la naturaleza del sistema semiológico utilizado. Por *análisis del relato* no entendemos el examen de los relatos de los personajes, sino el estudio de la narratividad en el teatro.

b. Mímesis y diégesis

Tradicionalmente definido (desde la *Poética* de ARISTÓTELES) como *imitación*• de una acción, el teatro no cuenta una historia desde el punto de vista del narrador. Los hechos no están unificados por la conciencia de un autor que los articule en una serie de episodios; siempre son transmitidos «en el fragor» de una situación de comunicación tributaria del ahora y aquí del escenario (*deixis*).•

Sin embargo, desde el punto de vista del espectador que confronta y unifica las visiones subjetivas de los diversos personajes, el teatro sí que presenta, en la mayoría de los casos, una *fábula*• resumible en un relato. Esta fábula posee todas las características de una serie de temas que poseen su propia lógica, de tal modo que el análisis del relato es perfectamente posible a condición de trabajar sobre un relato reconstituido en un modelo narrativo teórico (*narración*,• *narrador*).•

Así pues, en superficie profunda el relato se sitúa al nivel del código *actancial*.• Muchas de las dificultades en las investigaciones provienen del hecho de que no se precisa claramente a qué nivel se sitúan: en el nivel superficial, serie de temas visibles de la *intriga*,• o en el nivel profundo, configuración del *modelo actancial*.• El relato es formalizable a dos niveles: siguiendo el trazado sinuoso de la intriga descompuesta en sus mínimos elementos (tal como aparece en todas las situaciones escénicas) o, al contrario, dentro de un código muy general de las acciones humanas (código actancial), código reconstituido a partir del texto y contemplado en su forma general de una lógica de acciones.

c. Definición general del relato

La definición más general del relato es aplicable a la del relato en el teatro: un relato es siempre un «sistema monosemiológico (una novela) o polisemiológico (un cómic, una película), antropomórfico o no, que reglamenta la conservación y la transformación del sentido de un enunciado orientado» (HAMON, 1974, pág. 150).

2 • Métodos de análisis del relato en el teatro

a. Análisis en funciones o en temas

Es casi imposible —salvo tal vez en tipos de teatro muy codificados (farsa, teatro po-

pular, misterio medieval)— distinguir un número fijo de funciones (temas narrativos) recurrentes tal como hizo PROPP (1929) en su *Morfología del cuento* a propósito del cuento popular. La acción nunca está tan codificada y tan sometida a un orden fijo de aparición de las funciones.

b. Gramáticas textuales del teatro

La gramática del texto presupone la existencia de dos niveles del texto: la *estructura narrativa profunda* examina las relaciones posibles entre los actantes a un nivel lógico, no antropomórfico (*modelo actancial*)*; la *estructura discursiva superficial* define las realizaciones concretas de los personajes y su manifestación al nivel del discurso. Las dificultades aparecen cuando se trata de encontrar las reglas que explican el paso de las macroestructuras actanciales a la superficie del texto y del escenario, de ligar la lógica de los acontecimientos relatados al discurso relatante. Por tanto, habrá que examinar la transición:

— del actante al actor, de lo narrativo a lo discursivo (modelo actancial, *personaje*),*
— de la historia relatada al discurso relatante.

c. Articulaciones del relato

Aunque no podamos encontrar un número exacto de funciones o de reglas de constitución de la superficie discursiva, podemos en cambio determinar algunas articulaciones del relato:

* Evidentemente, deberemos conformarnos con una descripción muy general de las etapas obligatorias de todo relato. Todos los análisis giran alrededor de la noción de un *obstáculo** impuesto al héroe, que acepta o rechaza el desafío de un conflicto para salir vencedor o vencido. Cuando lo acepta, el héroe es investido por el destinatario (es decir, el distribuidor de los valores morales, religiosos, humanos, etc.) y se constituye en *sujeto* real de la acción (HAMON, 1974, pág. 139).
* Son, por ejemplo, las reglas de funcionamiento del relato raciniano descrito por T. PAVEL: los personajes «1) experimentan un flechazo; 2) notan los efectos de la prohibición, intentan luchas contra la pasión y a veces creen que la han superado; 3) se dan cuenta de la inutilidad de esta lucha y se abandonan a su pasión» (PAVEL, 1976, pág. 8).

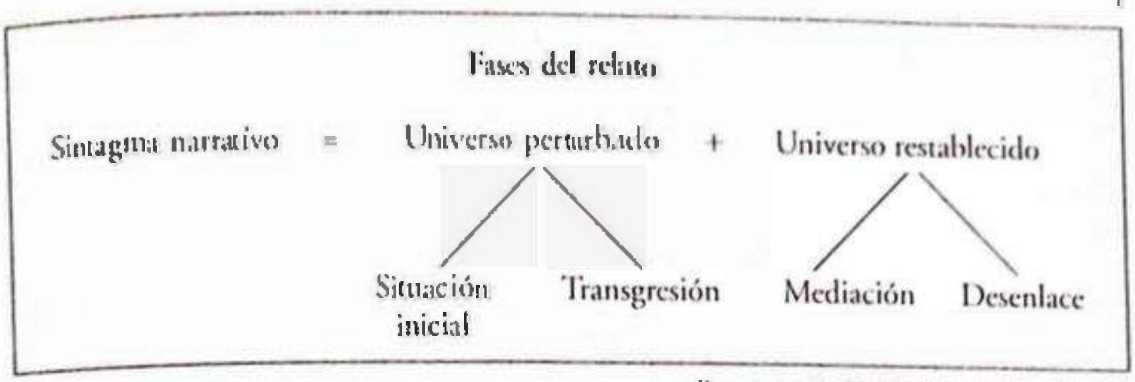
* El relato siempre tiene como centro el punto neurálgico de un conflicto (de valores o de personas) en el cual el sujeto se ve impelido a transgredir los valores de su universo. Gracias a una mediación (intervención exterior o libre elección del héroe), este universo, por un instante perturbado, se verá al fin restablecido. El relato mínimo tendrá, pues, la fórmula fundamental representada en el cuadro adjunto.

* La mediación es el momento clave del relato puesto que permite desbloquear la situación en el momento preciso en que el esquema actancial (*i.e.* la estructura profunda paradigmática de las relaciones de fuerza) «emerge» y aflora al nivel sintagmático de la historia contada. Así pues, la mediación, es decir, la respuesta a prueba o la solución del conflicto, es el lugar de la articulación de las estructuras narrativas (actanciales) profundas y de la superficie del discurso en el que se sitúa la cadena de los acontecimientos (la *intriga*).*

d. Frase mínima del relato

En la práctica, se intentará reducir la fábula a una frase mínima que resuma la acción desvelando las articulaciones o las contradicciones: encontramos aquí el método brechtiano para resumir en un corto enunciado el *gestus** de la obra: «Todo episodio particular tiene su gestus fundamental: Richard Glocester corteja a la viuda de su víctima. Por medio de un círculo de tiza se encuentra la verdadera madre del niño. Dios hace una apuesta con el diablo, cuyo premio es el alma de Fausto» (BRECHT, *Pequeño Organon*, § 66).

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



Fuente: según T. PAVEL, 1976, pág. 18.

La frase mínima del relato es más o menos descriptiva, dando cuenta exactamente de los episodios o resumiendo «metalingüísticamente» el movimiento. Para *Madre Coraje*, por ejemplo, llegaríamos a: Madre Coraje quiere ganar la guerra, pero lo pierde todo. Esta proposición es repetida tres veces, en tres variantes de beneficio/pérdida que se resume cada vez por la secuencia: perspectiva de beneficio material/pérdida de un hijo.

Así pues, el relato de *Madre Coraje* está constituido por la serie: deseo de beneficio/pérdida//deseo de beneficio/pérdida//deseo de beneficio/pérdida.

e. *Perspectivas del análisis del relato*

El análisis del relato teatral no podrá progresar verdaderamente si antes no son levantadas definitivamente las hipotecas que pesan sobre su posibilidad y su especificidad. Varias dificultades teóricas esperan todavía una resolución:

• Paso de las estructuras profundas narrativas a las estructuras superficiales discursivas

Éste es el objeto de las investigaciones de GREIMAS, 1970, BRÉMOND, 1973, PAVEL, 1976. Los dos extremos de la cadena son, ahora, bastante bien conocidos. Queda por encontrar las reglas de transformación adecuadas y especificar su naturaleza para cada género y, en el caso límite, cada obra particular. Por lo que se refiere a la vieja cuestión planteada por ARISTÓTELES de la prioridad de la acción o de los personajes (*Poética*, 1450*a*), las investigaciones de GREIMAS han mostrado cómo se pasa progresivamente de una estructura elemental de la significación a los actantes, después a los actores, luego a los papeles (en el sentido francés de *rôl*) y finalmente a los personajes concretos. Lejos de eliminar uno de los dos términos de la pareja acción/personaje, el análisis deberá examinar de qué modo una determinada característica del personaje actúa sobre la acción e, inversamente, de qué modo una determinada acción transforma la identidad del personaje.

• División del relato dramático

No se ha conseguido aislar unidades pertinentes de narración distintas de las unidades, artificiales, de la división en escenas o en actos. Por su parte, la separación de una obra en *actos** o en *cuadros** es ciertamente capital para describir dos modos de aproximación a la realidad (el *dramático*,* que insiste en la totalidad indivisible de la curva que conduce necesariamente al conflicto; el épico, sobre todo el brechtiano, que indica que lo real es construido y por lo tanto es transformable). Pero esta separación en actos/cuadros no nos informa acerca de la progresión del relato, de la organización de las secuencias o de las funciones, ni de la lógica actancial.

• Conversión en relato de la teatralidad

Pese al postulado de una teoría semiótica del relato independiente de la manifestación (cuento, novela, gestualidad), debemos pre-

guntarnos si el teatro, por su facultad de representar las cosas, no escapa en algunas de sus formas a la tiranía de una lógica del relato. Tal vez se deba a una reacción contra la insistencia de BRECHT y de los brechtianos en mostrar la fábula y en determinar el sentido del texto, sin preocuparse suficientemente de la materialidad y de los juegos significantes de la escritura, el hecho de que algunas experiencias actuales, como el teatro de Robert WILSON o el Bread and Puppet, se basen precisamente en la voluntad de suministrar «a granel» imágenes escénicas sin vínculo necesario y unívoco. Incluso si intentáramos y consiguiésemos construir para cada imagen escénica un minirrelato, la multitud y las contradicciones de los relatos impedirían la constitución de un macrorrelato que diese cuenta de una lógica de los acontecimientos. En cualquier caso, el descubrimiento de las estructuras narrativas no reflejaría la riqueza plástica del espectáculo. Por ello, el análisis del relato no es más que una disciplina muy parcial de la *teatrología*.*

Brémond, 1973; Chabrol, 1973; Mathieu, 1974, 1986; *Communications*, 1966, n.º 8; Prince, 1973; Greimas y Courtès, 1979; Kibédi-Varga, 1981; Segre en Amossy (comp.), 1981; Segre, 1984.

ANALÍTICA/O (TÉCNICA..., DRAMA...)

Fran.: *analytique (technique..., drame...)*; Ingl.: *analytical playwriting*; Al.: *analytische Technik*.

1• Técnica dramatúrgica que consiste en introducir en la acción presente el relato de hechos que han ocurrido antes de iniciarse la obra* y que son expuestos posteriormente en ella. Su ejemplo más célebre es el *Edipo* de SÓFOCLES: «Edipo, en cierto modo, no es más que un análisis trágico. Todo está ya ahí, y se desarrolla» (GOETHE a SCHILLER, carta del 2 de octubre de 1797). Vemos enseguida lo que una técnica como ésta puede obtener de una escritura que se ofrece como revelación de los personajes: en el *Edipo Rey* de SÓFOCLES, observa FREUD, «la acción de la obra no es otra cosa que un proceso de revelación [...] comparable a un psicoanálisis» (*Interpretación de los sueños*).

2• El análisis de las razones que han conducido a la catástrofe se convierte en el único objeto de la obra, lo cual, al eliminar toda *tensión** dramática y todo *suspense*,* favorece la aparición de elementos *épicos*.* Algunas dramaturgias que rechazan la forma dramática construyen sus obras según un esquema épico de demostración y de acontecimientos pasados y de *flash-back** (IBSEN, BRECHT), de modo que el drama no es más que una vasta *exposición** de la *situación* (por ejemplo, *La novia de Mesina* de SCHILLER, *Espectros*, *John Gabriel Borkman* de IBSEN, *El cántaro roto* de KLEIST, *La desconocida de Arras* de SALACROU).

3• Inversamente, en la técnica y el drama sintéticos (o dramaturgia de la forma dramática pura), la acción se desarrolla en dirección a un punto de llegada desconocido en el momento de la salida, aunque necesariamente influido por la lógica de la fábula y por tanto, en cierto modo, previsible.

Campbell, 1922; Szondi, 1956; Green, 1969; Strässner, 1980.

ANIMACIÓN

Fran.: *animation*; Ingl.: *animation*; Al.: *Animation*.

1• La animación teatral o cultural acompaña hoy a la simple creación de espectáculos para preparar en profundidad el terreno de una recepción más eficaz de los productos culturales. Esta noción, aparecida en Francia en el marco de la descentralización dramática y de la acción cultural, refleja toda la vaguedad de la empresa teatral de hoy y de su función en la sociedad: ¿se trata de crear *una* cierta animación en los medios que viven al margen de la cultura, o de promover *algunas*

acciones de animación puntuales antes o después de un espectáculo para «explotarlo» en todos los sentidos de la palabra? Fundamentalmente, la animación ha comprendido que el teatro no se reduce al análisis del texto y a su escenificación, sino que toda innovación y creación sólo tienen posibilidades de ser correctamente recibidas en un contexto donde el público ha sido preparado para el arte dramático. Así pues, esta política de animación deberá empezar con intervenciones en las escuelas o en los lugares de trabajo. Al iniciar a los espectadores jóvenes al juego dramático o a la lectura de espectáculo, la animación invierte en un futuro público sin poder verificar inmediatamente los resultados de sus esfuerzos.

2° Las formas de animación van desde la discusión después de un espectáculo a la organización de un teatro y de un público populares (como el TNP de Jean VILAR en Francia, durante los años cincuenta y sesenta), a la presentación de un montaje audiovisual en clase o en televisión, pasando por encuestas en un barrio para preparar un espectáculo (teatro de l'Aquarium en los años setenta, o del Campagnol, también en Francia) hasta una verdadera colaboración con la población para preparar la puesta en escena. La animación familiariza a un público todavía mal informado acerca del aparato teatral, desacralizándolo e insertándolo en el tejido social; sólo tiene posibilidades de éxito si se lleva a cabo en el marco de una casa de la cultura, de un teatro con un presupuesto de exploración suficiente y un equipo de animadores que conciba el teatro como un acto a la vez político y estético. La animación ha adquirido tal importancia para el buen funcionamiento del espectáculo que, a menudo, el director de escena debe convertirse en gestor, educador, militante y responsable de relaciones públicas; esta multiplicación de tareas ingratas y absorbentes provoca frecuentes conflictos con la actividad creadora de las gentes de teatro y contribuye a acentuar más aún el foso entre un arte popular accesible y un arte elitista encerrado en sí mismo. La consigna de VITEZ «un teatro elitista para todos» aparece como la búsqueda todavía utópica de un equilibrio entre animación y creación pura.

ANTAGONISTA

Fran.: *antagoniste*, Ingl.: *antagonist*, Al.: *Gegenspieler, Antagonist*.

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

Protagonista, obstáculo, agon.

ANTITEATRO

Fran.: *antithéâtre*, Ingl.: *antitheatre*, Al.: *Antitheater*.

1° Término muy general para designar una *dramaturgia** y un estilo interpretativo que niegan todos los principios de la *ilusión** teatral. La palabra aparece en los años cincuenta, en el momento de los inicios del teatro del *absurdo*.* IONESCO da a su *Cantante calva* (1953) el subtítulo de «antiobra», lo cual probablemente ayudó a los críticos a encontrar *antiteatro* (por ejemplo, G. NEVEUX en *Théâtre de France II*, 1952, y L. ESTANG en *La Croix* del 8 de julio de 1953 que aplica esta etiqueta a la obra de BECKETT *Esperando a Godot*).

2° Este tipo de teatro no es, verdaderamente, una invención de nuestro tiempo, puesto que cada época inventa siempre sus contraobras; así, en el siglo XVIII, el teatro de feria parodia las tragedias clásicas. Sin embargo, es con el futurismo (MARINETTI) y el surrealismo cuando el rechazo a la literatura, a la tradición y a la *pièce bien faite* y a la psicología deja oír sus voces más potentes. El teatro, entonces, está cansado de la psicología, de los diálogos sutiles y de las in-

trigas bien atadas; ya no cree en el teatro considerado como «institución moral» (SCHILLER). El antiteatro se caracteriza por una actitud crítica e irónica frente a la tradición, artística y social. El escenario ya no es capaz de explicar el mundo moderno, la ilusión y la identificación son ingenuas. La acción ya no obedece a una causalidad social (como en BRECHT), sino a un principio de casualidad (DÜRRENMATT, IONESCO). El hombre sólo es un títere ridículo, incluso cuando se toma a sí mismo por un héroe o un simple ser humano.

3• *Antiteatro* es una denominación «cajón de sastre» más periodística que científica. Engloba tanto algunas formas épicas como el teatro de lo insólito y del *absurdo** y las formas de teatro sin acción (*Sprechstheater* de HANDKE, por ejemplo) o los *happenings.** Nada indica si la negación se refiere al arte en general o a una dramaturgia considerada obsoleta. En el primer caso, el ataque se dirigiría, como en los futuristas y los dadaístas, contra la idea misma de actividad artística, de modo que el teatro se dedicaría a autodestruirse, tal como logra hacer a veces en PIRANDELLO, MROZEK, BECKETT o HANDKE. En el segundo caso, se trataría más bien de una «revolución de palacio», una protesta formal contra una norma establecida: BRECHT podría incluirse en él (véase su voluntad de una dramaturgia *antiaristotélica*),* al mismo título que IONESCO, que declara que sólo hace antiteatro porque se considera que el teatro antiguo es el teatro.

4• En lugar de aparecer como una doctrina estética, el antiteatro se caracteriza por una actitud general crítica frente a la tradición: rechazo de la imitación y de la ilusión, y por tanto de la *identificación** del espectador, ilogismo de la acción; supresión de la causalidad en beneficio de la casualidad; escepticismo frente al poder didáctico o político del escenario; reducción antihistérica del drama a una forma absoluta o a una tipología literaria existencial; negación de todos los valores, en particular los de los *héroes** positivos (el absurdo se desarrolla también como contracorriente del drama filosófico o del realismo psicológico o social). Esta actitud estética y apolítica de negación absoluta conduce paradójicamente a una consolidación del carácter metafísico, transhistórico y por tanto idealista del antiteatro, lo cual, en última instancia, regenera la forma teatral tradicional que el absurdo y las vanguardias históricas creían liquidar.

Ionesco, 1955, 1962; Pronko, 1963; Grimm, 1982.

ANTONOMASIA

Fran.: *antonomase*; Ingl.: *antonomasia*; Al.: *Antonomasie*.

Figura de estilo que sustituye el nombre de un personaje por una perífrasis o un nombre común que lo caracteriza. El «Atrabilario enamorado», el «Avaro» o el «Tartufo» son antonomasias de los personajes de Alceste, Harpagón o Tartufo. (En este último caso, es la sonoridad lo que produce inconscientemente en el auditor la sensación desagradable de un hombre melifluo que reza murmullando.)

Así pues, cuando es expresivo y designa potencialmente toda su psicología, el nombre de los personajes es una figura de antonomasia. Además del efecto cómico que produce y del ahorro de tiempo que supone para informar al espectador sobre la naturaleza de los caracteres, este procedimiento indica ante todo la perspectiva del autor, prepara nuestro juicio crítico y facilita la abstracción y la reflexión a partir de un caso particular de la historia contada. Esta motivación del signo poético refuerza el vínculo entre el significante (las características del nombre y del personaje) y el significado (el sentido del personaje): la figura de Tartufo ya no se distingue de su nombre y de su discurso, y crea así la ilusión de un signo poético autónomo. «Un nombre propio, escribe R. BARTHES, siempre debe ser cuidadosamente interrogado, puesto que el nombre propio es, por decirlo así, el príncipe de los significantes; sus

connotaciones son ricas, sociales y simbólicas» (en CHABROL, 1973, pág. 34).

Carlson, 1983.

ANTROPOLOGÍA TEATRAL

Fran.: *anthropologie théâtrale*, Ingl.: *theatre anthropology*, Al.: *Theateranthropologie*.

La antropología encuentra en el teatro un terreno de experimentación excepcional, puesto que tiene ante sus ojos hombres que juegan a representar a otros hombres. Esta simulación apunta a analizar y a mostrar cómo se comportan éstos en sociedad. Al colocar al hombre en una situación experimental, el teatro y la antropología teatral se dan a sí mismos la ocasión de reconstituir microsociedades y de evaluar el vínculo del individuo con el grupo: ¿cómo representar mejor a un hombre sino representándolo? Existe, estima SCHECHNER, una convergencia de los paradigmas de la antropología y del teatro: «Del mismo modo que el teatro se está antropologizando, la antropología se teatraliza» (1985, pág. 33). Éste es el razonamiento, impecable, de la antropología teatral.

Desgraciadamente, las cosas son mucho más complejas sobre el terreno, puesto que si en teoría el antropólogo teatral puede organizar el saber de la teatrología, hoy es más una llamada de reunión o un deseo de conocimiento que una disciplina constituida, más un inmenso campo en barbecho (o una selva virgen impenetrable) que un terreno bien cuadriculado y sistemáticamente cultivado. Sin embargo, esta tarea ha comenzado ya gracias a la ISTA (International School of Theatre Antropology) de Eugenio BARBA, que programa seminarios desde 1980: «La ISTA es el lugar donde se transmite, se transforma y se traduce una nueva pedagogía del teatro. Es un laboratorio de investigación interdisciplinaria. Es el marco que permite a un grupo de hombres de teatro intervenir en el medio social que lo rodea, tanto con su trabajo intelectual como a través de sus espectáculos» (BARBA, 1982, pág. 81). El libro que ha escrito con N. SAVARESE, *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral* (1985, 1995) suministra una serie de investigaciones de la ISTA a la vez que fija el programa de la antropología teatral: «El estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir, del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos de los que gobiernan la vida cotidiana» (1985, pág. 1). Dada la importancia de la síntesis de BARBA y de la ISTA, recurriremos ampliamente a tales principios después de esbozar las razones de la emergencia de un pensamiento antropológico en el teatro, las condiciones para el éxito de una empresa como ésta y la discusión de algunas de sus tesis.

1. Razones de su emergencia

a. Relativización de las culturas

La idea de considerar el teatro desde el punto de vista de una antropología o de una teoría de la cultura no es nueva. Casi todos los tratados teatrales formulan alguna hipótesis, por modesta que sea, sobre los orígenes del teatro. Un pensamiento genealógico de este tipo desemboca, en el siglo XX, por ejemplo con ARTAUD, en el deseo de un retorno a las fuentes, en una nostalgia de los orígenes, en una comparación con las culturas más alejadas de la cultura occidental. La antropología aplicada a la cultura (incluso cuando todavía no adopta este nombre) parece surgir como resultado de la conciencia de un «malestar en la civilización» (FREUD), de una inadecuación de la cultura a la vida similar a la que diagnostica Antonin ARTAUD: «Nunca, pese a que es la vida lo que se nos escapa, se ha hablado tanto de civilización y de la cultura. Y existe un extraño paralelismo entre este hundimiento generalizado de la vida que está en la base de la desmoralización actual y la preocupación por una cultura que nunca ha coincidido con la vida, y que ha sido creada para regen-

tar la vida» (1964 *b*, pág. 9). La sensación de este hundimiento de nuestra cultura y la pérdida de un sistema de referencia dominante comportan en los hombres de teatro —se llamen BROOK, GROTOWSKI o BARBA— una relativización de sus prácticas anteriores, las abren a formas teatrales exóticas y, sobre todo, les confieren una mirada etnológica sobre el actor. Estas experiencias teatrales se unen en parte a la antropología lévi-straussiana que trata de comprender al hombre «a partir del momento en que el tipo de explicación que se busca aspira a reconciliar el arte y la lógica, el pensamiento y la vida, lo sensible y lo inteligible» (Claude LÉVI-STRAUSS, *Textos de y sobre*, París, 1979, pág. 186).

b. Insuficiencia de la lógica racional

Según una tradición distinta al pensamiento sintomático de FREUD, se sitúa el símbolo por encima del concepto y, con pensadores como JUNG, KERENYI o ELIADE (1965), queda vinculado al «esfuerzo por traducir lo que, en la experiencia íntima de la *psique* o en el inconsciente colectivo, desborda los límites del concepto, escapa a las categorías del entendimiento, aquello —por tanto— que no puede ser conocido en el sentido estricto, y que sin embargo puede ser «pensado», reconocido a través de formas de expresión donde se inscribe la aspiración humana a lo incondicionado, a lo absoluto, a lo infinito, a la totalidad, es decir, recurriendo al lenguaje de la fenomenología religiosa, a la apertura sobre lo sagrado» (VERNANT, 1974, pág. 229). Esta apertura sobre lo sagrado va acompañada a menudo de un retorno a lo religioso, incluso si no se reconoce a sí mismo como tal; toma a veces, según ha señalado pertinentemente M. BORIE, la forma de una mala conciencia de la antropología occidental frente a las sociedades primitivas idealizadas y de una búsqueda de la autenticidad perdida: «El teatro, entendido cada vez más, incluso antes de ARTAUD, no como un espacio destinado a la ilustración del texto y sometido a la supremacía de lo escrito, sino como lugar por excelencia del contacto físico entre actores y espectadores, ¿no nos proporciona acaso un espacio privilegiado para experimentar un retorno a la autenticidad de las relaciones humanas?» (BORIE, 1980, pág. 345). El *teatro de participación*,* la búsqueda de un *happening** colectivo o la *performance** autobiográfica extraen de esta fuente la autenticidad que ha de permitir la comunicación teatral.

c. Búsqueda de un nuevo lenguaje

La aspiración a lo sagrado necesita un nuevo lenguaje que no sea tributario de la lengua natural o de una escritura excesivamente racionalizante: «Romper el lenguaje para alcanzar la vida significa hacer o rehacer el teatro; y lo importante es no creer que este arte deba seguir siendo sagrado, es decir, reservado. Lo importante es creer que no todo el mundo puede hacerlo, y que exige una preparación» (ARTAUD, 1946*b*, pág. 17). Esta preparación para un lenguaje que rechaza la facilidad y el desecamiento impele a encontrar una especie de lenguaje cifrado que sea al mismo tiempo el de quienes crean para la escena, de los participantes en la ceremonia teatral y de los actores que son «como víctimas al suplicio de la hoguera que hacen señales desde la pira» (1964 *b*). Ello equivale a decir que no es fácil encontrar su clave o que ésta quemará a quien pretenda encontrarla. Esta *hermenéutica** que desconfía del racionalismo y *a fortiori* del positivismo semiológico, quisiera descifrar un lenguaje teatral mítico, llámese jeroglífico (MEYERHOLD), ideograma (GROTOWSKI) o «base preexpresiva del actor» (BARBA, 1982, pág. 83).

2 • Condiciones epistemológicas de la antropología teatral

Para fundar una antropología teatral, es necesario reunir un cierto número de condiciones.

a. Naturaleza de la antropología

Suele distinguirse entre la antropología *física* (los estudios sobre las características fisiológicas del hombre y de las razas), la antropología *filosófica* (el estudio del hombre

en general, por ejemplo en el sentido de KANT: antropología *teórica*, *pragmática* y *moral*) y, finalmente, la antropología *cultural* o *social* (organización de las sociedades, de los mitos, de la vida cotidiana, etc.): «Tanto si se proclama "social" como "cultural", la antropología siempre aspira a conocer al *hombre total* contemplado, en un caso, a partir de sus producciones y, en el otro, a partir de sus representaciones» (LÉVI-STRAUSS, 1958, pág. 391). La antropolgía teatral —sobre todo la de BARBA— se ocupa de la dimensión a la vez fisiológica y cultural del actor en una situación de representación. ¡Ambicioso programa! Ambicioso porque ¿qué debemos examinar y medir exactamente en el estudio del *bios* del actor? ¿Debemos conformarnos con una descripción morfológica y anatómica del cuerpo del actor? ¿Hay que medir el trabajo muscular, el ritmo cardíaco, etc.? ¿Hay que «medicalizar» la investigación teatral? Se han llevado a cabo estudios de este tipo sin que sus resultados puedan ser relacionados con otras series de hechos, especialmente los elementos socioculturales.

b. Elección del punto de vista

Podría pensarse, con LÉVI-STRAUSS (1958, págs. 397-403), que el punto de vista del antropólogo se caracteriza por la *objetividad*, la *totalidad*, el interés por la *significación* y la *autenticidad* de las relaciones personales, de las relaciones concretas entte individuos. Sin embargo, la antropología, en la concepción de BARBA (que, por otra parte, nunca se refiere a los trabajos de LÉVI-STRAUSS) no escoge el mismo programa. No privilegia un punto de vista exterior y objetivo, el del observador distante, a la manera de un espectador, ni el de un superobservador que, como el etnólogo, intenta reunir todos los datos observables. Por el contrario, en la voz de TAVIANI (en BARBA y SAVARESE, 1985, págs. 197-206), confronta dos visiones, la del actor y la del espectador, puesto que le preocupa la utilidad de las observaciones para el actor, una «auténtica aproximación empírica del fenómeno del actor (1985, pág. 1) y, por tanto, su *feed-back* sobre la práctica teatral: «Cuando los semiólogos analizan un espectáculo como una estratificación muy densa de los signos, observan el fenómeno teatral a través de sus resultados. Sin embargo, nada demuestra que este procedimiento pueda set útil a los autores del espectáculo, que deben empezar desde el principio y para los cuales aquello que verán los espectadores será el punto de llegada» (TAVIANI, *op. cit.*, pág. 199).

Pero el corazón de la antropología teatral de BARBA se halla en la noción de «técnica del cuerpo» (MAUSS), que él sitúa, al contrario de MAUSS, en «la utilización particular, extracotidiana, del cuerpo en el teatro» (BARBA, 1982, pág. 1).

c. Situación de la «técnica del cuerpo»

Podríamos aquí —tal como hace, aunque bastante parcialmente, VOLLI (en BARBA y SAVARESE, 1985, págs. 113-123)— recurrir al artículo de Matcel MAUSS sobre «Las técnicas del cuerpo» (1936), es decir, sobre los «modos en que los hombres, sociedad por sociedad, saben usar su cuerpo». MAUSS ofrece numerosos ejemplos extraídos de todas las actividades humanas, pero no menciona el teatro o el arte y en cualquier caso no los opone, puesto que en su perspectiva toda técnica está determinada por la sociedad. BARBA toma de MAUSS (1936) esta noción de un cuerpo condicionado por la cultura, pero lo hace para introducir una oposición entre situación cotidiana y situación de representación: «Utilizamos nuestro cuerpo de una manera diferente en la vida y en las situaciones de "representación". A nivel cotidiano, tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestra profesión. Pero en una situación de "representación" existe una técnica del cuerpo totalmente distinta» (1982, pág. 83).

BARBA parece sugerir que, en representación, la técnica del cuerpo cambia radicalmente y que el actor deja de estar sometido al condicionamiento de la cultura. Sin embargo, no se acaba de ver qué es lo que produce tal metamorfosis, lo que hace que el actor cambie de cuerpo cuando cambia de marco. Incluso en representación el actor —y sobre

FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

todo el actor occidental— está a merced de su cultura de origen, en particular de su gestualidad cotidiana. La idea misma de separar la vida de la representación es extraña, puesto que el cuerpo utilizado es el mismo y la representación no puede borrarlo enteramente. Esta distinción entre lo cotidiano y la representación corre el riesgo de caer en una oposición radical entre la naturaleza (el cuerpo cotidiano) y la cultura (el cuerpo en representación), oposición que, precisamente, la antropología quiere refutar. En otro orden de ideas, parece como si hubiésemos regresado a la época en que la estilística quería distinguir a cualquier precio un lenguaje ordinario y un lenguaje poético, sin explicar cómo establecer el *distingo*. Del mismo modo, aquí el cuerpo en representación es definido tautológicamente: el cuerpo en representación es el cuerpo que es representado y que posee propiedades específicas y distintas del cuerpo cotidiano. En cualquier caso, aunque en efecto pueda ser establecida pragmáticamente, la diferencia es superficial y no se adentra en la comprehensión de la gestualidad y de la presencia (¿por qué reservar esta presencia únicamente a la representación: no estamos también más o menos presentes «en la vida»?).

d. Búsqueda de los universales culturales

Si bien la antropología tiene como objetivo estudiar la variedad de las manifestaciones humanas, muy a menudo llega a la conclusión de que, a pesar de las diferencias, existe un sustrato común a todos los hombres, que un mismo mito, por ejemplo, aparece en lugares muy diversos. LÉVI-STRAUSS propone una reflexión que pretende «superar la antinomia aparente entre la unicidad de la condición humana y la pluralidad aparentemente inagotable de las formas bajo las cuales la aprehendemos».

Una preocupación análoga guía a GROTOWSKI, que llega a la conclusión de que «la cultura, cada cultura particular, determina la base objetiva sociobiológica puesto que cada cultura está ligada a las técnicas cotidianas del cuerpo. Así pues, es importante observar lo que permanece constante frente a la variación de las culturas, lo que existe como transcultural» (en BARBA y SAVARESE, 1985, pág. 126).

Este universalismo, BARBA lo comparte con su maestro, GROTOWSKI, puesto que para él los distintos teatros no se parecen en sus manifestaciones, sino en sus principios. El libro contiene un material iconográfico muy rico, destinado a mostrar determinadas analogías entre posturas y gestos de actores que pertenecen a las más diversas tradiciones teatrales.

En efecto, el elemento transcultural BARBA lo detecta en el «nivel preexpresivo del arte del actor» (1985, pág. 13), en la presencia (sobre todo, de los actores orientales) «que choca al espectador y le obliga a mirar», un «núcleo de energía, una irradiación sugestiva y sabia, pero no premeditada, que capta nuestros sentidos». «No se trata todavía de "representación", ni de "imagen" teatral, sino de la fuerza que brota de un cuerpo puesto en forma» (1982, pág. 83).

BARBA, siguiendo a GROTOWSKI (1971, pág. 91), desconfía de la intencionalidad del actor, de su deseo de expresión para significar tal o cual cosa. Así pues, opta por acercarse al actor antes de esta expresión, al nivel preexpresivo precisamente, que de este modo puede ser contemplado como universal, igual que «la fuerza que brota de un cuerpo *puesto en forma*» (1982, pág. 83) o las fuentes (u orígenes del hombre) que se encuentran en la base de las diferentes culturas teatrales y que podrían explicar, como las técnicas preexpresivas, «el surgimiento del poder creativo» (1985, pág. 124). Sea cual sea la metáfora —fuerza surgiente, fuente, núcleo de energía, preexpresividad—, podemos preguntarnos si este «cuerpo *puesto en forma*» no es, ya desde antes, expresivo, incluso si esta expresividad es no intencional y no comunicativa. ¿Podemos no comunicar? ¿No es la situación de representación una comunicación de la comunicación?

3. Otras perspectivas

a. Retorno a la cuestión de los orígenes

Una de las obsesiones de la antropología cultural, especialmente en el siglo XVIII, ha

sido la cuestión del origen de las lenguas. El debate quedó cerrado gracias a la lingüística estructural. Pero una inquietud semejante ha seguido agitando las reflexiones sobre el origen del teatro (véase NIETZSCHE, 1872) o del *preteatro*' que lo precedió (SCHAEFFNER, en *Enciclopedia de los espectáculos*, 1965). Sea cual sea la fecha en que se sitúe la aparición del teatro, existe un acuerdo general en ver en él una secularización progresiva de ceremonias o de ritos. Queda por determinar si conserva algún rastro de este origen ritual en sus formas modernas. Incluso personalidades muy próximas como BENJAMIN y BRECHT discrepan sobre esta cuestión. Para BENJAMIN, toda obra de arte, incluso «en la época de su reproducción mecanizada» (según el título del ensayo de 1936), «encuentra su fundamento en el ritual donde halló su valor de uso original y primigenio. Pese a todos los esfuerzos por mediatizarlo de todas las maneras posibles, este fundamento lo reconocemos incluso en las formas más profanas de belleza, en tanto que ritual sacralizado» (1936, pág. 20).

Al contrario, para BRECHT, la emancipación respecto al culto ha sido completa: «Cuando se dice que el teatro surgió de las ceremonias del culto, se afirma sencillamente que es al abandonarlas cuando se convirtió en teatro; de los misterios no ha conservado la función religiosa, sino pura y simplemente el placer que en ellos encontraban los hombres» (*Pequeño Organon*, § 4).

Lo que BRECHT no parece admitir aquí es la dialéctica incesante de lo sagrado y lo profano, las posibilidades de resacralización del teatro, manifiestas desde ARTAUD, BROOK o GROTOWSKI y que han sido puestas en evidencia por la antropología religiosa de un Mircea ELIADE. Podríamos llegar a decir, incluso, con Paul STEFANEK (1976), que el teatro no ha salido jamás verdaderamente del culto, puesto que el culto estuvo desde el principio *teatralizado*. Volveríamos así a la fórmula de SCHECHNER sobre la teatralización de la antropología y la antropologización del teatro, fórmula circular e intemporal.

b. Límites y perspectivas

Todas estas consideraciones antropológicas, reavivadas por la reflexión de BARBA, han tenido el mérito de replantear zonas enteras de la estética occidental, como la identificación y la psicología del actor, la ilusión y la caracterización, nociones que han dominado la reflexión teórica desde ARISTÓTELES a BRECHT. Sin embargo, se basan casi exclusivamente en las tradiciones orientales y no elucidan verdaderamente el comportamiento del actor occidental, aunque inducen a creer que también lo podrían incluir. Se produce sin cesar un deslizamiento no sólo por lo que se refiere a los fundamentos epistemológicos de la encuesta, sino también en lo que concierne a su objeto exacto. Cabe lamentar también que no se haya hecho referencia más a menudo a «verdaderos» antropólogos como LÉVI-STRAUSS, TURNER (1982), LEROI-GOURHAN (1974) o JOUSSE (1974). Ello no impide que la antropología teatral, y sobre todo la de BARBA y sus colaboradores de la ISTA, constituya la respuesta más sistemática y ambiciosa a la teorización política de un BRECHT o al funcionalismo de la *semiología*.

Etnoescenología, etnodrama, teatro antropológico.

Eliade, 1963, 1965; *Esprit*, nov. 1963; *Drama Review*, t. 59, sept. 1973, t. 94, 1982; Brook, 1968; Durand, G., 1969; Barba, 1995; Borie, 1980, 1981, 1982; Innes, 1981; Pradier, 1985; Slawinska, 1985; Pavis, 1996*b*.

APARTE

Fran.: *aparté*; Ingl.: *aside*; Al.: *Beiseitesprechen*.

Discurso del personaje que no va dirigido a un interlocutor, sino a sí mismo (y consiguientemente al público). Se distingue del monólogo por su brevedad, su integración al resto del diálogo. El aparte parece escapársele al personaje y es oído «por azar» por el pú-

blico, mientras que el monólogo es un discurso más organizado, destinado a ser percibido y separado de la situación dialógica. No hay que confundir la frase que el personaje simula dirigirse a sí mismo con la frase intencionalmente dirigida al público.

1• El aparte es una forma de *monólogo*,* pero en el teatro se convierte en un *diálogo** directo con el público. Su cualidad esencial es la de introducir una modalidad distinta a la del diálogo. El diálogo se basa en el intercambio constante de los puntos de vista y en el choque de los contextos; desarrolla el juego de la intersubjetividad y aumenta la posibilidad de engaño recíproco entre los personajes. Por el contrario, el aparte reduce el contexto semántico al de un único personaje; señala la «verdadera» intención u opinión del carácter, de tal modo que el espectador sabe a qué atenerse y puede juzgar la situación con conocimiento de causa. En efecto, en el aparte, el monologante jamás miente, puesto que, «normalmente», uno no suele engañarse a sí mismo. Estos momentos de verdad interior son, además, tiempos muertos en el desarrollo dramático, que el espectador aprovecha para formular su juicio.

2• La tipología del aparte se superpone a la del monólogo: autorreflexividad, connivencia con el público, toma de conciencia, decisión, *interpelación al público*,* monólogo interior, etc.

3• El aparte va acompañado de un juego escénico susceptible de hacerlo verosímil (desplazamiento lateral del actor, cambio de tono, mirada fija en la sala). Determinadas técnicas le permiten a la vez «pasar las candilejas», y por tanto ser verosímil, y no ocultar su carácter de recurso: cañón enfocado sobre el monologante, *voz en off*, cambio en la iluminación ambiente, etc.

Sólo una concepción ingenuamente naturalista de la representación se ha empeñado en criticar el uso del aparte. La puesta en escena actual redescubre sus virtudes: poder lúdico y eficacia dramatúrgica.

Soliloquio, discurso, frase de autor, épico.

Larthomas, 1972; Gulli-Pugliati, 1976; Pfister, 1977.

APLAUSO

Fran.: *aplaudissement*; Ing.: *applause*; Al.: *Beifall*.

El aplauso en sentido estricto —el hecho de palmear— es un fenómeno bastante universal. Revela en primer lugar la reacción quasi física del *espectador** que, después de un forzada inmovilidad, libera su energía. El aplauso siempre tiene una función pática; dice: «Te acojo y te valoro». Pero, en un movimiento de *denegación*,* dice también: «Rompo la ilusión para decirte que me has hecho disfrutar al ilusionarme». El aplauso es el encuentro «mano a mano» entre el espectador y el artista, más allá de la ficción.

La costumbre de aplaudir a los actores es muy antigua. Los griegos incluso habían previsto un encantador dios menor para esta actividad: Krotos. El hábito de palmear es general en la Europa del siglo XVII. En algunas culturas, el público manifiesta su aprobación con gritos o silbidos. En cualquier caso, hoy se discute si hay que aplaudir durante la representación, rompiendo de este modo la ilusión. En efecto, el aplauso es un elemento de distanciamiento, una intervención de la realidad en el arte. Hoy constatamos que el público burgués gusta de aplaudir a «sus» actores y sus pruebas de ingenio, e incluso al decorado al principio de cada acto, y que interviene frecuentemente durante los espectáculos de bulevar o de la Comédie-Française; en cambio, el público más intelectual y «vanguardista» sólo manifiesta su entusiasmo cuando ha caído el telón, a fin de no alentar el exhibicionismo de los actores o los efectismos de la puesta en escena, y para expresar su agradecimiento a los artistas en bloque, una vez concluido el espectáculo, llamando a escena, si conviene, a los actores, al director, al escenógrafo o incluso al autor, suponiendo que se atreva a salir.

A veces, los aplausos son literalmente puestos en escena. Desde tiempos inmemoriales, los empresarios teatrales han remunerado los servicios de la claca profesional para ayudar al público a valorar el espectáculo. Las «glorias» o saludos casi siempre están ensayados e incluso incorporados a la puesta en escena, como por ejemplo, cuando los actores al saludar siguen interpretando su personaje o añaden un gag (una forma poco honesta de ganarse al público fácil).

Poerschke, 1952; Goffman, 1974.

APOLÍNEO Y DIONISÍACO

Fran.: *apollinien et dionysiaque*, Ingl.: *Apollinian and Dionysiac*, Al.: *Apollinische und das Dionysische*.

En *El nacimiento de la tragedia* (1872), NIETZSCHE opone dos tendencias del arte griego que convierte en principios antitéticos de todas las artes. Su análisis pretende aprehender las fuerzas impulsivas y conformantes de la creación artística según las cuales todo arte evoluciona.

El apolíneo es el arte de la medida y de la armonía, del conocimiento de sí mismo y de los propios límites. La imagen del escultor dando forma a la materia, figurando lo real y absorto en la contemplación de la imagen y del sueño, se impone como arquetipo de lo apolíneo, forma artística sometida al límite del sueño y al principio de la individualización. La arquitectura dórica, la música ritmada, la poesía ingenua de HOMERO y la pintura de RAFAEL son algunas de sus manifestaciones.

El dionisíaco no es la anarquía bárbara de las fiestas y de las orgías paganas; está entregado a la ebriedad, a las fuerzas incontroladas del hombre que renacen con la primavera, a la naturaleza y al individuo reconciliados. Es el arte de la música sin forma articulada y que asusta al auditor y al ejecutante. No presenta ninguna formalización, sólo un sufrimiento y una resonancia primitivas. En él, el hombre se siente como un dios que destruye todas las barreras e invierte los valores tradicionales, «el hombre deja de ser artista, se ha convertido en obra de arte» (1967, pág. 25).

A pesar —o más bien, a causa de— su naturaleza inversa, lo apolíneo y lo dionisíaco no pueden existir uno sin el otro; se completan en el trabajo creador, provocan el nacimiento del arte griego y, de un modo más general, el de la historia del arte. Esta oposición no coincide totalmente con los antagonismos clasicismo/romanticismo, técnica/ inspiración, forma depurada/contenido desbordante, *forma cerrada / forma abierta*.* Sin embargo, reutiliza y reestructura algunas características contradictorias del arte occidental cuyo teatro no es más que un caso particular. Sin duda, en una tipología de los estilos de la escenificación aparecerían tales tensiones: por ejemplo, la oposición entre un *teatro de la crueldad*,* de inspiración dionisíaca (como el esbozado por ARTAUD), y un teatro «apolíneo» que controla tanto como puede su funcionamiento, como el de la práctica brechtiana.

APUNTADOR

Fran.: *souffleur*, Ingl.: *prompter*, Al.: *Souffleur*.

La función del apuntador, creada en el siglo XVIII, se halla hoy en vías de desaparición: en Francia, sólo existe de manera institucional en la Comédie-Française, tal vez a causa del abandono del sistema de alternancia y de los escenarios a la italiana. El apuntador, o la apuntadora, ayuda a los actores en dificultades hablando «en un soplo», articulando bien pero sin gritar, desde bastidores o desde una obertura, camuflada por la concha, en el centro del proscenio. Se sopla la palabra o, si el actor se embarulla en una frase, la frase siguiente, prestando atención a los tiempos de longitud variable para no confundirlos con lapsus de memoria. Observando a los actores, el buen apuntador debe ser capaz de anticiparse al error o a la dificultad e intervenir en el momento adecuado.

ARGUMENTO

(Del latín *argumentum*, cosa mostrada, dicha, expuesta.)

Fran.: *argument*; Ingl.: *plot outline*; Al.: *Inhaltsangabe*.

1• Resumen de la historia que se cuenta en la obra, el argumento (o *expositio argumenti*) es ofrecido antes de empezar la obra propiamente dicha para informar al público sobre la historia que le va a ser contada, sobre todo en el caso del resumen en lengua vulgar de una obra en latín (en la Edad Media). CORNEILLE, en la edición de su teatro de 1660, incluyó un argumento antes de cada una de las obras.

ARISTÓTELES sugiere al dramaturgo utilizar el argumento como punto de partida e idea general del drama: «Tanto si se trata de temas ya conocidos como de temas compuestos por uno mismo, es necesario establecer su idea general y sólo después construir los episodios y desarrollarlos» (*Poética*, § 1455*b*). A continuación, el poeta podrá estructurar la fábula en episodios, precisando los nombres y los lugares. Reflexionar ante todo sobre el argumento obliga a hablar de verdades y de conflictos universales, a provilegiar la filosofía y lo general en detrimento de la historia y de lo particular(§ 1451*b*).

2• Sinónimo de *fábula*,* *mythos** o *tema*, el argumento es la historia expuesta, reconstituida en una lógica del acontecimiento, el significado de la fábula (historia relatada) que se opone a su significante (*discurso** relatante). Algunos géneros teatrales como la *farsa** o la *commedia dell'arte** utilizan el argumento (el *canevás*) * como texto que sirve de base para la improvisación de los actores. A veces, el argumento es presentado bajo forma de pantomima: así, en *Hamlet*, la pantomima precede a los diálogos de la escena del envenenamiento.

3• Como en el caso de la *fábula*, a veces encontramos *argumento* en los dos sentidos de 1) *historia relatada* (fábula como materia) y de 2) *discurso relatante* (fábula como estructura del relato). Parece más adecuado reservar el uso de argumento al sentido de *historia relatada*, independientemente y con anterioridad al orden de presentación, es decir, de la *intriga** (ej.: el argumento de *Berenice* expuesto por RACINE en su prefacio).

ARISTOTÉLICO (TEATRO)

Fran.: *théâtre aristotélicien*; Ingl.: *Aristotelian theatre*; Al.: *aristotelisches Theater*.

1• Término utilizado por BRECHT y adoptado por la crítica para designar una *dramaturgia** que procede explícitamente de ARISTÓTELES, dramaturgia basada en la *ilusión** y la *identificación*.* El término se ha convertido en sinónimo de teatro *dramático*,* teatro *ilusionista** o teatro de la identificación.

2• BRECHT identrifica (erróneamente) esta única característica con la concepción aristotélica: lanza sus ataques contra la dramaturgia que pretende la identificación del espectador a fin de provocar en él un efecto de *catarsis*,* impidiendo toda actitud crítica. Sin embargo, la identificación no es más que uno de los criterios de la doctrina aristotélica. Es necesario añadirle el respeto de las *tres unidades** (especialmente la *coherencia** y la unificación de la acción), el papel del destino y de la necesidad en la presentación de la fábula: la obra es construida alrededor de un conflicto, de una situación «bloqueada» («anudada») que debe ser resuelta (*nudo*,* *desenlace*).*

3• Sería igualmente erróneo asimilar teatro antiaristotélico y forma *épica*:* la utilización de técnicas épicas no garantiza automáticamente una acritud crítica y transformadora del espectador. Recíprocamente, otras formas reatrales pueden surgir en la estela de una dramaturgia catártica sin que por ello las facultades del espectador se vean paralizadas (Living Theatre). El dramaturgo no

tiene por qué utilizar servilmente el molde aristotélico para producir intensos efectos catárticos.

Brechtiano, forma cerrada y forma abierta.

Lukács, 1914, 1975; Kommerell, 1940; Kesting, 1959; Benjamin, 1969; Brecht, 1963, 1972; Flashar, 1974.

ARQUETIPO

(Del griego *archetypos*, modelo primitivo.) Fran.: *archétype*; Ingl.: *archetype*; Al.: *Archetyp*.

1• En la psicología de Jung, el arquetipo es un conjunto de disposiciones adquiridas y universales del imaginario humano. Los arquetipos están contenidos en el inconsciente colectivo y se manifiestan en la conciencia de los individuos y de los pueblos por los sueños, la imaginación y los símbolos.

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

2• Un estudio tipológico de los *personajes** dramáticos revela que determinadas figuras proceden de una visión intuitiva y mítica del hombre y que remiten a complejos o a comportamientos universales. En este orden de ideas, podríamos decir que Fausto, Fedra o Edipo son personajes arquetípicos. El interés de tales personajes es que desbordan ampliamente el marco estrecho de sus situaciones particulares según los diversos dramaturgos para elevarse a la categoría de modelo arcaico universal. Así pues, el arquetipo puede ser considerado como un tipo de personaje particularmente general y recurrente en una obra, en una época o en todas las literaturas y mitologías.

Tipo, estereotipo, modelo actancial, antropología teatral.

Jung, 1937; Slawinska, 1985.

ARTE DRAMÁTICO

Fran.: *art dramatique*; Ingl.: *dramatic art*; Al.: *dramatische Kunst*.

A menudo, esta expresión se utiliza en el sentido más general de «teatro», para designar al mismo tiempo la práctica artística (hacer teatro) y el conjunto de obras, textos y literatura dramática que sirve de base escrita a la representación o a la puesta en escena. Así pues, el arte dramático es un género dentro de la literatura y una práctica vinculada a la interpretación del actor que encarna o muestra un personaje ante un público.

Esencia del teatro, especificidad, teatralidad, etnoescenología.

Arnold, 1951; Villiers, 1951; Aslan, 1963.

ARTE TEATRAL

Fran.: *art théâtral*; Ingl.: *theatre art*; Al.: *Theaterkunst*.

Arte teatral es una alianza de palabras que contiene en germen todas las contradicciones del teatro: ¿es éste un arte autónomo que tiene sus propias leyes y posee una *especificidad** estética? ¿O bien no es otra cosa que la resultante —síntesis, conglomerado o yuxtaposición— de diversas artes como la pintura, la poesía, la arquitectura, la música, la danza y el gesto? Ambos puntos de vista coexisten en la historia de la estética. Pero se trata, en primer lugar, de interrogarse sobre sus orígenes y su tradición occidental.

1 · Orígenes del teatro

La riqueza infinita de las formas y de las tradiciones teatrales a lo largo de la historia hace imposible una definición, incluso muy general, del arte teatral. La etimología de la palabra griega *theatron*, que designaba el lugar desde donde los espectadores veían la representación sólo explica parcialmente un componente de este arte. En efecto, arte visual por excelencia, espacio del *voyeurismo* institucionalizado, el teatro, pese a todo, ha sido «reducido» muy a menudo a un género literario, el arte dramático, cuya parte espectacular fue considerada, desde ARISTÓTELES, como accesoria y necesariamente sometida al texto.

A esta dispersión de las formas teatrales y de los géneros dramáticos corresponde una similar diversidad de las condiciones materiales, sociales y estéticas de la empresa teatral: ¿qué vínculo puede existir, por ejemplo, entre un ritual primitivo, una obra de bulevar, un misterio medieval o un espectáculo de la tradición india o china? Los sociólogos y los antropólogos tienen serias dificultades para determinar las motivaciones de la necesidad de teatro en el hombre. Han mencionado sucesiva —o simultáneamente— el deseo mimético, el gusto por el juego de niños y adultos, la función iniciadora del ceremonial, la necesidad de contar historias y de burlarse impunemente de un estado social, el placer que proporciona metamorfosearse en el actor. El origen del teatro habría sido *ritual** y religioso, y el individuo, fundido en el grupo, habría participado en una ceremonia, antes de delegar poco a poco esta tarea al actor o al sacerdote; el teatro sólo se habría separado progresivamente de su esencia mágica y religiosa y se habría hecho lo suficientemente fuerte como para desafiar a esta sociedad: de ahí las dificultades históricas que caracterizan su relación con la autoridad, con la ley, por no decir con su simple derecho de ciudadanía. Sea cual sea el valor de tales teorías, el teatro de hoy no tiene nada que ver con este origen cúltico (salvo en algunas experiencias de un retorno al mito o a la ceremonia que buscan, siguiendo a ARTAUD, la pureza original del acto teatral). Se ha diversificado hasta el punto de responder a numerosas nuevas funciones estéticas y sociales. Su desarrollo está íntimamente ligado al de la conciencia social y tecnológica: ¿acaso no se predice periódicamente su inminente desaparición ante la invasión de los *medios de comunicación** y de las artes de masas?

2 · La tradición occidental

Aunque la cuestión de la *esencia** y de la especificidad del arte teatral siempre tiene algo de idealista y de metafísico, muy alejado de la realidad de las prácticas teatrales, podemos enumerar, al menos, para nuestra tradición occidental, algunos rasgos característicos de este arte, desde los griegos hasta hoy. La noción de *arte* difiere de la de artesanado, de técnica o de ritual: incluso si tiene a su disposición diversas técnicas (de la interpretación, de la escenografía, etc.) y sigue poseyendo una parte de acciones prescritas e inmutables, el teatro desborda el marco de cada uno de sus componentes. Presenta siempre una acción (o la representación mimética de una acción) a través de actores que encarnan o muestran para un público reunido en un tiempo y en un lugar más o menos organizados para acogerlo. Un texto (o una acción), un cuerpo de actor, un escenario, un espectador: ésta parece ser la cadena obligada de toda comunicación teatral. Cada eslabón de esta cadena adopta, sin embargo, formas muy diversas: el texto es sustituido en algunas ocasiones por un estilo de intepretación no literario, incluso si se trata de un texto social igualmente fijo y legible; el cuerpo del actor pierde su valor de presencia humana cuando el director de escena lo convierte en una *«supermarioneta**»* o cuando es reemplazado por un objeto o un dispositivo escénico figurado por la escenografía; el escenario no tiene por qué ser el de un edificio teatral construido específicamente para la representación de obras dramáticas: una plaza pública, un hangar o cualquier otro lugar «desviado» pueden prestarse perfectamente a la actividad teatral; por lo

que se refiere al espectador, es imposible eliminarlo totalmente sin transformar el arte teatral en un juego dramático donde todos son participantes, en un rito que no necesita ninguna mirada exterior para ser llevado a cabo, o en una «actividad de capillita», un «autoteatro», totalmente encerrados en sí mismos y sin ninguna apertura crítica sobre la sociedad.

El arte dramático se basa originariamente (con *La República* de PLATÓN o la *Poética* de ARISTÓTELES) en una distinción entre la *mímesis* (representación de las acciones por imitación directa) y la *diégesis* (relato de estas mismas acciones por un narrador). La mímesis se convierte, posteriormente, en la marca de la «objetividad» teatral (en el sentido de SZONDI, 1956): los *él* de los personajes (actuantes y parlantes) son dialogados por el *yo* del autor dramático; la re-presentación se ofrece como imagen de un mundo ya constituido. De hecho, hoy sabemos que la representación mimética no es directa e inmediata, sino una transformación en discurso del texto y de los actores. La representación teatral comporta un conjunto de directivas, consejos y órdenes contenidos en la *partitura** teatral, texto y acotaciones escénicas.

La distinción y la jerarquía entre los géneros no tienen nada de rígido y de definitivo, tal como pretendía la poética clásica, basada en una visión normativa de los géneros y de sus funciones sociales. Todo el arte teatral contemporáneo denuncia esta tripartición teatro/poesía/novela. Igualmente, la polaridad tragedia/comedia, que también se encuentra en la doble tradición de los géneros «nobles» (tragedia, alta comedia) o «vulgares» (farsa, gran espectáculo) pierde su sentido con la evolución de las relaciones sociales que fundamentaban estas relaciones de clase.

3• El teatro en un sistema de las artes

a. La mayor parte de los teóricos están dispuestos a aceptar que el arte teatral dispone de todos los medios artísticos y tecnológicos conocidos en una época dada. CRAIG, por ejemplo, lo define así (de una manera quasi tautológica): «El arte del teatro no es ni el arte de la interpretación actoral, ni la obra de teatro, ni la comparsería, ni la danza. [...] Es el conjunto de los elementos de los cuales se componen estos diferentes ámbitos. Está hecho del movimiento, que es el espíritu del arte del actor, de las palabras, que forman el cuerpo de la obra, de la línea y del color, que son el alma del decorado, del ritmo, que es la esencia de la danza» (CRAIG, 1905, pág. 101).

b. Sin embargo, no reina la unanimidad en lo que concierne al vínculo recíproco de estas distintas artes. Para los partidarios del *Gesamtkunstwerk** wagneriano, las artes escénicas deben converger en una síntesis y unificarse gracias a las redundancias entre los diversos sistemas.

c. Para otros, no obstante, es imposible unir artes diferentes; en el mejor de los casos, daría lugar a un conglomerado no estructurado; lo importante es establecer una jerarquía entre los medios y articularlos en función del resultado esperado y del gusto del director de escena. La jerarquía propuesta por APPIA (1954) —actor, espacio, luz, pintura— no es más que una de las innumerables posibilidades de la *estética.**

d. Otros teóricos critican la noción de un arte teatral concebido como un *Gesamtkunstwerk* o teatro total, y la sustituyen por la de *trabajo teatral** (BRECHT). Las artes escénicas sólo existen y significan en sus diferencias o contradicciones (véase BRECHT, *Pequeño Organon*, § 74). La escenificación hace trabajar el escenario contra el texto, la música contra el sentido lingüístico, la gestualidad contra la música o el texto, etc.

4• La especificidad y los límites del arte teatral

Una ojeada rápida a los escritos sobre el teatro muestra que ninguna teoría está en condiciones de reducir el arte teatral a componentes necesarios y suficientes. Resulta imposible limitar este arte a un conjunto de

técnicas: y la práctica se encarga de ampliar constantemente el horizonte escénico: *proyección** de diapositivas o de películas (PISCATOR, SVOBODA), deslizamientos del teatro hacia la escultura (Bread and Puppet), la danza y el mimo, la acción política (*agit-prop*)* o el evento (*happening*).*

En consecuencia, el estudio del arte teatral se ramifica en ámbitos de estudio infinitos, dado que el programa es desmesurado: incluso el de SOURIAU parece demasiado tímido: «Un tratado de teatro debería examinar sucesivamente al menos todos estos factores: el autor, el universo teatral, los personajes, el lugar, el espacio escénico, el decorado, la exposición del tema, la acción, las situaciones, el desenlace, el arte del actor, el espectador, las categorías teatrales: trágico, dramático, cómico; finalmente, las síntesis: teatro-y-poesía, teatro-y-música, teatro-y-danza, para terminar en las formas parateatrales: espectáculos diversos, circo, marionetas, etc. Sin olvidar la interferencia con otras artes y, particularmente, con el nuevo arte del cine» (SOURIAU, citado en ASLAN, 1963, pág. 17).

Esencia del teatro, escenificación, antropología teatral, etnoescenología.

Rouché, 1910; Craig, 1964; Touchard, 1968; Kowzan, 1970; Schechner, 1977; Mignon, 1986; Jomaron, 1989; Corvin, 1991.

ARTES DE LA REPRESENTACIÓN

Fran.: *arts de la représentation*; Ingl.: *performing arts*; Al.: *darstellende Künste*.

1• Este término genérico incluye las artes fundadas en la representación o en la re-presentación (presentación renovada) de sus materiales (escenario, actor, imagen, voz, etc.). Necesariamente hay una imagen/representación que desempeña un papel de significante (de materia audiovisual) para un significado que será el resultado, el fin y la culminación de la *representación*,* significado que en ningún modo está fijado o es definitivo. El teatro hablado, musical o gestual, la danza, la ópera y la opereta, las marionetas, así como las artes mediáticas (o mecanizadas) como el cine, la televisión y la radio, son artes de la representación.

2• Estas artes se caracterizan por un doble nivel: lo representante —el cuadro, la escena, etc.— y lo representado —la realidad figurada o simbolizada—. La representación siempre es una reconstitución de algo distinto: acontecimiento pretérito, personaje histórico, objeto real. De aquí nace la impresión de que en el cuadro no vemos más que una realidad segunda. Pero el teatro es el único arte figurativo que se «presenta» al espectador una única vez, incluso cuando toma sus medios de expresión a una multitud de sistemas exteriores.

Artes escénicas, arte teatral, teatralidad, medios de comunicación, escenificación, puesta en escena, etnoescenología.

ARTES DE LA VIDA

Fran.: *arts de la vie*; Ingl.: *life arts*; Al.: *Lebenskünste*.

Término calcado del de «ciencias de la vida» y empleado (BARBA, 1993 y su «cuerpo-en-vida»; PRADIER y sus «comportamientos humanos espectaculares organizados») para las artes escénicas que utilizan el cuerpo vivo: teatro hablado, danza, mimo, danza-teatro, ópera, etc., en contraste con las artes mecánicas que tan sólo reproducen una imagen del cuerpo (cine, vídeo, instalación).

ARTES ESCÉNICAS

Fran.: *arts de la scène*; Ingl.: *performing arts, stage arts*; Al.: *Bühnenkünste*.

Las artes escénicas están ligadas a la presentación directa, no diferida o recibida a través de un medio de comunicación, del producto artístico. El equivalente inglés (*performingarts*) traduce adecuadamente la idea fundamental

de estas artes escénicas: son «conformadas», creadas directamente, *hic et nunc*, para un público que asiste (a) la representación: el teatro hablado, cantado, bailado o mimado (gestual), la danza, la pantomima y la ópera son los ejemplos más conocidos. No tiene ninguna importancia la forma del escenario, ni la relación escenario-sala (*relación teatral*)* lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los *performers** (actores, bailarines, cantantes, mimos, etc.).

Arte de la representación, arte teatral, teatralidad.

ATELANAS

(De *fabulaatellana*, fábulas de Atella.)
Fran.: *atellanes*; Ingl.: *atellane, Atellan farces*; Al.: *Atellane*.

Pequeñas farsas de carácter bufonesco cuyo nombre procede de su ciudad de origen, Atella, en la Campania. Inventadas en el siglo II a. J.C., las atellanas presentan personajes *estereotipados** y grotescos: Macus, el necio; Buceo, el glotón y fanfarrón; Pappus, el viejo avaro y ridículo; Dossenus, filósofo giboso y astuto. Fueron adoptadas por los actores romanos (que actuaban con máscara) o representadas como complemento a las tragedias, y son consideradas como el precedente remoto de la *commedia dell'arte*.*

ATREZZO

Fran.: *accesoires*; Ingl.: *props*; Al.: *Requisiten*.

*Objetos** escénicos (excluyendo los *decorados** y el *vestuario*)* que los actores utilizan o manipulan durante la representación. Muy numerosos en el teatro naturalista, que reconstituye un medio con todos sus atributos, hoy tienden a perder su valor caracterizador para convertirse en *maquinas** de juego o en objetos abstractos. O incluso, como en el teatro del absurdo (el de IONESCO particularmente) en objetos-metáfora de la invasión del mundo exterior en la vida de los individuos. Se convierten en verdaderos personajes y acaban invadiendo totalmente el escenario.

Espacio, tablado.

Veltrusky, 1940; Bogatyrev, 1971; Hoppe, 1971; Saison, 1974; Harris y Montgomery, 1975; Adam, 1976, págs. 23-27; Ubersfeld, 1980*a*; Pavis, 1996*a*, págs. 158-181.

AUTO

Fran.: *jeu*; Ingl.: *medieval play*; Al.: *mittelalterliches Theater*.

Forma dramática medieval (siglos XII y XIII). Presenta escénicamente episodios de la Biblia, pero desde el siglo XIII se extiende a temas profanos (ej.: *El juego de la enramada*, de ADAM DE LA HALLE) y adopta formas muy diversas: comedia de magia, parábola, revista satírica, pastoral (*El muchacho y el ciego*).

Farsa, moralidad, sotie, misterio.

AUTO SACRAMENTAL

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

Obras religiosas alegóricas representadas en España o en Portugal en ocasión del Corpus Christi y que tratan de los problemas morales y teológicos (el sacramento de la eucaristía). El espectáculo era representado sobre carretas, mezclaba farsas y danzas con la historia sagrada y atraía al público popular. Se mantuvieron durante toda la Edad Media, llegaron a su apogeo en el Siglo de Oro y fueron prohibidos en 1765. Ejercieron una profunda influencia sobre los dramaturgos portugueses (VICENTE) o españoles (LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA, CALDERÓN, etc.).

Flecniakoska, 1961; Sentaurens, 1984.

AUTOTEATRO

Fran.: *autothéâtre*; Ingl.: *autotheatre*; Al.: *Autotheater*.

Este término es empicado por ABIRACHED (1992, pág. 188) para calificar el fenómeno del teatro amateur: a menudo, los participantes sólo hacen teatro para sí mismos (sean cuales sean sus motivaciones), y no para un público exterior. Podría aplicarse igualmente a un teatro que tan sólo hace referencia a sí mismo, a través de citas de juegos, de técnicas o de realizaciones y que, de este modo, evita reproducir el mundo exterior: «Dionisos que cede su lugar a un narciso enamorado de su reflejo» (Ph. IVERNEL, *Journal du TEP*, 1995).

AUTOR DRAMÁTICO

Fran.: *auteur dramatique*; Ingl.: *dramatist, playwright*; Al.: *Bühnenautor, Dramatiker*.

1• Este término es usado hoy preferentemente a *dramaturgo*• (anticuado o reservado a la acepción moderna de «consejero literario») y a *poeta dramático* (arcaico, aplicable a un autor que escribe en verso).

El estatuto del autor ha variado considerablemente a lo largo de la historia. Hasta principios del siglo XVII no es más que un simple suministrador de textos. En Francia, habrá que esperar hasta CORNEILLE para que el dramaturgo se convierta en una verdadera persona social, reconocida, y capital en la elaboración de la representación. Su importancia podrá parecer, incluso, desproporcionada a la del director de escena (que no aparece, al menos bajo una forma consciente de sí misma, hasta fines del siglo XIX) y sobre todo del actor que no es más que «el instrumento con el que interpreta el autor, una esponja que absorbe los colores y los reproduce sin ningún cambio».

2• La teoría teatral tiende a sustituirlo por un sujeto global, un colectivo de enunciación, una especie de equivalente del narrador en el texto de la novela. Sin embargo, este sujeto «auctorial» es difícilmente detectable salvo en el caso de las *acotaciones escénicas*,• del *coro*• o del *raisonneur*.• E incluso tales instancias no son, de hecho, más que un sustituto literario y a veces deceptivo del autor dramático. Sería más razonable verle trabajando en la estructuración de la fábula, el montaje de las acciones, la resultante (no obstante difícil de dibujar) de las perspectivas y de los contextos semánticos de los dialogantes (VELTRUSKÝ, 1941; SCHMID, 1973). En cualquier caso, el texto clásico, cuando es formalmente homogéneo y está caracterizado por rasgos prosódicos y léxicos suprasegmentales y propios de todo texto, revela siempre, a pesar de la división en varios papeles, la huella de su autor.

3• Por otra parte, el autor dramático no es más que el primer eslabón (esencial, sin embargo, en la medida en que el verbo es el sistema más preciso y estable) de una cadena de producción que lamina, pero enriquece también, el texto a través de la *escenificación*,• la actuación del actor, la presentación escénica concreta y la recepción por parte del público.

Obra, discurso.

Vinaver, 1987, 1993; Corvin y Lemahieu en Corvin, 1991, págs. 73-75. Véase la revista *Les cahiers de Prospéro*.

AVISO AL LECTOR

Fran.: *avertissement*; Ingl.: *preface*; Al.: *Vorwort*.

Texto «escolta» a través del cual el autor se dirige directamente al lector para ponerle al corriente de sus intenciones, precisar las circunstancias de su trabajo, prevenirle ante posibles objeciones. Pertenece al *paratexto*• —siendo, así, exterior al *texto dramático*—• y por ello es un modo de lectura que intenta orientar la lectura del futuro público. En este sentido, es un procedimiento destinado a guiar la *recepción* (*prefacio*).•

B

BIOMECÁNICA

Fran.: *biomécanique*; Ingl.: *biomechanics*; Al.: *Biomechanik*.

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

La técnica biomecánica se opone al método introspectivo «inspirado», el de las emociones auténticas (pág. 199). El actor aborda su papel desde el exterior antes de captarlo intuitivamente. Los ejercicios le permiten prepararse para fijar sus gestos en posiciones-poses que concentran al máximo la ilusión del movimiento, la expresión del *gestus** y las tres fases del ciclo interpretativo (intención, realización, reacción).

Drama Review, 1973; Meyerhold, 1963, 1969, 1973, 1975, 1980 (véase, en lengua castellana, *Meyerhold: textos teóricos*, edición de J. A. Hormigón, ADE, 1992); Braun, 1995.

BODY ART

Fran.: *art corporel*; Ingl.: *body art*; Al.: *bodyart*.

El *body art*, o arte corporal, «no es tanto un movimiento como una actitud, una visión del mundo, una visión del papel que el artista debe desempeñar» (NORMAN, 1993, pág. 169). Consiste en utilizar el propio cuerpo para infligirle maltratos a fin de transgredir la frontera entre lo real y la simulación, provocar la reacción del público o de la policía, protestar contra guerras o masacres. Ya en los años veinte, con MARINETTI, DUCHAMP o el movimiento Dadá, pero sobre todo durante los años sesenta, utiliza la forma de la *performance** o del *happening*,* coquetea también con la simulación de la muerte o el sufrimiento en la representación, tanto en el Butho de origen japonés, en grupos como la Fura dels Baus o en una estética punk como la de Royal de Luxe, resurgencia posmoderna del entrañable «granguiñol». (A propósito de la transformación

del cuerpo, véase Michel JOURNIAC [1943-1995] y *Veinticuatro horas de la vida de una mujer ordinaria*.)

BRECHTIANO

Fran.: *brechtien*; Ingl.: *brechtian*; Al.: *brechtisch*.

Adjetivo derivado del nombre del dramaturgo alemán Bertolt BRECHT (1898-1956), representante de un teatro (sucesivamente denominado *épico*,* crítico, dialéctico o socialista) y de una técnica interpretativa que favorece la actividad del espectador, gracias sobre todo al carácter demostrativo de la actuación del actor.

El término es empleado a menudo en referencia a un estilo de escenificación que insiste en el carácter histórico de la realidad representada (*historización*)* y propone al espectador que tome una cierta distancia, que no se deje engañar por su carácter trágico o dramático o, simplemente, ilusionista.

A menudo, el término *brechtiano* alude a una «política de los signos»: el escenario y el texto constituyen el espacio donde se lleva a cabo una determinada práctica del conjunto de los profesionales del teatro que dan sentido a la realidad a través de un sistema de signos a la vez estéticos (arraigados en un material o en un arte escénico) y políticos (que critican la realidad en vez de imitarla pasivamente). El «sistema» brechtiano —tanto si ponemos el acento en su vertiente antidramática (épica), en la realista o en la dialéctica (alianza de principios opuestos, tales como la identificación o la distancia)— no es en ningún caso una ortodoxia que suministre fórmulas para el trabajo de escenificación. Muy al contrario, debe permitir montar obras de acuerdo con las exigencias de cada época y en el contexto ideológico que les corresponde. Pese a ello, se constata que en los años cincuenta y sesenta muchas nuevas compañías y muchos jóvenes autores se han limitado a imitar servilmente el «estilo» brechtiano —un determinado tipo de materiales y de colores, una cierta pobreza escenográfica, una supuesta interpretación distanciada— sin pensar ni siquiera en la posibilidad de adaptar estos recursos estéticos a un análisis histórico de la realidad y, por tanto, a una nueva práctica teatral. De este modo, la palabra «brechtiano», a veces usada en un sentido elogioso y «filial», y a veces en sentido peyorativo, pone de manifiesto las difíciles relaciones del teatro contemporáneo con este autor ya clásico, el «pobre B. B.».

Teatro experimental, relato.

Dort, 1960; Brecht, 1961, 1963, 1967, 1976; Barthes, 1964, págs. 84-89; Rülicke-Weiler, 1968; Pavis, 1978*b*; Knopf, 1980; Banu, 1981; F. Toro, 1984.

BUFÓN

Fran.: *bouffon*; Ingl.: *fool*; Al.: *Narr*.

El bufón está presente en la mayor parte de las dramaturgias cómicas. «Vértigo de la comicidad absoluta» (MAURON, 1964, pág. 26), es el principio orgíaco de la vitalidad desbordante, la palabra inextinguible, la revancha del cuerpo sobre el espíritu (Falstaff), la burla carnavalesca del pequeño frente al poder de los grandes (Arlequín), la cultura popular frente a la alta cultura (los pícaros). El bufón es, como el loco, un ser marginal. Este estatuto de exterioridad le autoriza a comentar impunemente los acontecimientos, en una especie de forma paródica del coro trágico. Su palabra, como la del loco, es a la vez prohibida y escuchada: «Desde las profundidades de la Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los demás: ocurre incluso que su palabra es considerada como nula o no pronunciada [...]; pero también ocurre que, a diferencia de cualquier otra palabra, se le atribuyan extraños poderes, como el de decir una verdad oculta, el de anunciar el futuro, el de ver desde la total ingenuidad lo que la sabiduría de los demás no puede percibir» (FOUCAULT, 1971, págs. 12-13).

Su poder desconstructor atrae a los poderosos o a los sabios: el rey tiene su loco, el joven enamorado su criado, el señor noble de la comedia española su gracioso, Don Quijote su Sancho Panza, Fausto su Mefisto, Wladimir su Estragón. El bufón desentona en todas partes: plebeyo en la corte, obsceno entre los bienpensantes, cobarde entre los soldados, glotón entre los estetas, grosero entre los refinados, siempre sigue su camino.

Como el muñeco neumático de Michelín, el bufón es indeshinchable: nadie ha conseguido jamás que se sienta culpable de nada o convertirlo en cabeza de turco porque es el principio vital por excelencia, un animal que se niega a pagar los platos rotos de la colectividad y que nunca pretende hacerse pasar por otro (siempre enmascarado, es el revelador de los demás y si habla en nombre propio o adopta el papel serio de los otros corre a su perdición). En efecto, como Arlequín, el bufón conserva el recuerdo de sus orígenes infantiles y simiescos. Así lo afirma el extremadamente serio filósofo ADORNO: «Si el género humano hubiese conseguido desprenderse tan totalmente como creemos de su parecido con los animales, no ocurriría que de repente sea capaz de reconocer ese parecido y de sumergirse en la felicidad que ello le proporciona; el lenguaje de los recién nacidos y el de los animales parecen el mismo. En el parecido de los payasos con los animales se ilumina el parecido del hombre con el mono: la constelación animal-tonto [o loco: *Narr*]-payaso es uno de los fundamentos del arte» (1974, pág. 363).

Comicidad, *commedia dell'arte*, personaje.

Gobin, 1978; Bajtín, 1971; Ubersfeld, 1974; Pavis, 1986*a*. Véase la revista *Bouffoneries*, especialmente los números 13-14.

BURLESCO

(Del italiano *burlesco, burla*, broma, farsa.) Fran.: *burlesque*, Ingl.: *burlesque*, Al.: *das Burleske*.

Lo burlesco es una forma exacerbada de *comicidad** que emplea expresiones triviales para hablar de realidades nobles o elevadas, transformando así un género serio en un pastiche *grotesco** o vulgar: es la «explicación de las cosas más serias con expresiones absolutamente divertidas y ridículas».

1 • El género burlesco

En Francia, lo burlesco se convierte en un género literario a mediados del siglo XVII, con SCARRON (*Compilación de versos grotescos*, 1643; *Virgilio travestido*, 1648), D'ASSOUCI (*El juicio de París*, 1648), PERRAULT (*Los muros de Troya*, 1653), como reacción frente al corsé de las reglas clásicas. Este tipo de escritura, o más bien de reescritura, aprecia particularmente la deformación de autores clásicos (SCARRON, MARIVAUX en su *Telémaco travestido* y su *Homero travestido*, 1736). A menudo, el burlesco recurre al panfleto, a la sátira social o política. No le resulta fácil, sin embargo, constituirse en género autónomo, probablemente a causa de sus vínculos con el género paródico (MOLIÈRE, SHAKESPEARE en la obra de Píramo y Tisbe interpretada por Bottom en *El sueño de una noche de verano*, en las obras que ironizan sobre textos conocidos: la *Beggar's Opera* de GAY [1728], *The Rehearsal* de BUCKINGHAM que satiriza a DRYDEN, la *Tragedy of Tragedy or the Life and Death of Tom Thumb the Great* de FIELDING [1730]). En Francia, el ballet burlesco de la primera mitad del siglo XVII abre las puertas a la comedia-ballet de MOLIÈRE y LULLY.

2 • Estética de lo burlesco

Más que un género literario, lo burlesco es un estilo y un principio estético de composición que consiste en invertir los signos del universo representado, en tratar noblemente lo trivial y trivialmente lo noble, siguiendo el principio barroco del mundo al revés: «Lo burlesco, que es una pieza de lo ridículo, consiste en la inconveniencia de la idea que se da de una cosa con su idea ver-

dadera. [...] Ahora bien, esta inconveniencia se produce de dos maneras: la primera habla con vulgaridad de las cosas más elevadas, y la segunda habla magníficamente de las cosas más vulgares» (Ch. PERRAULT, *Paralelo de los antiguos y los modernos*, III, 1688). En contra de una opinión muy extendida, lo burlesco no tiene nada de un género vulgar o grosero; muy al contrario, es un arte refinado que presupone en sus lectores una vasta cultura y un sentido de la *intertextualidad*.* La escritura —o la reescritura— burlesca es una deformación estilística de la norma, una manera sofisticada y preciosista de expresarse y no un género popular y espontáneo. Es la huella de grandes estilos y de inteligencias irónicas que admiran el objeto parodiado y apuestan a favor de los efectos cómicos de contraste y de superlativo en la forma y en la temática. El debate que se pregunta (tal como hace MARIVAUX en su prefacio al *Homero travestido*) si lo burlesco reside en los términos empleados o en las ideas manipuladas (en el significante o en el significado) está falseado, puesto que la comicidad sólo se instaura en el contraste entre los dos términos (principio de la mezcla de los géneros y del héroe-cómico).

No es fácil distinguir lo burlesco de otras formas de *comicidad*;* señalaremos, tan sólo, que lo burlesco rechaza el discurso moralizante o político de la *sátira*,* que no tiene necesariamente la visión catastrofizada y nihilista de lo grotesco, y que se presenta a sí mismo como un «ejercicio de estilo» y como un juego de escritura gratuito y libre. Este travestimiento ideológico es lo que ha permitido su desarrollo al margen de las instituciones literarias y políticas. Es la mezcla y la intertextualidad de todos los estilos y «escrituras» lo que aún hoy lo convierten en un género moderno por excelencia, en un arte del contrapunto (dialoguismo de BAJTÍN, *extrañamiento** de BRECHT).

Hoy, la mejor expresión de lo burlesco la encontramos en el cine: en las comedias de B. KEATON, de los HERMANOS MARX o de M. SENNET, los *gags** visuales corresponden a la desviación estilística que practicaba el burlesco clásico. En este sentido, el principio textual de lo burlesco se transforma en un principio lúdico y visual: opone, así, una forma seria de comportarse a su desconstrucción cómica a través de un desorden inesperado.

Bar, 1960; Genette, 1982.

CAFÉ-TEATRO

Fran.: *café-théâtre*; Ing.: *café theatre*; Al.: *café-théâtre*.

Los cafés-teatro, en su forma y programación actuales, son una invención reciente: en 1961, M. ALEZRA abre en La Vieille Grille de París un colmado-taberna donde se ofrecen espectáculos de poesía y canción. En 1966, B. DA COSTA abre en la misma ciudad Le Royal, primer café-teatro que lleva este nombre; más tarde lo harán el Café de la Gare que anima Romain BOUTEILLE y el Vrai Chic Parisien con COLUCHE. Desde entonces, se cuentan una treintena de cafés-teatro en París, unos ochenta en Francia y el éxito de este tipo de espectáculo y de obra no cesa.

Sin embargo, el café-teatro, de reciente aparición, tiene antepasados mucho más lejanos y prestigiosos: la taberna medieval donde imaginamos a F. VILLON; los cafés de los filósofos, en el siglo XVIII, donde el pensamiento filosófico es elaborado y confrontado a la vida cotidiana; o los cafés del siglo XIX, «fumaderos de opio» de las clases populares, que parecen ser más un lugar de perdición que un lugar de intercambios culturales organizados.

La originalidad de los cafés-teatro actuales reside en el hecho de que se han convertido en uno de los últimos refugios de los autores y actores no reconocidos y dispuestos a desafiar a un *establishment* teatral que ya sólo funciona con obras de *bulevar*,* autores clásicos consagrados o espectáculos subvencionados y creados sin excesivos riesgos. El café-teatro (que en otros tiempos habríamos llamado *teatro de arte*, o de *ensayo*, o de *cámara*) es, en este sentido, una respuesta a la pretendida crisis de autores, a la dificultad —ésta sí real— de encontrar un lugar de trabajo, pero también a la insistente demanda de un público joven en búsqueda de nuevos talentos, de una risa liberadora y de un nuevo repertorio conectado con la actualidad.

El café-teatro no tiene nada de un género dramático nuevo, o incluso de un tipo original de escenografía o de espacio (ni siquiera en todos ellos se sirven bebidas durante el espectáculo). Pero es la resultante de un conjunto de condicionamientos económicos que imponen un estilo bastante uniforme: el escenario es muy pequeño —para tres o cuatro actores a lo sumo—, y establece una relación de gran proximidad con la sala, que contiene de cincuenta a cien espectadores; los dos o tres espectáculos que se suceden en

el curso de una misma noche son necesariamente cortos (de cincuenta a sesenta minutos) y se basan en la interpretación, a menudo cómica, de los actores, «trágicamente» invitados a correr con todos los riesgos económicos trabajando a taquillaje, compartido con el director del local. Los textos dramáticos son a menudo satíricos (*one (wo)man show*)* o poéticos (montaje de textos, poemas o canciones); casi siempre son creaciones inéditas que, si consiguen un gran éxito, acceden a teatros más importantes, al circuito comercial o al cine. Los efectos de puesta en escena son deliberadamente sacrificados en beneficio de una actuación del actor-virtuoso que ha significado la revelación de numerosas estrellas del cine. La invención dramatúrgica más destacable es la creación de monólogos cómicos o absurdos y, en algunas ocasiones, el hecho de que se conceda la palabra a grupos normalmente marginados y a un discurso femenino nuevo y contundente.

Paradójicamente, la crisis del teatro comercial y el paro de los profesionales han favorecido la eclosión del café-teatro, que ya dispone de un considerable repertorio de obras de calidad muy variable bastante próximo delcomercial, o de *one (wo)man shows* a veces del todo intrascendentes, pero a menudo originales (ZOUC, JOLY, BALASKO). El café-teatro todavía no ha sido capaz de asegurarse los medios para una creación suficientemente liberada de los condicionamientos comerciales y, *a fortiori*, para crear un género dramático nuevo y susceptible de perdurar.

Merle, 1985.

CALMA FINAL

Fran.: *apaisement final*; Ingl.: *final resolution*; Al.: *Auflösungdes Konflikts*.

Según las concepciones de la *dramaturgia clásica*,* el drama sólo puede acabar cuando los *conflictos** llegan a su *desenlace** y el espectador deja de hacerse preguntas sobre la continuación de la acción. Esta sensación de calma es producida por la estructura narrativa que indica claramente que el héroe ha llegado al término de su recorrido; se ve completada por la sensación de que todo vuelve a estar en el mismo orden —cómico o trágico— que regía el mundo antes de comenzar la obra. La calma queda así ligada o bien al «alivio cómico» (*comic relief*), o bien a la justicia trascendente del universo *trágico*.* «Dada la naturaleza racional de su poder, la justicia eterna nos procura una calma, incluso cuando nos obliga a asistir a la derrota de los individuos comprometidos en la lucha» (HEGEL, 1832).

Cuando el dramaturgo se niega a proponer un final armónico, a veces opta por la intervención de un *deus ex machina** (más o menos preparado por la obra) y, otras, por poner de manifiesto la imposibilidad de resolver correcta y armoniosamente el conflicto (como BRECHT al final de *La buena alma de Tsé-Chuan*, 1940).

CANEVÁS

Fran.: *canevas*; Ing.: *scenario*; Al.: *Kanevas, Handlungsschema*.

El canevás (palabra que en francés antiguo —*chenevas*— significaba tejido de trama gruesa) es el resumen (el *guión** argumental) de una obra, destinado a la improvisación de los actores, particularmente en la *commedia dell'arte*.* Los actores utilizan los guiones (o *canovaccios*) para resumir la intriga, establecer las acciones escénicas, los efectos especiales o los *lazzi*.* Algunos de ellos han llegado hasta nuestros días y hay que leerlos, no como textos literarios, sino como la partitura que orienta el trabajo de los actores-improvisadores.

CARÁCTER

(Del griego *kharactèr*, signo grabado.)
Fran.: *caractère*; Ing.: *character*; Al.: *Charakter*.

1* En el sentido (hoy ligeramente arcaico) de *personaje*,* los *caracteres* de la obra cons-

tituyen el conjunto de los rasgos físicos, psicológicos y morales de un personaje. ARISTÓTELES opone este término a la fábula: los caracteres están sometidos a la acción y son definidos como «aquello que nos permite decir que los personajes a los que vemos actuar poseen tales o cuales cualidades» (*Poética*, 1450*a*). Por extensión, *carácter* designa a este personaje en su identidad psicomoral. Los caracteres de LA BRUYÈRE o los de las comedias de MOLIÈRE, por ejemplo, ofrecen un retrato bastante completo de la interioridad de los personajes. El carácter aparece en el Renacimiento y en la época clásica y se desarrolla plenamente en el siglo XIX. Su evolución sigue la del capitalismo y del individualismo burgués; culmina con el modernismo y la psicología de las profundidades. Las vanguardias, que desconfían del individuo —este burgués malo— tienden a superarlo del mismo modo que desean dejar atrás el psicologismo para descubrir una sintaxis de los tipos y de los personajes «desconstruidos y posindividuales».

2• Los caracteres se presentan como un conjunto de rasgos característicos (específicos) de un temperamento, de un vicio o de una cualidad. Mientras que los *tipos*• y los *estereotipos*• son más bien esbozos fácilmente reconocibles y superficiales de personajes, el carácter es mucho más profundo y sutil: no le están prohibidos algunos grandes rasgos individuales; así, por ejemplo, los grandes caracteres de MOLIÈRE (*El avaro*, *El misántropo*) conservan, más allá de su caracterización general, rasgos individuales que desbordan la pintura «sintética» de un simple carácter. El carácter es una reconstitución y una profundización de las propiedades de un medio o de una época. El carácter es, a menudo, un personaje con el cual nos identificamos forzosamente: ¿quién no se reconoce en el carácter del enamorado, del celoso o del hombre angustiado?

3• La *comedia de caracteres*• pone el acento en la descripción exacta de las motivaciones de los personajes: en la dialéctica aristotélica entre *acción* y *carácter*, la acción sólo tiene importancia en la medida en que caracteriza fielmente —es decir, define y visualiza— a los protagonistas. Este tipo de comedia se opone a la *comedia de intriga*,• basada en la constante renovación de las peripecias.

4• Dialéctica del carácter: según la norma de la dramaturgia clásica, el carácter debe evitar dos excesos inversos: no ha de ser ni una fuerza histórica abstracta, ni un caso individual patológico (HEGEL, 1832). El carácter «ideal» realiza un equilibrio entre marcas individuales (psicológicas y morales) y determinismos sociohistóricos (MARX, 1868, págs. 166-217). De forma general, el carácter escénicamente eficaz alía la universalidad con la individualidad, lo general con lo particular, la poesía con la historia (según la *Poética* de ARISTÓTELES); es muy preciso y, sin embargo, deja un espacio para que se adapte a cada uno de nosotros. Porque en esto reside precisamente el secreto del personaje teatral: es nuestro doble (nos identificamos con él *catárticamente*) y es otro (lo mantenemos a una *distancia*• respetable).

Historia, caracterización, motivación, denegación.

CARACTERIZACIÓN

Fran.: *caractérisation*; Ingl.: *characterization*; Al.: *Charakterisierung*.

Técnica literaria o teatral utilizada para proporcionar informaciones sobre un *personaje*• o una situación.

La caracterización de los personajes es una de las tareas esenciales del dramaturgo. Consiste en proporcionar al espectador los medios para ver y/o imaginar el universo dramático y, por tanto, para recrear un *efecto de realidad*• organizando la credibilidad y la verosimilitud del personaje y de sus aventuras. Indirectamente, aclara las motivaciones y las *acciones*• de los *caracteres*.• Se extiende a lo largo de toda la obra, dado que los caracteres siempre evolucionan ligeramente. Es especialmente acentuada y fundamental en la exposición y establecimiento de las

contradicciones y los conflictos. Sin embargo, nunca conocemos totalmente la *motivación** ni la caracterización de todos los personajes; por suerte, ya que el sentido de la obra es la resultante siempre incierta de estas caracterizaciones: corresponde al espectador sacar conclusiones y definir por su cuenta su propia visión de los caracteres (*perspectiva*).*

1 • Medios de la caracterización

El novelista tiene entera libertad para caracterizar el exterior de sus personajes, describir sus motivaciones secretas. En cambio, el dramaturgo, debido a la «objetividad» del drama (SZONDI, 1956), presenta personajes en acción y en palabra sin el comentario de su demiurgo: de ello se deriva una cierta imprecisión sobre cómo hay que «leer» el personaje. Diversos elementos facilitan esta lectura:

a. Indicaciones escénicas

Para indicar el estado psicológico o físico de los personajes, el marco de la acción, etc.

b. Nombre de los lugares y de los caracteres

Para sugerir, incluso antes de la intervención del personaje, su naturaleza o su peculiaridad (*antonomasia*).*

c. Discurso del personaje e, indirectamente, comentarios de los otros

Autocaracterización y multiplicidad de las perspectivas sobre una misma figura.

d. Juegos escénicos y elementos paralingüísticos: tonos, mímica, gestualidad*

Evidentemente, todas estas caracterizaciones son facilitadas por el dramaturgo, el director de escena y el actor, pero parecen proceder de los personajes, de su forma de expresarse y de su efecto de realidad. El autor interviene directamente en los *apartes*,* el *coro*,* las *interpelaciones** al público. Pero éstos son procedimientos antidramáticos, útiles para caracterizar al personaje «con cuatro rayas» soslayando la ficción de un carácter que inventa su propio discurso.

e. La acción de la obra es presentada de tal modo que el espectador saque necesariamente sus propias conclusiones sobre los protagonistas y comprenda las motivaciones de cada uno de ellos. La caracterización del personaje siempre viene dada a través del desarrollo de la fábula, el discurso de los demás actantes, los silencios y los sonidos, las ambigüedades y las ausencias del escenario.

2 • Grados de caracterización

A cada dramaturgia le corresponde una dosificación muy específica de la caracterización: el teatro clásico tiene un conocimiento del hombre esencialista y universal; no necesita, por tanto, caracterizar material y sociológicamente sus personajes. En cambio, el *naturalismo** se esforzará por describir escrupulosamente las condiciones de vida de los caracteres, por explicar el *medio** en que éstos evolucionan. A partir del momento en que la forma dramática presupone el conocimiento de una cierta psicología o de tipos de personajes (ej.: *commedia dell'arte*)* es del todo inútil caracterizar más los personajes: son conocidos por tradición y *convención*.*

CATARSIS

(Del griego *katharsis*, purga.)

ARISTÓTELES describe en la *Poética* (1449*b*) la purga de las pasiones (esencialmente *piedad** y *terror*)* en el momento mismo en que se producen en el espectador que se *identifica** con el héroe trágico. También hay catarsis cuando se utiliza la música en el teatro (*Política*, libro VIII).

La catarsis es uno de los objetivos y una de las consecuencias de la tragedia, la cual, «al

suscitar piedad y temor, produce la purga propia a tales emociones» (*Poética*, 1449*b*). Se trata de un término médico que asimila la identificación a un acto de evacuación y de descarga afectiva; no queda excluido que de ella resulte un «lavado» y una purificación por regenerescencia del yo percibiente. (Para una historia del término, consultar F. WODTKE, artículo «Katharsis» en *Reallexikon*, 1955.)

1° Esta purga, que ha sido asimilada a la identificación y al placer estético, está vinculada al trabajo del imaginario y de la producción de la ilusión escénica. El psicoanálisis la interpreta como placer obtenido de las emociones propias ante el espectáculo de las emociones del otro, y placer de volver a sentir una parte del propio yo reprimido que toma la forma tranquilizadora del yo del otro (*ilusión*, *denegación*).

2° La historia de las interpretaciones del término ha reconducido esta ambigüedad de la función catártica. Desde el Renacimiento al Siglo de las Luces, una concepción cristiana se inclina por una visión más bien negativa de la catarsis, que aparece sobre todo como un endurecimiento ante la visión del mal y una aceptación estoica del sufrimiento. Encuentra su culminación en CORNEILLE, que traduce así el pasaje de ARISTÓTELES: «Que por la piedad y el temor purga pasiones semejantes» (*Segundo discurso sobre la tragedia*, 1660), o incluso en ROUSSEAU, que condena el teatro reprochando a la catarsis no ser otra cosa que «una emoción pasajera y vana que no dura más que la ilusión que la ha producido, un resto de sentimiento natural ahogado enseguida por las pasiones, una piedad estéril que se conforma con algunas lágrimas y que jamás ha producido el menor acto de humanidad» (*El contrato social*). La segunda mitad del siglo XVIII y el drama burgués (especialmente DIDEROT y LESSING) intentarán demostrar que la catarsis no tiene por qué eliminar las pasiones del espectador, sino que debe transformarlas en virtudes y en participación emocional en lo patético y en lo sublime. Para LESSING, la tragedia acaba siendo «un poema que suscita la piedad»; invita al espectador a encontrar un justo medio (noción burguesa por excelencia) entre los extremos de la piedad y el terror.

Para superar las concepciones puramente psicológicas y morales de la catarsis, los exégetas de finales del XVIII y del XIX intentarán a veces definirla en términos de forma atmoniosa. En su ensayo *Sobre lo sublime*, SCHILLER no sólo ve en ella una invitación a «tomar conciencia de nuestra libertad moral», sino también, e inmediatamente, una visión de la perfección formal que debe subyugar.

Para GOETHE, la catarsis ayuda a la reconciliación entre las pasiones contrarias. En su *Relectura de la «Poética» de Aristóteles*, acaba convirtiéndola en un criterio formal de final y desenlace cerrado sobre sí mismo (que reconcilia las pasiones y que es «exigido por todo drama, e incluso por toda obra poética»). NIETZSCHE culminará esta evolución hacia una definición puramente estética: «Desde Aristóteles, nunca se ha dado una explicación de la emoción trágica que permita concluir que existan estados de sensibilidad estética, una actividad estética de los espectadores. Tan pronto se nos habla de un terror y de una piedad que deben ser aliviados o purgados mediante graves acontecimientos, como se nos dice que la victoria de los buenos principios y el sacrificio del héroe deben exaltarnos, entusiasmarnos, de acuerdo con una filosofía moral del universo. Y aunque yo piense que éste ha de ser, precisamente, el único efecto de la tragedia para una mayoría de hombres, no deja de resultar evidente que todos ellos, y con ellos sus estetas, no han comprendido nada de la tragedia en tanto que forma de *arte* superior» (*El nacimiento de la tragedia*, cap. XXII).

La reflexión sobre la catarsis conoce su último episodio con BRECHT, que la asimila, con un ardor temperado por el *Pequeño Organon* y sus *Aditivos*, a la alienación ideológica del espectador y al hecho de que los textos sólo centran su atención en los valores antihistóricos de los personajes. Hoy parece que los teóricos y los psicólogos tienen una visión mucho más matizada y dialéctica de la catarsis, que no se opone a la distancia crítica y estética, sino que la presupone: «La toma de

conciencia (distancia) no viene después de la emoción (identificación), puesto que lo *comprendido* está en relación dialéctica con lo *experimentado*. Más que del paso de una actitud (reflexiva) a otra (existencial) hay que hablar de oscilaciones entre ambas, a veces tan rápidas que casi podemos considerarlas como dos procesos simultáneos, cuya unidad es en sí misma catártica» (BARRUCAND, 1970).

CATÁSTROFE

Fran.: *catastrophe*, Ingl.: *catastrophe*, Al.: *Katastrophe*.

La catástrofe (del griego *katastrophê*, desenlace) es la última de las cuatro partes de la tragedia griega. Este concepto dramatúrgico designa el momento en que la acción llega a su término, cuando el héroe perece y paga la falta o el error trágicamente (*hamartia*)* con el sacrificio de su vida y el reconocimiento de su culpabilidad. La catástrofe no está ligada necesariamente a la idea de acontecimiento funesto, sino también a veces a la de conclusión lógica de la acción: «El desarrollo verdaderamente trágico consisre en la progresión irresistible hacia la catástrofe final» (HEGEL, *Estética*, 1832, pág. 337). La catástrofe no es más que un caso particular, frecuente en los griegos, menos «automático» en la edad clásica europea, del *desenlace** de la acción.

La catástrofe es la consecuencia del error de juicio del héroe y de su falta moral: culpable sin serlo verdaderamente, en la tragedia griega, o responsable, en la tragedia moderna clásica, de simples «pequeños defectos» (BOILEAU, *Arte poética*, III, 107), el personaje siempre debe claudicar. La diferencia es que la resolución por la catástrofe tan pronto tiene un sentido (en la tragedia griega o en la tragedia clásica, que recentra la falta sobre el individuo responsable, su pasión, su gloria, etc.); en este sentido, es el rescate de una mancha original, el error de juicio, la negación a transigir; o tan pronto, por el contrario, únicamente desemboca en un vacío existencial tragicómico (BECKETT), en una situación absurda (IONESCO), en una irrisión total (DÜRRENMATT, KUNDERA).

La *Poética* recomienda a los autores situar la catástrofe en el quinto acto, en el momento de la caída del héroe, pero la catástrofe puede extenderse a lo largo de toda la obra cuando ha sido situada, gracias al *flash-back*,* al principio de la obra (técnica del drama *analítico*,* que «despliega» las razones y los conflictos que han conducido a la salida trágica).

CATEGORÍA DRAMÁTICA (O TEATRAL)

Fran.: *catégorie dramatique*, Ingl.: *theatrical category*, Al.: *Kategorien des Theaters*.

Principio general y antropológico que va más allá de las formas históricamente realizadas, como por ejemplo, lo *dramático*,* la *comicidad*,* lo *trágico*,* lo *melodramático*,* el *absurdo*.* Esras categorías desbordan el marco estrecho de las obras literarias y designan actitudes fundamentales del hombre frente a la existencia. Se aplican a contextos distintos al del teatro occidental, pero cada vez con valores específicos.

Esencia del teatro, especificidad, teatralidad.

Gouhier, 1943, 1953, 1958, 1972.

CITA

Fran.: *citation*, Ingl.: *quotation*, Al.: *Zitat*.

1• En la dramaturgia

«Normalmente» —para la forma dramática del teatro ilusionista—, la cita está prohibida en la dramaturgia. El actor encarna su papel y hace creer que inventa su texto en el momento de enunciarlo; no cita lo que ha escrito el dramaturgo. Parece que éste ha extraído un fragmento de realidad, un medio, unas palabras y que deja que se expresen. La

única excepción aparente que podía tolerar la dramaturgia clásica era la cita de *sentencias*,* de *frases de autor** o de reflexiones generales atribuidas a un personaje. De este modo, el autor puede colocar un cierto número de fórmulas brillantes o elevar el debate a un grado superior de generalización. Sin embargo, ello no significa que quede abolida la convención según la cual el discurso se origina en el personaje.

En cambio, una dramaturgia épica muestra el origen de la palabra y su proceso de fabricación por un autor y unos actores. Se pone de manifiesto así que la representación no es más que un relato y una cita dentro del dispositivo teatral. En efecto, citar es extraer un fragmento de texto e insertarlo en un tejido distinto. La cita queda ligada, a la vez, a su antiguo contexto y al texto que la acoge. El «frotamiento» de ambos discursos produce un efecto de *extrañamiento*.* Lo mismo ocurre en la dramaturgia «citacional». Se distingue:

— el texto receptor: la maquinaria teatral, los actores, el trabajo de composición del dramaturgo;
— la cita: el texto que deben decir los actores, la gestualidad adaptada al personaje que debe ser simulado, la fábula que debe ser expuesta. La separación entre cita y citante nunca es enmascarada en provecho de la ilusión. Citar es situarse uno mismo a cierta distancia.

2 • En el trabajo del actor

Sobre todo a través del gesto, el actor revela que su texto es una cita: «En vez de querer dar la impresión de que improvisa, el actor deberá mostrar más bien aquello que realmente es: alguien que cita» (BRECHT, 1972, pág. 396). La cita siempre se produce por un efecto de ruptura, una interrupción del flujo verbal y gestual, una destrucción de la *coherencia** del texto y de la ficción.

Procediendo de este modo, el actor cita al personaje tal como podría existir en diversas versiones o tal como él, actor, lo abordaría si quisiese hacer teatro... «Cita un personaje, es testigo en un juicio [...] habla en pasado, mientras que el personaje lo hace en presente» (BRECHT, 1951, pág. 99).

3 • En la escenificación

La instancia citante es el director de escena; éste procede por alusiones (a veces no siempre descifrables por todo el mundo) a otras escenificaciones, a estilos diferentes, a una pintura (PLANCHON en *Tartufo*, STREHLER en *Il Campiello*, GRÜBER en *Empedokles, Hölderlin lesen*). La cita (cuando no es un mero juego o una manera de demostrar la propia cultura) conecta la obra a un universo distinto, la contempla bajo nuevas luces a menudo distanciadoras. Abre un vasto campo semántico y modaliza el texto en que es introducida. En el caso límite, produce un efecto de espejo para la obra, remitida incesantemente a otras significaciones.

Parodia, intertextualidad.

Brecht, 1963; Benjamin, 1969; Compagnon, 1979.

CLOU

Fran.: *clou*; Ingl.: *climax*; Al.: *Höhepunkt*.

Expresión francesa, sin equivalente en el léxico teatral español, que designa el momento y parte del espectáculo que atrae la atención del público, y marca el momento más esperado, generalmente asociado a la brillantez (*escena obligatoria*,* número de actor o hallazgo del montaje).

CÓDIGOS TEATRALES

Fran.: *codes au théâtre*; Ingl.: *theatrical codes*; Al.: *Theaterkodes*.

1 • Código y códigos

La expresión no suele encontrarse en singular, salvo si es abusiva, puesto que no exis-

te *un* código teatral que ofrezca la clave de todo cuanto es dicho o mostrado en el escenario (en la misma medida en que no existe un lenguaje teatral). Sería una ingenuidad esperar de la *semiología* la revelación de uno o incluso varios códigos teatrales capaces de reducir (o de formalizar) la representación teatral a un esquema que sea su traducción. Así pues, el código es una regla que asocia arbitrariamente, pero de un modo fijo, un sistema a otro (como por ejemplo, el código de las flores asocia determinadas flores a determinados sentimientos o simbolismos). Frente a esta concepción de la semiología de la *comunicación,* * preferimos, para el teatro, la concepción de un código no prefijado, en perpetua reorganización y objeto de una práctica *hermenéutica.**

2 • Dificultades de la noción de código teatral

a. Objeción de principio

En la crítica teatral, encontramos a menudo la objeción según la cual codificar un espectáculo (con ocasión de una escenificación) o buscar en él códigos definitivos equivale a inmovilizar la representación y, a corto plazo, condenarla a muerte, al constreñirla a un único esquema significante. La objeción tiene la envergadura suficiente para refutar una aproximación excesivamente positivista y excesivamente centrada en el mensaje teatral concebido como un conjunto de señales emitidas y recibidas con la misma claridad que las de un semáforo. En cambio, una aproximación más elástica ante una diversidad de códigos y una perspectiva más hermenéutica de la interpretación del espectáculo no invalidarían el punto de vista semiológico, bajo el pretexto de que podría congelar el carácter de *evento** de la representación.

b. Dificultad de una tipología de los códigos

Ninguna tipología se impone a las demás. Sin embargo, resulta útil estudiar por separado los códigos específicos del teatro (*especificidad** teatral) y los códigos comunes a otros sistemas (pintura, literatura, música, relato). El código ideológico plantea un problema particular puesto que, por naturaleza, es difícilmente detectable y participa de elementos artísticos, culturales y epistemológicos del texto y del escenario. Los códigos *particulares* de la obra (idiolecto) únicamente gobiernan la función interna (sintáctica) de la representación.

La distinción que ofrecemos a continuación no es más que una de las muchas clasificaciones posibles según el criterio de la *especificidad** teatral:

- Códigos específicos

1) Por ejemplo, los códigos de la representación occidental: ficción, escenario como lugar transformable de la acción, *cuarta pared** que oculta la acción y la revela a un público *voyeur*.
2) Códigos vinculados a un género literario o lúdico, a una época, a un estilo actoral.

- Códigos no específicos

Existen al margen del teatro y el espectador; incluso si éste no sabe nada de teatro, siempre los «lleva consigo» cuando va a un espectáculo:

— códigos lingüísticos,
— códigos psicológicos: todo lo que es necesario para la correcta percepción del mensaje,
— códigos ideológicos y culturales: escasamente conocidos y por lo tanto difícilmente formalizables, estos códigos son, sin embargo, la cuadrícula a través de la cual percibimos y evaluamos el mundo (ALTHUSSER, 1965, págs. 149-151). (*Sociocrítica.*) *

- Códigos mixtos

Éstos serían los que nos proporcionan la clave de los códigos específicos y de los no específicos utilizados en la representación. Así en lo que concierne a la gestualidad, es im-

posible discernir qué parte de su gesto corresponde a su personalidad (y por tanto no es teatralmente específico) y qué parte responde a una construcción artificiosa (por tanto, específicamente teatral). En una palabra, el gesto —al igual que la representación en su conjunto— siempre apuesta en dos mesas a la vez: realidad imitada, efecto de realidad, mímesis y construcción artística, *procedimiento** teatral.

d. Codificación y convención teatral

Es cierto que muchas *convenciones** teatrales se reducen a un conjunto de códigos, especialmente en las formas de espectáculo muy tipificadas o ritualizadas (ópera de Pekín, danza clásica, Nô, etc.). En estos casos, es fácil definir la convención en que se basan, limitarla a un conjunto de reglas inmutables. Pero otras convenciones, igualmente necesarias a la producción del espectáculo, son a veces, o bien «inconscientes», o bien demasiado automáticas para que podamos detectarlas (leyes de la perspectiva, de la eufonía, marcas ideológicas que rigen la escenificación, convenciones necesarias para la percepción estética de la representación y gracias a las cuales reconstituimos una historia y un universo dramático a partir de algunos signos).

Barthes, 1970; Helbo, 1975, 1983; Eco, 1976; De Marinis, 1982.

COHERENCIA

Fran.: *cohérence*; Ingl.: *coherence*; Al.: *Kohärenz*.

La armonía y la no contradicción entre los elementos de un conjunto. Un texto (en el sentido semiótico del término) es coherente cuando los actantes son siempre los mismos y las relaciones entre las proposiciones iniciales y finales se mantienen idénticas (véase ADAM, 1984, pág. 15), cuando estamos en condiciones de integrar el signo a «un sistema global de interpretación» (CORVIN, 1985, pág. 10).

1 • Coherencia dramatúrgica

La dramaturgia clásica se caracteriza por una gran unidad y homogeneidad de los materiales utilizados y de su organización. La *fábula** forma un todo articulado lógica y orgánicamente en partes constituyentes de la acción. La unidad de lugar y de tiempo convierte el relato en un material homogéneo y continuo. El diálogo es una serie de parlamentos o réplicas ligados entre sí por una unidad temática: no debe haber exabruptos, hay que pasar progresivamente de un tema a otro y el estilo ha de mantenerse sensiblemente uniforme. Queda excluida la conversación sin finalidad precisa o las discusiones sin objeto y sin ningún vínculo con la situación. El personaje asume y representa en su conciencia unificada las contradicciones de la obra: coincide perfectamente con el *conflicto*,* y el debate que lo opone a los demás no es otra cosa que un debate abstracto de conciencias, unas conciencias que se oponen y se aniquilan en la ideología y la moral coherente y no problemática de la conciencia central del autor.

La coherencia dramatúrgica es la consecuencia de una visión unificante de los conflictos de las conciencias de los héroes, o de la de un único héroe. La coherencia está ligada a un relato que podemos leer sin dificultad, sin choques y según una lógica de las acciones, a un orden del relato según un modelo sociocultural propio de una determinada sociedad.

2 • Incoherencia dramatúrgica

Inversamente, la dramaturgia posclásica denuncia esta búsqueda de la unidad a cualquier precio. La acción, en vez de ser continua o lógica, se fragmenta y queda sin un esquema director; el lugar y la temporalidad se ven desmultiplicados; el personaje deja de existir y es sustituido por voces o discursos dispares. Sus «explosiones» no tienen nada que ver con una exigencia formal de libertad en la utilización del lugar, del tiempo y del espacio. Son la consecuencia lógica de una constatación: la del final de la conciencia

unificada y libre del héroe. Entonces, cuando la acción ya no tenga ninguna unidad y ya no coincida con su autor, la fábula se nos presentará como algo fragmentario, discontinuo, a veces bien dispuesto por un narrador que está en posesión de una llave que le permite analizar la sociedad —tal como ocurre en BRECHT— casi siempre ofrecida al espectador para que la reconstituya parcialmente.

3 • Coherencia de la escena

El espacio escénico también está en condiciones de instaurar una coherencia de los lugares representados. Es capaz de hacer todos los papeles imaginables, de transformarse en un abrir y cerrar de ojos gracias a una simple convención actoral. Sin embargo, otra convención exige que, una vez situado, el escenario mantenga su identidad y su coherencia y que todo cuanto aparece en él esté marcado por la misma *modalidad*: en este sentido, el escenario homogeneiza perfectamente el acontecimiento representado; los personajes que se relacionan en él se mueven en un universo regulado por las mismas leyes; sus intercambios se sitúan en un mismo plano. De lo contrario, la violación de esta ley provoca un efecto cómico (tal como vemos en IONESCO, e incluso antes en el *Anfitrión* de MOLIÈRE).

4 • Coherencia del espectáculo

La coherencia del *texto espectacular* (de la *escenificación*) depende ante todo de la coherencia dramatúrgica en la que debería inspirarse. De todos modos, el trabajo de puesta en escena tiene el poder de acentuar o de rechazar la coherencia/incoherencia leída en el texto y sobre todo el de instaurar su propia coherencia (*cuestionario*). Una escenificación coherente no produce ningún signo que no corresponda al análisis dramatúrgico. Facilita la tarea del espectador en la medida en que vincula elementos idénticos: un mismo tono de los elementos del decorado, una interpretación armonizada, un tempo interpretativo constante, una manera armoniosa de estructurar la acción y los juegos escénicos, etc.

Por el contrario, una escenificación incoherente (en el sentido no peyorativo: evidentemente, también es posible que la incoherencia no sea intencional) desconcierta al público al provocar la «explosión» del sentido en todas direcciones, haciendo imposible una interpretación global.

La coherencia es aplicable a la organización de los diversos sistemas significantes, al modo en que los significantes producen significados comparables, o incluso redundantes. Cuando se produce un desfase entre estos sistemas, la incoherencia adquiere un sentido que siempre es pertinente. La percepción de los desfases nos informa sobre el *ritmo* de la puesta en escena. La percepción de una táctica de la coherencia/incoherencia ilumina el discurso de la escenificación, la organización del texto espectacular (PAVIS, 1985*c*).

La noción de coherencia/incoherencia es una categoría tanto de la *recepción* como de la *producción*. Es producida por la puesta en escena, como proyecto de sentido, pero en última instancia es el espectador quien posee la facultad de construirla a partir de los signos de la representación. La tarea del espectador consiste precisamente en encontrar en los sistemas significantes de la representación una unidad o una disparidad. La comprensión de la combinatoria de los diversos sistemas escénicos le ofrece la posibilidad de acordar o de oponer determinados signos y de construir para el conjunto del espectáculo *isotopías* de lectura; en una palabra, instaurar su propia coherencia de lectura, incluso a partir de sistemas de signos que incialmente podían parecer incoherentes.

La noción de coherencia es eminentemente dialéctica y sólo existe por oposición a la de incoherencia. Todo *texto*—y por tanto toda escenificación— es un perpetuo juego entre coherencia e incoherencia, entre norma y transgresión. Situado, al igual que frente a cualquier relato, en el orden del «relato dominante», el espectador «aspira a imponer un modo de inteligibilidad del universo considerado como coherente, conti-

nuo, descifrables (J.-M. ADAM, *Langue française*, n.º 38, 1978). El triunfo de la coherencia aparece igualmente en las obras modernas o absurdas, tal como demuestra ADORNO: «La obra que niega rigurosamente el sentido se ve sujeta, según esta lógica, a la misma coherencia y a la misma unidad que antaño habían de suscitar el sentido» (ADORNO, 1970, pág. 231; fr. 1974, pág. 206). Ocurre, a veces, que la coherencia sólo aparece en la cabeza del espectador mucho tiempo después de la representación, como si el teatro, con los tentáculos de la *catarsis* y de la *némesis*, acabase por apoderarse siempre de nosotros.

Semiología, semiotización, unidades, redundancia.

COLAGE

Fran.: *collage*, Ingl.: *collage*, Al.: *Collage*.

Término pictórico introducido por los cubistas, y luego por los futuristas y los surrealistas, para sistematizar una práctica artística: acercar, pegándolos, dos elementos o materiales heteróclitos, o bien objetos artísticos y objetos reales.

1º El colage es una reacción contra la estética de la obra plástica hecha con un único material y que contiene elementos armónicamente fundidos en el seno de una forma o de un marco preciso. Trabaja los materiales, tematiza el acto poético de su fabricación, se divierte con el acercamiento azaroso y provocador de sus constituyentes.

El colage es un juego sobre los *significantes* de la obra, es decir, sobre su materialidad. La presencia de los materiales no nobles e inesperados garantiza la apertura significante de la obra, hace imposible el descubrimiento de un orden o de una lógica. (Por el contrario, el montaje opondrá secuencias cortadas en el mismo paño y su organización contrastada será significativa.)

Pegar fragmentos y objetos es una manera de citar un efecto o un cuadro anterior (véase el bigote que DUCHAMP añade a la Gioconda). Este acto citacional tiene una función metacrítica, desdobla el objeto y su mirada, el plan factual y la *distancia** que se toma respecto a él.

2º Todas estas propiedades del colage en las artes plásticas también son válidas para la literatura y el teatro (escritura y escenificación). El dramaturgo no construye una obra «orgánica» y hecha de un único trozo, sino que pega fragmentos de textos procedentes de todos los horizontes: artículos de periódico, otras obras, grabaciones sonoras, etc. Es posible establecer una estilística de los modos de colage, aunque su tipología no resulte fácil. A partir del eje metáfora/metonimia, se determina el movimiento que acerca temáticamente los trozos pegados o el que los aleja mutuamente. Incluso cuando éstos se oponen por su contenido temático o su materialidad, están siempre correlacionados por la investigación sobre la percepción artística del espectador. Precisamente de esta percepción, original o banal, depende el éxito del colage.

a. *Colages dramatúrgicos*

Búsqueda de textos o de elementos de juego escénico de origen diverso: inyección en la obra de textos teóricos, de prefacios, de comentarios (véase MESGUICH, que inserta en su *Hamlet* (1977) una entrevista a GODARD y un monólogo de CIXOUS; P. CHÉREAU, que fabrica un prólogo a partir de varios textos de MARIVAUX para su escenificación de *La Disputa*; R. PLANCHON, que recompone enteramente sus *Locuras burguesas*; o A. BÉZU, que reúne entrevistas a ciclistas para describir el mundo de *La Grande Boucle* (1996)).

b. *Colages verbales*

Ensamblamiento de residuos de conversaciones o de sonoridades (ej.: R. WILSON en *Letter to Queen Victoria*), frecuentes «desplantes» temáticos del teatro del *absurdo*,* colage de estereotipos mundanos en *La Balla de Nápoles* de Joël DRAGUTIN.

c. Colage en el decorado

Búsqueda pictórica de inspiración surrealista que pone de relieve un objeto desplazado (PLANCHON, GRÜBER). Acercamiento de elementos escénicos heteróclitos: la bicicleta, la tienda de campaña en el escenario acuático en *Disparitions* (1979) de R. DEMARCY y T. MOTTA.

d. Colage de estilos interpretativos

Parodia de diversas maneras de actuar (naturalista o grotesca, etc.). Desfases entre el texto y la gestualidad que lo acompaña. Es necesario distinguir entre el colage de materiales heterogéneos (interpretación, escenografía, música, texto, etc.) y la hibridación y el mestizaje que dan lugar a una producción nueva (*teatro intercultural*).*

Cita, intertextualidad, juego y contrajuego, dramaturgia, coherencia.

Revue d'esthétique, 1978, n.º 3-4; Bablet (comp.), 1978.

COMEDIA

(Del griego *komedía*, canción ritual en los cortejos en honor a Dionisos.)

Fran.: *comédie*; Ingl.: *comedy*; Al.: *Komödie*.

En sentido literario y arcaizante, el término comedia designa cualquier obra teatral, independientemente del género («hacer comedia», la *Comédie-Française*, «Racine ha escrito una comedia titulada *Bajazet*», Mme. de SÉVIGNÉ).

1 • Orígenes

Tradicionalmente, la comedia ha sido definida según tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar las risas del espectador. Al ser «una imitación de hombres de cualidad moral inferior» (ARISTÓTELES), la comedia no tiene necesidad de bucear en un fondo histórico o mitológico; está consagrada a la realidad cotidiana y prosaica de los humildes: de ello provienes u capacidad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de formular una teoría coherente acerca de ella. Por lo que se refiere al desenlace, además de no dejar ningún rastro de cadáveres o de víctimas desencantadas, casi siempre desemboca en una conclusión optimista (boda, reconciliación, reconocimiento). La risa del espectador va de la complicidad a la superioridad: le protege frente a la angustia trágica, proporcionándole una especie de «antestesia afectiva» (MAURON, 1964, pág. 27). El público se siente amparado por la estupidez o la minusvalía del personaje cómico; reacciona por un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, de contraste, de sorpresa.

Nacida al mismo tiempo que la tragedia, la comedia griega, y con ella todas las obras cómicas, es el doble y el antídoto del mecanismo trágico puesto que «El conflicto común a la tragedia y a la comedia es Edipo» (MAURON, 1964, pág. 59). «La tragedia juega con nuestras angustias profundas, la comedia con nuestros mecanismos de defensa frente a ellas» (1964, pág. 36). Así pues, ambos géneros responden a una misma interrogación humana, y el paso de lo trágico a lo cómico (como el que va del sueño angustiado del espectador «paralizado» a la risa liberadora) queda garantizado por el grado de implicación emocional del público, aquello que FRYE denomina el modo irónico: «La ironía, al alejarse de la tragedia, empieza a emerger en la comedia» (FRYE, 1957, pág. 285). Este movimiento produce estructuras muy diversas en cada uno de los casos: del mismo modo que la tragedia depende de una serie constrictiva y necesaria de motivos que conduce a los protagonistas y a los espectadores hacia la catástrofe, sin posibilidad de «desenganchatse», la comedia también vive gracias a las ideas súbitas, a los cambios de ritmo, al azar y a la invención dramatúrgica y escénica. Ello no significa que la comedia ridiculice siempre el orden y

los valores de la sociedad en la que opera; en realidad, si bien la comicidad del héroe amenaza el orden establecido, la conclusión se encarga de llamarlo de nuevo al orden, a veces amargamente, y de reintegrarlo a la norma social dominante (crítica del tartufismo, de la falta de sinceridad, del compromiso, etc.).

Finalmente, las contradicciones son resueltas de un modo amable (o áspero) y el mundo recupera su equilibrio. La comedia sólo nos habrá hecho creer que la base social podía estar amenazada, pero que «todo era una broma». Sin embargo, también en este caso, el restablecimiento del orden y el *happy end* deben pasar obligatoriamente por un momento de incertidumbre en el que todo parece perdido para los buenos, por un punto de «muerte ritual» (FRYE, 1957, pág. 179) que desembocará, después, en la conclusión optimista y en la resolución final.

2 • Obra cómica

La obra cómica pretende hacer sonreír. Para 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, que al final siempre salen bien librados del asunto. MARMONTEL nos ofrece una definición muy general pero bastante completa: «Es la imitación de las costumbres a través de la acción: imitación de las costumbres, y en ello reside su diferencia respecto a la tragedia y al poema heroico; imitación en acción, de ahí su diferencia con el poema didáctico-moral y con el simple diálogo» (1787, artículo «Comédie»).

La comedia está sometida al reino de la subjetividad: «A través de la risa que lo disuelve y lo reabsorbe todo, el individuo asegura la victoria de su subjetividad, la cual, pese a lo que pueda ocurrirle, permanece segura de sí misma (HEGEL, 1832, pág. 380). «Es cómica [...] la subjetividad que introduce por sí misma contradicciones en sus acciones para resolverlas después, manteniéndose en calma y segura de sí misma» (HEGEL, 1832, pág. 410).

3 • Secuencia mínima de la comedia

La fábula de la comedia atraviesa las fases de *equilibrio, desequilibrio, nuevo equilibrio.* La comedia presupone una perspectiva contrastada, es decir, contradictoria, del mundo: un mundo normal, generalmente reflejo del mundo del público espectador, juzga (y se burla de él) al mundo anormal de los personajes considerados diferentes, originales, ridículos y, por tanto, cómicos. Estos personajes se ven necesariamente simplificados y generalizados, puesto que encarnan de manera esquemática y pedagógica una actitud o una perspectiva inhabitual frente al mundo. Tal como ya señala ARISTÓTELES (*Poética*, cap. 5), la acción cómica no produce consecuencias y, por tanto, puede ser enteramente inventada. Se descompone típicamente, en una serie de obstáculos y de cambios súbitos de situación. Su motor básico es el *qui pro quo** o el malentendido.

A diferencia de la tragedia, la comedia se presta fácilmente a los efectos de extrañamiento y se complace en la autoparodia, poniendo así en discusión sus procedimientos y su modo de ficción. De este modo, es el género que presenta una mayor conciencia de sí mismo, funcionando a menudo como *metalenguaje** crítico y como *teatro en el teatro.**

Voltz, 1964; Olson, 1968*b*; Chambers, 1971; Pfister, 1973; Issacharoff, 1988; Corvin, 1994.

COMEDIA (ALTA Y BAJA...)

Fran.: *comédie (haute et basse...)*; Ingl.: *comedy (high and low)*; Al.: *Konversationsstück, Schwank.*

Distinción según la calidad de los procedimientos cómicos (para la comedia griega, pero posteriormente para todo tipo de comedias a lo largo de la historia teatral). La *baja* comedia utiliza los procedimientos de la farsa, de la comicidad visual (*gag,** *lazzi,** persecuciones), mientras que la *alta* o gran comedia utiliza sutilezas del lenguaje, alusiones,

juegos de palabras y situaciones muy «espirituales». La *comedy of humors*, cuyo origen es atribuido a Ben JOHNSON, autor de *Every Man en His Humor* (1598), es el prototipo de la alta comedia, que tiene por misión ilustrar los distintos humores de la naturaleza humana considerada como resultado de factores psicológicos. La farsa o la comedia de bobos pertenecen a la baja comicidad. «Por ello, la "baja" comicidad provoca una risa franca; en cambio, la "alta" comicidad casi siempre sólo invita a sonreír, tiende a lo serio y, por ende, a lo grave» (MAURON, 1964, pág. 9).

COMEDIA ANTIGUA

Fran.: *comédie ancienne*, Ingl.: *antique comedy*, Al.: *antike Komödie*.

En el teatro griego (siglo V a J.C.), la comedia antigua, derivada de los ritos de fertilidad en honor de DIONISOS, era una sátira violenta, política, a menudo grotesca y obscena (CRATES, CRATINOS y, sobre todo, ARISTÓFANES).

COMEDIA-BALLET

Fran.: *comédie-ballet*, Ingl.: *ballet comedy, comic ballet*, Al.: *Ballettkomödie*.

Comedia en la que intervienen ballets durante la acción de la obra o como intermedios autónomos entre las escenas o los actos (véase MOLIÈRE y LULLY).

Se tiende a concebir el ballet como el elemento segundo, por no decir secundatio, como un intermedio decorativo, manteniéndose el texto de la comedia como primordial. Pero ciertos ballets contienen algunos elementos dramáticos dialogados e interpretados. A veces, como MOLIÈRE en *Los importunos*, el dramaturgo opta por unir el ballet a la intriga: «Para no romper tampoco el hilo de la obra con esta suerte de intermedios, decidimos coserlos al tema de la mejor manera posible, de modo que el ballet y la comedia fuesen una misma cosa» (*Prefacio*).

Generalmente, la comedia-ballet está construida en base a una sucesión de números de ballet, pasajes bailados que forman una serie ininterrumpida de escenas sucesivas, según el principio de la *comedia de folla*.*

COMEDIA BURLESCA

Fran.: *comédie burlesque*, Ingl.: *burlesque comedy*, Al.: *burleske Komödie*.

Comedia que presenta una serie de peripecias cómicas y de situaciones divertidas (*burlesco*)* que acontecen a un personaje extravagante y bufonesco (ej.: *Don Jafet de Armenia*, de SCARRON).

COMEDIA DE CARACTERES

Fran.: *comédie de caractère*, Ingl.: *character comedy*, Al.: *Charakterkomödie*.

La comedia de *caracteres** describe personajes dibujados con notable precisión en sus propiedades psicológicas y morales. Proporciona una imagen más bien estática al proponer una galería de retratos que, para encarnarse, ya ni siquiera tienen necesidad de intriga, de acción y de movimiento continuado. En Francia, florece en el siglo XVII y a principios del XVIII, bajo la influencia de los *Caracteres* de LA BRUYÈRE.

COMEDIA DE COSTUMBRES

Fran.: *comédie de mœurs*, Ingl.: *comedy of manners*, Al.: *Gesellschaftskomödie, Sittenkömodie*.

Estudio del comportamiento humano en sociedad, de las diferencias de clase, de medio y de carácter. (Ej.: la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII, CONGREVE, SHERIDAN, MOLIÈRE, DANCOURT, LESAGE, REGNARD, el drama naturalista del siglo XIX).

COMEDIA DE ENREDO

Fran.: *comédie d'intrigue*; Ingl.: *comedy of intrigue*; Al.: *Intrigenstück*.

Se opone a la *comedia de carácter*.* Los personajes son esbozados de forma aproximada y las peripecias múltiples de la acción producen la ilusión de un movimiento continuo de la acción. (Ej.: *Las artimañas de Scapin*, *El mercader de Venecia*.)

COMEDIA DE EPISODIOS

Fran.: *comédie à tiroir*; Ingl.: *episodic play*; Al.: *Schubladenstück*.

Este tipo de comedia —comedia «en cajones» según el término francés, a menudo incorrectamente traducido al castellano como «comedia de folla»— presenta una serie de *sketchs* o de escenas cortas alrededor de un mismo tema o de un mismo conflicto, multiplicando los episodios de tal modo que éstos tienden a adquirir una casi total autonomía. *Les Fâcheux*, de MOLIÈRE, es el ejemplo más célebre de la galería de retratos del inoportuno en la sociedad del siglo XVII.

COMEDIA DE «HUMORES»

Fran.: *comédie d'humeurs*; Ingl.: *comedy of humours*.

La *comedy of humours* —expresión sin equivalente en el teatro español—se constituye en la época de SHAKESPEARE y de Ben JOHNSON (*Cada hombre según su humor*, 1599). La teoría de los humores, basada en la concepción médica de los cuatro humores que regulan la conducta humana, aspira a crear personajes tipo que están determinados psicológicamente y actúan en función de un humor, manteniendo el mismo comportamiento en todas las situaciones. Este género se acerca a la *comedia de caracteres*,* que diversificará los criterios de comportamiento extendiéndolos a rasgos sociales, económicos y morales.

COMEDIA DE IDEAS

Fran.: *comédie d'idées*; Ingl.: *comedy of ideas*; Al.: *Ideenkomödie*.

Obra en la que son debatidos de forma humorística o seria sistemas de ideas y filosofías de la vida. (Ej.: SHAW, WILDE, GIRAUDOUX, SARTRE.)

COMEDIA DE MAGIA

Fran.: *féerie* (de *fée*, hada); Ingl.: *fairytale play*; Al.: *Märchendrama*.

Obra que se basa en efectos de magia, maravillosos y espectaculares, con intervención de 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 o «verosímil» un universo de referencia regido por otras leyes físicas. Lo maravilloso aparece a partir del momento en que «los hechos acaecen en contra de lo esperado, pero derivándose los unos de los otros» (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1452*a*), es decir, cuando «por un encadenamiento de causas no forzadas ni introducidas desde el exterior, vemos producirse acontecimientos o bien contra lo esperado o bien contra lo ordinario» (CHAPELAIN, *Prefacio al Adonis*). Se opone a lo real, a «todo lo que va en contra del curso ordinario de la naturaleza» (P. RAPIN), pero también es, en la doctrina clásica, el complemento necesario y dialéctico de lo verosímil. No queda limitado a los temas, sino que concierne igualmente a la forma, al lenguaje y a la manera de contar la fábula. El placer del espec-

tador «maravillado» es el del niño ante un inmenso juguete escénico que no comprende y que le subyuga por su funcionamiento inesperado. Lo maravilloso exige que suspenda su juicio crítico y se crea 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 es soberana: exige la creencia pasajera en determinados fenómenos aunque sepamos muy bien que son efectos fabricados. El placer teatral no es otro que el placer de lo maravilloso y lo sobrenatural que «aumenta y embellece la ficción, sostiene en los espectadores esta dulce ilusión que constituye todo el placer del teatro, donde además se añade lo maravilloso» (LA BRUYÈRE). El escenario, lugar de lo irreal, es de forma natural, el lugar preferido por lo maravilloso. El espectáculo tiende a reprimir el texto, la literatura y lo verosímil: sólo los sentidos y la imaginación son solicitados en este teatro donde se expresa el placer de la regresión. Sin embargo, a veces lo maravilloso no es más que una manera disimulada y cuidadosamente codificada de describir la realidad (*Los viajes de Gulliver*, las obras «insulares» de MARIVAUX y las parábolas políticas bajo la máscara de lo irreal). La comedia de magia realiza entonces una inversión total de los signos de la realidad y mantiene así un contacto velado con ella; así pues, al contrario de lo que a menudo se dice, no es necesariamente la expresión de una concepción idealista y apolítica del mundo que se sustrae a nuestro análisis; antes bien, a veces es la imagen invertida y «fielmente distorsionada» de la realidad y, por tanto, la fuente verdadera del realismo. No obstante, casi siempre lo maravilloso no tiene otra finalidad que suscitar estados oníricos y eufóricos que nos alejan de la realidad cotidiana (opereta, comedia musical u ópera de gran espectáculo). Los teóricos clásicos (como P. RAPIN en sus *Reflexiones sobre la poética*) preconizan el uso de lo maravilloso para los personajes divinos como en EURÍPIDES y SÓFOCLES. Lo convierten en el lugar de una mitología simplificada, popular o aristocrática; intentan acordarlo con lo verosímil presentándolo como un caso límite para lo maravilloso humano. En lo que concierne a lo maravilloso divino (o cristiano), los milagros y las intervenciones sobrenaturales quedan justificados por los poderes extraordinarios de los dioses. Al querer limitar sus efectos, los teóricos clásicos lo limitan a la forma y a la expresión: «La maravilla aparece por los accidentes cuando la fábula es sostenida únicamente por las concepciones y por la riqueza del lenguaje, de modo que el lector abandona la materia para detenerse en el embellecimiento» (CHAPELAIN, *Prefacio al Adonis*).

Lo maravilloso toma todas las formas escénicas posibles: aparición de personajes sobrehumanos, de *fantasmas** o de muertos, acciones escénicas sobrenaturales (efectos de magia), objetos que pueblan el escenario, etc. No es necesario que el público, hoy muy a menudo escéptico, crea en los efectos de lo maravilloso; le basta apreciarlos como simples momentos altamente teatrales y poéticos, como símbolos que deben ser descifrados (por ejemplo, en el teatro del absurdo).

2 • Formas de la comedia de magia

La comedia de magia adopta las formas diversas de una ópera, de un ballet, de una pantomima o de una obra de intriga fantasista (*El sueño de una noche de verano*, de SHAKESPEARE), utilizando todos los medios visuales imaginables (vestuario, luces, fuegos artificiales, ballets náuticos). Es popular en el siglo XVII barroco (escenificaciones de TORELLI, dramatización de cuentos de hadas de PERRAULT, creación de la *Andrómeda* y de *El Toisón de oro* de P. CORNEILLE, de la *Psique* de MOLIÈRE). En el siglo XVIII, los Comédiens-Italiens, la Ópera y el teatro de la Feria crean en París 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, escenificadas por A. SACCHI, recurren a un despliegamiento escénico donde reinan la convención y la fantasía. A fines del XVIII, las fantasmagorías tienen el arte de producir la ilusión de fantasmas en salas oscuras. En el XIX, la

comedia de magia es asociada al melodrama, a la ópera, a la pantomima, y luego al *vodevil*,* para producir espectáculos en los que se mezclan, en medio de cantos, danzas, música y efectos escénicos, los héroes humanos y las fuerzas sobrenaturales. La comedia de magia se une a la obra popular en las realizaciones de los «Volksstücke» vieneses del siglo XIX (RAIMUND, NESTROY), en los teatros del «bulevar del Crimen» o, actualmente, en los espectáculos fastuosos de las operetas o de las revistas eróticas (Casino de París) o deportivos (Holiday on Ice). El cine (trucajes de MÉLIÈS, dibujos animados, películas fantásticas) es el heredero directo de esta forma, en la que la técnica es la encargada de producir con grandes costes lo extraordinario y lo inimaginable.

Winter, 1962; Christout, 1965.

COMEDIA DE SALÓN

Fran.: *comédie de salon*; Ingl.: *drawing-room play, high comedy*; Al.: *Salonstück, Konversationsstück.*

Obra que a menudo muestra a los personajes discutiendo en un salón burgués. La comicidad sólo es verbal, muy sutil, siempre a la búsqueda de la frase ingeniosa o de la *frase de autor*.* La acción se reduce a un intercambio de ideas, de argumentos o de impertinencias agradablemente formuladas. (Ej.: WILDE, MAUGHAM, SCHNITZLER.)

COMEDIA DE SITUACIÓN

Fran.: *comédie de situation*; Ingl.: *situation comedy*; Al.: *Situations-komödie.*

Obra que se caracteriza más por el ritmo rápido de la acción y la complicación de la intriga que por la profundidad de los caracteres esbozados. Como en la *comedia de enredo*,* se pasa incesantemente de una situación a otra; la sorpresa, el malentendido y el golpe de teatro son sus mecanismos favoritos. (Ej.: *La comedia de los errores*, de SHAKESPEARE.)

COMEDIA ESPAÑOLA

Fran.: *comedia*; Ingl.: *comedia*; Al.: *Comedia.*

Género dramático que surge en España a partir del siglo XV.

Este tipo de comedia generalmente está dividido en tres jornadas. La temática gira en torno a cuestiones de amor, de honor, de fidelidad conyugal y de política. Independientemente de los géneros tradicionales de la comedia, podemos distinguir:

— la *comedia de capa y espada*: muestra los conflictos de los nobles y de los caballeros,
— la *comedia de caracteres*,*
— la *comedia de enredo*,*
— la *comedia de figurón* (satírica): ofrece una imagen caricaturesca de la sociedad.

COMEDIA HEROICA

Fran.: *comédie héroïque*; Ingl.: *heroic comedy*; Al.: *heroische Komödie.*

1° Género intermedio entre la tragedia y la comedia, la comedia heroica presenta personajes de alto rango en una acción de desenlace feliz, donde no «vemos nacer ningún peligro por el que podamos ser llevados a la piedad o al temor» y donde «todos los actores [...] son reyes o grandes de España» (CORNEILLE, «Prefacio» de *Don Sancho de Aragón*, 1649).

En Francia, fue importada de España (LOPE DE VEGA) por ROTROU y CORNEILLE y con éste forma un género nuevo, al igual que en Inglaterra, hacia 1660-1680, con DRYDEN (*La conquista de Granada*, 1669).

La tragedia se hace heroica cuando lo sagrado y lo trágico ceden el paso a la psicología y al compromiso burgués. *El Cid*, por ejemplo, se esfuerza por conciliar la psicología, el individualismo y la razón de Estado.

2° En la comedia o en la tragedia, lo *heroico* se manifiesta por un tono y un estilo muy elevados, una nobleza de las acciones, una

serie de conflictos violentos (guerra, rapto, usurpación), un exotismo de los lugares y de los personajes, un tema ilustre y héroes admirables: «Lo ilustre de lo heroico se basa en las más altas virtudes de la guerra» (EL TASSO, *Del poema heroico*).

3• El *héroe-cómico* es una parodia del tono heroico, una descripción en términos prosaicos de acciones nobles y serias. Está muy cerca de lo *burlesco** y de lo *grotesco**.

COMEDIA LACRIMÓGENA

Fran.: *comédie larmoyante*; Ingl.: *melodrama*; Al.: *Rührstück*; *Trauerspiel*.

Género equivalente al drama burgués del siglo XVIII (DIDEROT, LESSING), cuyos temas, tomados de la vida cotidiana del mundo burgués, provocan la emoción o incluso el llanto del público.

COMEDIA NEGRA

Fran.: *comédie noire*; Ingl.: *black comedy*; Al.: *schwarze Komödie*.

Género próximo a la tragicomedia. De la *comedia*, la obra sólo tiene el nombre. La visión es pesimista y desilusionada, sin que ni siquiera esté a su alcance el recurso de la resolución trágica. Los valores son negados y la obra sólo acaba «bien» gracias a un uso forzado de la ironía. (Ej.: *El mercader de Venecia*, *Medida por medida*, las obras negras de ANOUILH, *La visita de la vieja dama* de DÜRRENMATT.)

COMEDIA NUEVA

Fran.: *comédie nouvelle*; Ingl.: *new comedy*; Al.: *neue Komödie*.

Teatro cómico griego (siglo IV a. J.C.) que describe la vida cotidiana, recurriendo a tipos y a situaciones estereotipadas (MENANDRO, DIFILAS). Influye en los autores latinos (PLAUTO, TERENCIO), se prolonga con la *commedia dell'arte* y con la comedia de situación y costumbrista en la época clásica.

COMEDIA PASTORAL

Fran.: *comédie pastorale*; Ingl.: *pastoral play*; Al.: *Schäferspiel*.

Obra que magnifica la vida sencilla de los pastores tomados como prototipos de la existencia inocente, utópica y nostálgica de los buenos tiempos pasados. Aparece sobre todo en los siglos XVI y XVII. (Ej.: *Las pastorales* de RACAN, 1625.)

COMEDIA SATÍRICA

Fran.: *comédie satirique*; Ingl.: *satirical comedy*; Al.: *Satire*.

Obra que muestra en escena críticamente una práctica social o un vicio humano. (Ej.: *Tartufo*, *El avaro* de MOLIÈRE.)

COMEDIANTE

Fran.: *comédien*; Ingl.: *actor*; Al.: *Schauspieler*.

La lengua española y la francesa (no así la inglesa y la alemana) distinguen el actor del comediante. Pero, mientras que en la primera el término ha adquirido un sentido claramente peyorativo (cercano al del payaso o histrión), en francés esta distinción introduce algunos matices relevantes.

1• El comediante francés

Hoy es al mismo tiempo el *actor** que interpreta tragedias, comedias, dramas o cualquier otro género. En la lengua clásica, *comediante* se oponía en ocasiones a *trágico*. Hoy, este término, mucho más usual que *acteur*, incluye a todos los artistas de la escena

y es, por tanto, un término particularmente adaptado a la mezcla de los géneros y de los estilos. *A contrario*, L. JOUVET, al hilo de una tradición teórica que se remonta al siglo XIX y a DIDEROT, ha sistematizado una distinción implícita entre el actor y el comediante. El actor sólo es capaz de determinados papeles que corresponden a su *emploi** o tipo, o a su imagen pública; define los papeles en función de sí mismo. El comediante, en cambio, interpreta todos los papeles, desaparece totalmente detrás del personaje, es un artesano del escenario. Esta oposición confluye con otra, la del *actor* considerado como función dramatúrgica, como protagonista en la acción, y la del *comediante*, persona social inmersa en la profesión teatral y siempre detrás del papel ficticio por él encarnado.

2 • El estatuto del comediante

En la época clásica francesa, *comediante* es el término que designa el oficio, el estado de los actores (*les comédiens de Monsieur*, 1658 - *les Comédiens-Français*, 1680). El comediante será objeto, durante mucho tiempo, del oprobio público.

Hoy, sin embargo, ha adquirido un cierto estatuto social, prestigioso cuando «triunfa». Su papel estético es muy variable e incierto. La línea de los grandes actores y del teatro comercial se ha visto sustituida, desde finales del siglo XIX, por la era del teatro de director, del cual MEYERHOLD se convierte en uno de sus muchos portavoces: «El director no debe temer entrar en conflicto con el actor durante los ensayos, ni rehuir siquiera la pelea cuerpo a cuerpo. Su posición es sólida porque, al contrario del actor, sabe (o debe saber) qué será mañana el espectáculo. Está obsesionado por el *conjunto* y, por tanto, es más fuerte que el actor» (1963, pág. 283).

3 • La emancipación del comediante

Hoy empieza a dibujarse tal vez un movimiento en favor del retorno del actor y de una concepción colectiva de espectáculos fabricados a partir de materiales extrateatrales (reportajes, *collage** de textos, *improvisaciones** gestuales, etc.). Cansado de ser un amplificador al servicio de un *director de escena** tan paternalista como tirano, o de un *dramaturgo** encargado de las cuestiones ideológicas, el comediante reivindica su dimensión creativa. La representación pierde su carácter fetichista de *monumento*: tan sólo nos ofrece *momentos* de espectáculo.

4 • El comediante como histrión

El sentido peyorativo del término en español, y su uso —también en francés— como sinónimo de persona que disimula sus sentimientos, indica claramente el riesgo de que el actor se convierta en un histrión o farsante. El histrionismo le empuja a destacar en detrimento de sus colegas, del personaje, de la ilusión teatral y del espectador acomplejado que se ve obligado a admirar esta bestia escénica. Más allá de la perversión social del oficio del comediante en manos del histrión, podemos ver en el histrionismo la marca de una complicidad demagógica con el público que toma conciencia de que el comediante es un virtuoso que domina su papel y que para proporcionarle placer es capaz incluso de momentáneas interrupciones de su acción.

Actor.

Diderot, 1773; Jouvet, 1954; Stanislavski, 1963; Duvignaud, 1965; Villiers, 1951, 1968; Strasberg, 1969; Chaikin, 1972; Eco, 1973; Aslan, 1974, 1993; Schechner, 1977; Dort, 1977*b*, 1979; *Voies de la création théâtrale*, 1981, vol. 9; Roubine, 1985; Pavis, 1996*a*.

COMICIDAD

Fran.: *comique*, Ingl.: *comic*, Al.: *das Komische*.

La comicidad no queda limitada al género comedia; es un fenómeno al que podemos aproximarnos bajo diversos ángulos y en ámbitos distintos. Fenómeno antropológico, responde al instinto de juego, al gusto humano por la broma y la risa, a su facultad

para percibir aspectos insólitos y ridículos de la realidad física y social. Arma social, proporciona al ironista los medios que le permiten criticar su medio, enmascarar su oposición con un rasgo de ingenio o una farsa grotesca. Género dramático, centra la acción alrededor de conflictosy peripecias que atestiguan la capacidad de invención y el optimismo humano ante la adversidad.

1 • Principios de la comicidad

a. Dimensión de la acción no habitual

• El mecanismo

Desde los análisis de BERGSON, se atribuye la fuente de la comicidad a la percepción de un mecanismo reproducido en la acción humana: «de lo mecánico superpuesto a lo vivo». «Las actitudes, gestosy movimientos del cuerpo humano son irrisorios en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en una simple mecánica» (BERGSON, 1899). Este principio de lo mecánico rige a todos los niveles: gestualidad rígida, repeticiones verbales, serie de gags, manipulador manipulado, ladrón robado, etc., malentendido y quiproquo, estereotipos retóricos o ideológicos, acercamiento de dos conceptos con significados parecidos (juego de palabras).

• La acción fallida

Lo cómico se produce en una situación en la que un sujeto no logra realizar la acción que emprende. KANT definía la risa como «el afecto procedente de la transformación súbita de una espera muy tensa que no desemboca en nada» (1790, pág. 190). En esta línea se asociará a lo cómico la idea de una acción que está *desplazada* de su lugar habitual creando un efecto de sorpresa (STIERLE, 1975, págs. 56-97).

b. Dimensión psicológica

• Superioridad del observador

La percepción de una acción o de una situación está ligada al juicio del observador; éste se estima superior al objeto percibido y obtiene de ello una satisfacción intelectual: «Se trata de un único y mismo problema cuando nos parece cómico aquel que, comparado a nosotros, gasta demasiado para su actividad corporal y no lo bastante para su actividad espiritual; no hay duda de que en ambos casos la risa es la expresión de la superioridad que nos atribuimos frente a él y que sentimos con placer. Cuando en ambos casos la relación se invierte, cuando el gasto somático del otro disminuye y su gasto espiritual aumenta, dejamos de reír, quedamos a merced de la sorpresa y la admiración» (FREUD, 1969, vol. 4, pág. 182). FREUD describe y resume aquí varios rasgos de la actitud del espectador situado ante un acontecimiento cómico: superioridad moral, percepción de un déficit en el otro, toma de conciencia de lo inesperado y de lo incongruente, localización de lo inusual al verlo en perspectiva, etc. La percepción simpática de la inferioridad del otro —y por tanto de nuestra superioridad y satisfacción— nos sitúa frente a lo cómico a media distancia entre la identificación perfecta y la distancia infranqueable. Nuestro placer —al igual que en el caso de la ilusión y de la identificación teatral— reside en estos pasos constantes entre identificación y distancia, entre percepción «del interior» y «del exterior». Pero, en este ir y venir, siempre gana la perspectiva distanciada: a este respecto, MARMONTEL ya señalaba que lo cómico implica una comparación «entre el espectador y el personaje visible, una distancia ventajosa para el primero» (1787, art. «Comedia»).

• Liberación y alivio

El efecto cómico provoca una liberación psíquica, y no recula ante ninguna prohibición o barrera: de aquí, la insensibilidad, la indiferencia, la «anestesia del corazón» (BERGSON, 1899, pág. 53) generalmente atribuidas a quienes se ríen. Éstos reducen a la persona ridícula a sus justas proporciones, desenmascarando la importancia del cuerpo tras la fachada espiritual del individuo: todos los fenómenos cómicos—*parodia*,* *iro-*

ría," sátira, humor— concurren para «disminuir la dignidad de cada hombre al indicar su debilidad totalmente humana, pero sobre todo la dependencia de sus logros intelectuales con respecto a sus necesidades corporales». El desenmascaramiento aparece después del aviso siguiente: «Tal o cual, que es admirado como un semidiós, en realidad no es más que un hombre como tú y yo» (FREUD, 1969, vol. 4, pág. 188). Así, al reírnos del otro, siempre nos reímos un poco de nosotros mismos; es una manera de conocerse mejor y también de sobrevivir a pesar de todo, saliendo siempre indemnes, sean cuales sean las dificultades y los obstáculos. Ésta es probablemente la razón por la que HEGEL considera la comedia como el modo mismo de la subjetividad humana y de la resolución última de las contradicciones: «Es cómica [...] la subjetividad que introduce por sí misma contradicciones en sus acciones, para luego resolverlas, manteniendo la calma y la seguridad» (1832, pág. 410). «En el desenlace, la comedia debe mostrar que el mundo no se derrumba bajo el peso de las tonterías» (1832, pág. 384). Ello refleja suficientemente la dimensión fundamentalmente social de la risa.

c. Dimensión social

La risa es «comunicativa»; al que se ríe le es preciso al menos un partenaire para asociarse a él y reírse de lo que es mostrado. Al reírnos de un hombre cómico, determinamos además nuestra relación con él: aceptación o exclusión (véase más abajo). La risa presupone la determinación de grupos socioculturales y de relaciones sutiles entre ellos. Es un fenómeno social (BERGSON, 1899).

El mensaje cómico y el público que se ríe están ligados en un proceso de comunicación: el mundo ficticio y cómico sólo se revela como tal gracias a la perspectiva habitual del espectador, que es herida y contradicha por el escenario. Una vez contradicha la expectativa del público, éste se desvincula del acontecimiento cómico, toma sus distancias y se burla de él, amparado en su sentimiento de superioridad. En cambio, frente a la tragedia, el carácter ejemplar y sobrehumano de los conflictos le impide sustituir la acción con su propia perspectiva: se identifica con el héroe y renuncia a toda crítica.

La comedia tiende «naturalmente» a la representación realista de un medio social: en efecto, alude constantemente a hechos de actualidad o de civilización y desenmascara prácticas sociales ridículas: el extrañamiento le es casi natural. Por el contrario, la tragedia mitifica la existencia, apunta, no a un grupo social, sino a una capa universal y profunda del hombre, congela las relaciones humanas. Lo trágico requiere la aceptación por parte de protagonistas y espectadores de un orden trascendente e inmutable. Lo cómico, en cambio, indica claramente que los valores y las normas sociales no son más que convenciones humanas, útiles a la vida en común, pero de las que podríamos prescindir o que podríamos cambiar por otras convenciones.

d. Dimensión dramatúrgica

En el teatro, la situación cómica proviene de un *obstáculo* dramatúrgico con el cual chocan los personajes conscientemente o incluso sin darse cuenta. Este obstáculo, fabricado por la sociedad, impide la realización inmediata de un proyecto, da la razón a los malos o a la autoridad: el héroe tropieza con él incesantemente y su fracaso es asimilado a un choque físico contra un muro. No obstante, el conflicto —es la diferencia capital con la tragedia— puede ser apartado para dar luego rienda suelta a los protagonistas. A menudo, por otra parte, lo habían erigido las mismas víctimas. Al contrario que en la tragedia, los episodios cómicos no se encadenan de manera necesaria e inevitable.

2 • Formas de la comicidad

a. Cómico y risible

Una primera distinción entre lo cómico en la realidad y lo cómico en el arte opone (1) lo risible (lo ridículo) y (2) lo humorístico. Entre (1) *ridiculum* y (2) *vis comica* (JAUSS, 1977, pág. 177) hay la misma dife-

rencia que existe entre las producciones fortuitas de comicidad (una forma natural, un animal, la caída de una persona) y las producciones conscientes del espíritu y del arte. La risa espontánea en situaciones reales es «una risa sucia, la risa sin más, la risa de simple negación, el simple rechazo, de autodefensa espontánea» (SOURIAU, 1948, pág. 154). Sólo es verdaderamente cómico aquello que ha sido reelaborado por la invención humana y responde a una intención estética.

b. Comicidad significativa y comicidad absoluta

BAUDELAIRE distingue entre comicidad significativa y comicidad absoluta. En el primer tipo, nos reímos *de* algo o de alguien; en el segundo nos reímos *con* y la risa es la del cuerpo entero, de las funciones vitales y de lo *grotesco** de la existencia (la risa rabelesiana, por ejemplo). Este tipo de comicidad lo arrasa todo a su paso y no deja lugar a ningún valor político o moral.

c. Risa de aceptación y risa de exclusión

La solidarización necesaria entre quienes se ríen tiene como consecuencia o bien rechazar como ridícula a la persona cómica, o bien invitarla a unirse a los que se ríen en un movimiento unanimista de fraternidad humana.

d. Comicidad, ironía, humor

El humor es uno de los procedimientos favoritos de los dramaturgos (en particular de aquellos que elaboran brillantes diálogos de comedia de bulevar o filosóficos). Es tributario de la comicidad y la ironía, pero posee su propia tonalidad. Mientras que la *ironía** y la *sátira** a menudo dan la sensación de frialdad y de intelectualismo, el humor es más cálido, no duda en burlarse de sí mismo e ironizar sobre el irónico. Busca los aspectos ocultos de la existencia y deja traslucir una gran riqueza interior en el humorista. «El humor no solamente tiene algo de liberador, como la broma y la comicidad, sino también algo de grandioso y edificante: rasgos que no encontramos en las otras dos especies de obtención de placer por actividad intelectual. Lo que tiene de grandioso proviene, evidentemente, del narcisismo y de la individualidad victoriosamente afirmada del ego» (FREUD, 1969, vol. 4, pág. 278).

e. Placentero, ridículo, bufonesco

Lo cómico aparece ante nosotros a través de una situación, un discurso, un juego escénico, de forma que unas veces es simpática y otras antipática. En el primer caso, nos burlamos mesuradamente de aquello que percibimos como divertido, *placentero*; en el segundo caso, rechazamos como *ridícula* (digna de risa) la situación que se nos ofrece.

Lo *placentero* (término frecuente en la época clásica francesa: *plaisant*) procura una emoción estética, se dirige al intelecto y al sentido del humor. Es, nos explica MARMONTEL, lo opuesto a la comicidad y a la bufonada, «el efecto de la alegre sorpresa que nos causa un contraste sorprendente, singular, y nuevo, constatado entre dos objetos, o entre un objeto y la idea heteróclita a que da lugar. Es un encuentro imprevisto que, por relaciones inexplicables, excita en nosotros la dulce convulsión de la risa» (*Elementos de literatura*, 1787, art. «Plaisant»).

Lo *ridículo* o risible es mucho más negativo; provoca nuestra superioridad ligeramente despectiva sin, por ello, escandalizarnos. De este modo, según la *Poética* de ARISTÓTELES, la comedia es «la imitación de un hombre de cualidad moral inferior, no en todas las especies de vicio sino en el ámbito de lo risible, que es una parte de lo feo. Y ello porque lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni prejuicio; así, por ejemplo, la máscara cómica es fea y deforme sin expresión de dolor» (§ 1449*b*). Los autores cómicos convertirán lo ridículo en el objeto de sus sátiras y en el motor de su acción (teóricamente, los dramaturgos se otorgan la alta misión, al menos según sus prólogos, de corregir las costumbres riéndose de ellas; en la práctica, más bien parecen esforzarse en hacer reír al

público con los mismos recursos que les harían reír a ellos). La percepción de lo ridículo implica que el autor, como el espectador, esté en condiciones de discernir lo que es razonable y está autorizado en la conducta humana. Así, MOLIÈRE, en su «Carta sobre la comedia de *El impostor*» (1667) la convertirá en el blanco de su dramaturgia: «Por lo tanto, lo ridículo es la forma exterior y sensible que la providencia de la naturaleza ha atribuido a todo cuanto es no razonable, para que nos demos cuenta de su existencia y obliguemos a evitarlo. Para conocer este ridículo, hay que conocer la razón de la cual es ausencia y ver en qué consiste». Lo bufonesco (*bufón*)* y lo *grotesco** se sitúan en un nivel más bajo todavía en la escala de los procedimientos cómicos: implican una ampliación y una distorsión de la realidad que pueden llegar a la caricatura y al exceso.

3 • Procedimientos cómicos

Ninguna tipología de las formas cómicas es satisfactoria. La clasificación según el origen del placer cómico (por efecto de superioridad, de incongruidad o de alivio psíquico) sólo explica parcialmente las formas cómicas (*sátira** para el primer efecto, juego de palabras para el segundo, bromas sexuales para el último). El criterio de clasificación propuesto es el tradicional, el de los estudios dramatúrgicos de la comedia (véanse las definiciones de los géneros de la comedia). Por ello no abordaremos aquí el conjunto de los procedimientos, ya esbozados en las formas y en las entradas correspondientes a los géneros de la comedia.

Freud, 1905; Victoroff, 1953; Mauron, 1964; Escarpit, 1967; Pfister, 1973; Warning y Preisendanz, 1977; Sareil, 1984; Issacharoff, 1988.

COMMEDIA DELL'ARTE

1 • Orígenes

En otros tiempos, la *commedia dell'arte* se denominó *commedia all'improviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, o, en Francia, comedia italiana y comedia de máscaras. Hasta el siglo XVIII (según C. MIC, 1927), esta forma teatral, que existe desde mediados del siglo XVI, no tomó el nombre de *commedia dell'arte*. El *arte* es, a la vez, el arte, el *savoir-faire*, la técnica y el lado profesional de los actores, los cuales siempre son gente de oficio.

No está demostrado que la *commedia dell'arte* provenga directamente de las farsas *atelanas** romanas o del mimo antiguo: investigaciones recientes han puesto en duda la etimología de *Zanni* (el criado cómico), que se creía una derivación del *Sannio*, el bufón de las atelanas romanas. En cambio, es verosímil que estas formas populares, a las cuales habría que añadir los juglares, los malabaristas y los bufones del Renacimiento y las comedias populares y dialectales de RUZZANTE (1502-1542), prepararon el terreno de la *commedia*.

2 • Características de la actuación

La *commedia dell'arte* se caracteriza por una creación colectiva de los actores que elaboran un espectáculo improvisando gestual o verbalmente a partir de un canevás que no ha sido previamente escrito por un autor y que siempre es extremadamente sumario (indicaciones sobre entradas y salidas y sobre las grandes articulaciones de la fábula). Los actores se inspiran en un tema dramático, tomado de una comedia (antigua o moderna) o inventado. Una vez obtenido el esquema director del actor (el guión), cada uno de ellos improvisa teniendo en cuenta los *lazzi** característicos de su papel (indicaciones sobre los juegos de escena cómicos) y las reacciones del público.

Los actores, agrupados en compañías homogéneas, recorren Europa actuando en salas alquiladas, en las plazas públicas o para el príncipe que les contrata; mantienen una fuerte tradición familiar y artesanal. Representan una docena de tipos fijos, a su vez divididos en dos «bandos». El bando grave comprende las dos parejas de enamorados. El bando ridículo es el de los ancianos cómi-

cos (Pantalone y el Dottore), el Capitano (procedente del *miles gloriosus* de PLAUTO); los criados o Zanni, de nombres muy diversos (Arlecchino, Scaramuccia, Mezzottino, Scapino, Coviello, Truffaldino), se dividen en primer Zanni (criado astuto y espiritual que conduce la intriga) y en segundo Zanni (personaje ingenuo y palurdo). El bando ridículo siempre lleva máscaras grotescas y estas *maschere* sirven para designar al actor con el nombre de su personaje.

En este teatro de actor (y de actriz, lo cual es una novedad en la época), se pone el acento en el dominio 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 según una puesta en escena *avant la lettre*. El arte del actor no consiste tanto en una invención total o en una nueva expresividad, como en un arte de la variación y de la oportunidad verbal y gestual. El actor ha de ser capaz de reconducir todo lo que improvisa al punto de partida para pasar el testigo a su compañero y asegurarse de que su improvisación no le desvía del *guión*.* Cuando el lazzi —improvisación mímica y a veces verbal más o menos programada e inserta en el canevás— se desarrolla en un juego autónomo y completo, se convierte en una *burla*. Este tipo de juego fascina a los actores de hoy por su virtuosismo, su sutileza y por la parte de identificación y de distancia crítica que exige de su ejecutante. Prefigura el reino del director de escena al confiar la adaptación de los textos y la interpretación general a un *capocomico* (o *corago*).

3 • Repertorio

El repertorio de los «cómicos» es muy amplio. No se limita a los canevás de comedias de intriga y los *scenari* que se han conservado sólo dan una idea parcial de él, puesto que este género tiene como finalidad, precisamente, crear a partir de un esquema narrativo. Narraciones, comedias clásicas y literarias (*commedia erudita*),* tradiciones populares, todo vale para servir de fondo inagotable de la *commedia*. Incluso, a veces, las compañías montan tragedias, tragicomedias u óperas (*opera regia, mista* o *heorica*) o se especializan (como la Comédie-Italienne de París) en la parodia de obras maestras clásicas y contemporáneas. También interpretan obras de autor (MARIVAUX por la compañía de Luigi RICCOBONI, GOZZI y GOLDONI en Italia). Desde fines del siglo XVII, el arte de la *commedia* comienza a perder aliento; el siglo XVIII y su gusto burgués y racionalista (por ejemplo, GOLDONI, y MARIVAUX al final de su carrera) darán a la *commedia dell'arte* los golpes de gracia definitivos.

4 • Dramaturgia

A pesar de la diversidad de estas formas, la *commedia* puede ser reducida a un cierto número de constantes dramatúrgicas: tema modificable y elaborado colectivamente; abundancia de quiproquos; fábula típica de enamorados momentáneamente contrariados por un viejo verde; afición a los disfraces, a las mujeres travestidas en hombres, a las escenas de reconocimiento al final de la obra, con la reaparición de los desaparecidos; a las complicadas maniobras de un criado pillo pero astuto. Este género posee el arte de casar las intrigas hasta el infinito, a partir de un fondo limitado de figuras y de situaciones; los actores no buscan lo verosímil, sino el ritmo y la ilusión de movimiento. La *commedia* revivifica (más que destruye) los géneros «nobles» pero escleróticos como la tragedia enfática, la comedia demasiado psicológica, el drama demasiado serio; desempeña así el papel de un revelador de formas antiguas y el de un catalizador para una nueva manera de hacer teatro que privilegia el juego y la teatralidad.

Este aspecto vivificante probablemente explica la profunda influencia que ha ejercido sobre autores «clásicos» como SHAKESPEARE, MOLIÈRE, LOPE DE VEGA o MARIVAUX. Este último realiza una difícil síntesis de una expresión lingüística y de una psicología refinadas, combinadas con una utilización de algunos tipos y situaciones de la «comedia de máscaras». En el siglo XIX, la *commedia dell'arte* desaparece completamente y encuentra su prolonga-

ción en la pantomima o en el melodrama, que se basa en estereotipos maniqueos. Hoy sobrevive en el cine burlesco o en el trabajo de los payasos. La formación de los actores de la *commedia dell'arte* se ha convertido en el modelo de un teatro completo, basado en el actor y en el colectivo, capaz de redescubrir los poderes del gesto y de la improvisación (MEYERHOLD, COPEAU, DULLIN, BARRAULT).

Duchartre, 1925, 1955; Mic, 1927; Attinger, 1950; Pandolfi, 1957-1961; Nicoll, 1963; Taviani y Schino, 1984; Pavis, 1986a; Fo, 1990; Rudlin, 1994.

COMMEDIA ERUDITA

(Expresión italiana, equivalente a «comedia sabia».)

En el Renacimiento italiano, comedia de intriga escrita, a menudo por humanistas, como contrapunto a las imitaciones más bien toscas de las comedias de PLAUTO o de TERENCIO y del género popular de la *commedia dell'arte*. • Ej: *I Suppositi*, de ARIOSTO (1509), *La Mandrágora* de MAQUIAVELO (1520).

COMPARSA

Fran.: *utilité*; Ingl.: *to play second fiddle*; Al.: *Nebenrolle*.

Papel subalterno de un actor que sólo es útil para que destaquen los papeles principales. De aquí la palabra francesa y la expresión «*jouer les utilités*».

Emploi, reparto, personaje.

COMPLICACIÓN

Fran.: *complication*; Ingl.: *complications*; Al.: *Komplikation*.

Momento de la obra (sobre todo en la *dramaturgia clásica*)• en el que el *conflicto*• se tensa, en el que la tensión dramática se hace cada vez más viva. La *acción*• no tiene ninguna tendencia a la simplificación (resolución o desenlace), se complica gracias a nuevas peripecias y el héroe ve como poco a poco se cierran frente a él todas las salidas. Cada episodio hace que su situación sea más inextricable hasta llegar al *conflicto*• o a la *catástrofe*• final.

COMPOSICIÓN DRAMÁTICA

Fran.: *compositon dramatique*; Ingl.: *dramatic composition*; Al.: *dramatische Komposition*.

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

1 • Normas de composición

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

Una teoría de la composición dramática (o del *discurso*• teatral) es posible, bajo la condición de que los principios del sistema sean descriptivos y no normativos, y que sean lo bastante generales y específicos como para dar cuenta de todas las dramaturgias imaginables.

La escritura contemporánea, sobre todo posdramática y posbrechtiana, ya no obedece a una serie de reglas de composición, puesto que estas reglas han desaparecido a partir del momento en que se recurre a textos no compuestos originariamente para la escena.

2 • Principios estructurales de composición

Descubrir la composición del texto dramático implica que se pueda describir el *punto de vista* (o la *perspectiva*)• en que se ha

situado el dramaturgo para organizar los acontecimientos y repartir el texto de los personajes. Es conveniente, a continuación, detectar los cambios de punto de vista, las técnicas de manipulación de las opiniones y de los discursos de los personajes, así como los principios estructurales de presentación de la acción: ¿es presentada en un solo bloque y como un crecimiento orgánico? ¿O bien está fragmentada en un montaje de secuencias épicas? ¿Se ve interrumpida por intermedios líricos o comentarios? ¿Hay tiempos muertos y tiempos fuertes en cada uno de los actos?

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

Los fenómenos relativos al *marco** de la fábula, al carácter abierto o cerrado de la representación, al cambio de perspectiva y de *focalización*,* encuentran su lugar en este estudio de la composición.

En la dramaturgia clásica, la composición está estrictamente reglamentada. Utiliza *reglas** para la verosimilitud y la organización narrativa (*exposición*,* *nudo*,* *desenlace*,* *obstáculo*).* La composición de las obras modernas obedece a reglas diversas y contradictorias, hasta el punto de que desaparece su pertinencia y se hace difícil describir su organización.

 Dramaturgia, estructura dramática, forma cerrada, forma abierta.

 Freytag, 1857; Uspenski, 1970; Eisenstein, 1976.

COMPOSICIÓN PARADÓJICA

 Fran.: *composition paradoxale*; Ingl.: *paradoxical composition*; Al.: *paradoxe Komposition*.

Técnica dramatúrgica que consiste en invertir la *perspectiva** de la estructura dramática: por ejemplo, insertar un episodio cómico en plena situación trágica (*intermedio cómico*)* o mostrar la *ironía** del destino de un personaje trágico. Este *procedimiento** de contrastación ha sido aplicado sobre todo por MEYERHOLD (véase 1973-1992) para poner de relieve las contradicciones de la acción y, en tanto que procedimiento estilístico, desvelar la construcción artística: el automatismo de la percepción se ve así dificultado en beneficio de una nueva mirada sobre el acontecimiento cotidiano. MEYERHOLD es uno de los primeros en descubrir este procedimiento y en aplicarlo sistemáticamente; convierte la composición paradójica en una técnica de actuación, de decoración (sol azul, cielo naranja) y, más generalmente, de estructura global de la *escenificación** (HOOVER, 1974, pág. 309).

 Contrapunto, juego y contrajuego, extrañamiento, efecto de actualización.

 Rudnitski, 1988; Braun, 1994.

COMUNICACIÓN TEATRAL

 Fran.: *communication théâtrale*; Ingl.: *theatrical communication*; Al.: *Theaterkommunikation*.

Este término, de uso frecuente pero poco preciso, designa el proceso de intercambio de información entre el escenario y la sala. Es evidente que la representación es transmitida al público a través de los actores y del aparato escénico. El problema del *feed back* de la información hacia los actores y su influencia en la interpretación, así como el de la interacción entre actores y público es mucho menos conocido, y tampoco reina la unanimidad acerca de la importancia que hay que conceder a esta participación. Para algunos investigadores, el teatro es incluso el arte y el prototipo de la comunicación humana: «Lo exclusivamente específico del teatro es que representa su objeto, la comunicación humana, a través de la *comunicación humana*: por lo tanto, en el teatro, la comunicación humana (la comunicación de los perso-

najes)es representada por la misma comunicación humana, por la comunicación de los actores» (OSOLSOBE, 1980, pág. 427).

1 • ¿Comunicación o no?

a. Confundiendo muy a menudo comunicación y participación del público, la investigación teatral (teórica y práctica) convierte la comunicación entre sala y escenario en el objetivo esencial de la actividad teatral. Pero ¿es exactamente esto lo que los semiólogos y los informáticos entenderían por comunicación? Si entendemos por comunicación un intercambio simétrico de información, donde el auditor se convierte en receptor y utiliza el mismo código, el juego teatral no es una comunicación (MOUNIN, 1970). En efecto, salvo en el caso límite del *happening*,* que pretende precisamente eliminar la distinción espectador/actor, el espectador se mantiene siempre en sus posiciones; para responder, sus únicas armas son el aplauso, los silbidos o los tomates.

b. En cambio, si la comunicación es concebida como un medio utilizado para influir sobre los demás, reconocido como tal por aquel a quien se quiere influir (PRIETO, 1996*a*, *b*), la reciprocidad del intercambio ya no es necesaria para hablar de comunicación; y, manifiestamente, una definición como ésta es aplicable al teatro: sabemos que estamos en el teatro y nos resulta imposible no vernos «afectados» por el espectáculo. Sólo se trata de saber cómo se realiza esta *recepción*.* Porque hay que distinguir la *comunicación* (suministro) banal de los signos escénicos y la *puesta en evidencia* del efecto artístico e ideológico. O de lo contrario hay que definir esta comunicación como (1) «copresencia física del emisor y del receptor» y (2) «coincidencia de la producción y de la comunicación» (DE MARINIS, 1982, § 6.2., págs. 158-162).

2• Modalidades de la respuesta

a. La semiología de la comunicación todavía no ha logrado establecer una teoría de la *recepción** del espectáculo pese a su intención de añadir al arte teatral un «arte del espectador» (BRECHT). Es así porque demasiado a menudo aún considera la representación como un *mensaje** que reagrupa señales emitidas intencionalmente por el escenario para un receptor situado en posición de criptoanalista, cuyo único esfuerzo consiste en descodificar cada una de las señales, sin tener que realizar ningún trabajo de elección y estructuración significante de las informaciones recibidas. Poco importa el lugar físico del espectador frente a la representación (frontal, lateral, central, fragmentaria, etc.). Lo determinante es su facultad para combinar una selección de signos escénicos en una estructura significante «rentable», es decir, que le permita comprender con mayor amplitud o profundidad el espectáculo. El público debe poder *modelizar* (abstraer, teorizar) su propia situación social para compararla con los *modelos** ficticios que el escenario le propone. Dicho de otro modo, debe tener en cuenta (tal como señala BRECHT) dos *historicidades*:* la suya propia (sus *expectativas** estéticas e ideológicas) y la de la obra (contexto estético y social, disposición del texto a esta o aquella interpretación). Se impone entonces un estudio de los mecanismos de percepción: los formalistas rusos, y luego BRECHT, han mostrado cómo es el efecto de una percepción inhabitual, el reconocimiento del *procedimiento** estético y el efecto de insólito ideológico que provocan el «clic» significante. La determinación de los «horizontes de espera» (JAUSS, 1970) de la representación (y del texto) es una etapa indispensable para prever los mecanismos de recepción del público.

b. En vez de una verdadera comunicación entre escenario y sala se instaura una interacción *hermenéutica** entre percepción ingenua y percepción del *efecto teatral*,* bien sea *efecto de extrañamiento** brechtiano, procedimiento formal o toma de conciencia de una ideología. El espectáculo es «el devenir, la producción de una nueva conciencia en el espectador, inacabada, como toda conciencia, pero movida por esta misma carencia,

por esta distancia conquistada, esta obra inagotable que traduce la crítica en acto» (ALTHUSSER, 1965, pág. 151). En suma, y ésta es la lección de BRECHT, sólo habrá verdadera comunicación del escenario con la sala cuando el trabajo teatral sea capaz de mostrarse como *efecto** artístico destinado a la detección de un efecto ideológico.

3 • Formalización de los procesos de recepción

a. Las investigaciones actuales de la estética de la recepción desplazan el punto de vista del análisis literario de la instancia de *producción* (autor) hacia la instancia de *recepción* (lector, espectador, contemplador). Si se emite la hipótesis de una comunicación de la representación hacia el espectador, hay que preguntarse a quién se dirige el texto dramático, cómo interpela al público y cómo éste lo «trabaja».

La hipótesis fundamental es que, *primo*, el texto y el escenario son capaces de organizar o incluso manipular la correcta recepción de la obra; *secundo*, que se puede detectar en la obra presentada un «receptor implícito» que toma la forma de un modelo teórico impuesto al lector, o bien la de un receptor ideal del conjunto de la obra, una especie de «superespectador» omnisciente, o bien en algunas obras la de un personaje que nos sirve de intermediario con el autor.

b. Figuras del «receptor implícito»

• La puesta en escena es la primera y más importante decisión que compromete la interpretación del espectador en una dirección a menudo muy clara.

• El texto dramático plantea al lector cuestiones que éste no puede eludir: ¿cómo es presentada la acción? ¿Qué personajes son sus protagonistas? ¿Quién parece imponerse en las discusiones? ¿Quién nos es presentado bajo una luz favorable? Algunas de estas preguntas que se formula el lector obtienen una respuesta inmediata por manipulación de la simpatía y de la antipatía; otras son indecidibles: ¿quién tiene razón, Alceste o Philinte, en lo que concierne a la concepción de la vida en sociedad? Otras muchas preguntas están destinadas, incluso, a suscitar respuestas contradictorias (caso de los dilemas morales en la tragedia clásica) o absurdas.

• El juego de las *perspectivas** de los caracteres en conflicto también produce a menudo una resultante. Sobre el espectador recae la responsabilidad de restablecer las proporciones según los discursos desiguales, subjetivos o falaciosos de los personajes. La determinación, si conviene, del *portavoz*,* del *coro** o del *raisonneur** fija, por otra parte no siempre con mucha seguridad, la imagen de la «buena» recepción. Incluso, a veces, el receptor ideal está representado entre las *dramatis personae*;* sin ser un verdadero portavoz del autor, intuimos que a este tipo de persona está destinado el mensaje de la obra.

• Así pues, este «receptor implícito», esta imagen del espectador en la obra misma, no son la excepción, sino la regla general de la estructura dramática y escénica. Ciertamente, esta imagen es más o menos neta según las dramaturgias: oculta e imprecisa en el drama naturalista, será subrayada en el teatro didáctico o en cualquier forma teatral que indique claramente sus mecanismos. Es en BRECHT donde el mecanismo de recepción aparece de la forma más clara, convirtiéndose en un fin en sí y en parte integrante de la actividad teatral: el espectador toma conciencia de que toda esta ficción y estos discursos cruzados le remiten a su propia situación, y que no ha hecho más que comunicarse, a través de *una* historia, con *su* historia.

Semiología, relación escenario-sala.

Barthes, J., 1964, págs. 258-276; Mounin, 1970; Miller, 1972; Moles, 1973; Styan, 1975; Corti, 1976; Corvin, 1978; Fieguth, 1979; De Marinis, 1979, 1982; Queré, 1982; Hess-Lüttich, 1981, 1984, 1985; Winkin, 1981; Martin, 1984; *Versus*, 1985.

CONDICIÓN

Fran.: *condition*; Ingl.: *social condition*; Al.: *gesellschaftlicher Stand*.

DIDEROT, en la tercera *Conversación con Dorval a propósito de El hijo natural* (1757), propone *personajes** que no estén definidos por su *carácter*,* sino por su estatuto social, su oficio, su ideología; en una palabra, por su *condición*: «Hasta nuestros días, el carácter ha sido el objeto principal de la comedia, y la condición sólo ha sido accesoria; es preciso que hoy la condición se convierta en el objeto principal y que el carácter sólo sea lo accesorio» (1951, pág. 1.257). Esta exigencia del drama burgués aspira a conseguir una mejor inserción del personaje dentro de su contexto socioeconómico.

CONFIDENTE

Fran.: *confident*; Ingl.: *confidant*; Al.: *Vertrauter*.

1• *Personaje** secundario que recibe las confidencias del protagonista, le aconseja y le guía. Presente sobre todo en la dramaturgia desde el siglo XVI al XVIII, sustituye al *coro*,* desempeña un papel de narrador indirecto y contribuye a la *exposición** y, luego, a la comprensión de la acción. A veces se le confía la misión de realizar los trabajos degradantes, indignos del *héroe** (ej.: Œnone en la *Fedra* de RACINE, Euphorbe en *Cinna*). Rara vez se eleva al nivel de *alter ego** o interlocutor al cien por cien del personaje principal (como el Horacio de *Hamlet*), pero lo completa. No se tiene de él una imagen muy precisa y caracterizada, puesto que no es más que un apoyo y un eco sonoro que generalmente no debe asumir ningún conflicto trágico ni debe tomar ninguna decisión. Al ser del mismo sexo que su amigo, muy a menudo le guía en su proyecto amoroso. Por la vía de las confidencias, se forman algunas parejas curiosas (Théramène e Hippolyte, Philinte y Alceste, Dorante y Bubois en *Las falsas confidencias*, por ejemplo), sobre la identidad de las cuales podríamos interrogarnos. Una afinidad de carácter o, por el contrario —en el caso del confidente cómico—, un fuerte contraste caracteriza sus relaciones.

2• Del coro, el confidente ha conservado la visión moderada y ejemplar de las cosas. Representa la opinión común, la humanidad media, y valora al héroe por su comportamiento a menudo timorato y conformista. Su presencia se impone sobre todo en el drama o en la tragedia, como mediación entre el mito trágico del héroe y la cotidianidad del espectador. En este sentido, guía la *recepción** del espectador y dibuja su imagen en la obra.

La influencia del confidente varía considerablemente a lo largo de la evolución literaria y social. Su poder aumenta a medida que el del héroe decae (final de lo *trágico*,* ironía sobre los grandes hombres, ascensión de una nueva clase). Así, en BEAUMARCHAIS, los confidentes Fígaro y Suzanne ponen en duda seriamente la supremacía y la gloria de sus amos. Con ellos desaparecerán pronto y, a la vez, la forma trágica y la preeminencia aristocrática.

3• Sus funciones dramatúrgicas son tan variables como su verdadera relación con el personaje principal: será, sucesiva o simultáneamente, el *mensajero** que trae las noticias o que narra acontecimientos trágicos o violentos, el mayordomo del príncipe, el amigo de siempre (Orestes y Pylade en *Andrómaca*), el preceptor o la nodriza. Siempre presta un oído atento a los grandes de este mundo teatral: «Oyente pasivo», según la definición de SCHLEGEL, pero también «escuchador» insustituible de un héroe que camina hacia su derrota, es un «psicoanalista» *avant la lettre* que sabe provocar la crisis y reventar el absceso. Para las mujeres, sus formas más prosaicas serán la nodriza, la dama de compañía (CORNEILLE le consagrará una obra —*La suivante*— en 1632-1633), la *soubrette** (MARIVAUX) o la capucha para las citas galantes; para los hombres, el ejecutante de los trabajos sucios, el *alter ego* sin deli-

cadeza alguna (Dubois en *Las falsas confidencias*). Si bien es variable, su importancia no se limita a un simple papel de sustituto, de instrumento de «escucha» para los monólogos* (éstos se mantienen en la dramaturgia clásica y el confidente nunca intenta sustituirlos). El confidente, tipo perfecto del personaje «doble» (situado a la vez en la ficción y fuera de ella), se convierte a veces en el sustituto del público (regulando para él la buena circulación del sentido), y en el *doble** del autor; a menudo se ve ascendido al rango de intermediario entre los protagonistas y los creadores.

Scherer, 1950, págs. 39-50.

CONFIGURACIÓN

Fran.: *configuration*; Ingl.: *configuration*; Al.: *Konfiguration*.

La *configuración* de los *personajes** de una obra es la imagen esquemática de sus relaciones en el escenario o en el sistema teórico *actancial*.* Es el conjunto de la red que conecta las distintas fuerzas del drama.

1• Hablar de *configuración* indica que se adopta una visión estructural de los personajes: cada *figura** no tiene en sí misma ninguna realidad o ningún valor, sólo es válida en la medida en que está integrada al sistema de fuerzas de las figuras; es decir, más por diferencia y relatividad que por su esencia individual.

2• Hay cambio de configuración en cuanto entra o sale un personaje y desde el momento en que el modelo *actancial** se ve modificado por el cambio de *situación** y el desarrollo de la acción.

3• La configuración de los personajes es la imagen de las relaciones estadísticamente posibles y concretamente realizadas en la obra. Algunas relaciones son pertinentes en el universo dramático; otras sólo son fortuitas y carecen de interés para la caracterización de las figuras.

4• «La pura configuración de las obras maestras»: es así como COPEAU designa lo que se hace en el escenario, «sin ofender jamás el significado» (1974, pág. 199). Es esta configuración lo que la escenificación —o la puesta en escena— debería poner de manifiesto dándole un contenido.

Matemática (aproximación) del teatro.

Souriau, 1950; Ubersfeld, 1977*a*.

CONFLICTO

Fran.: *conflit*; Ingl.: *conflict*; Al.: *Konflikt*.

El conflicto dramático resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma *situación*.*

Según la teoría clásica del teatro *dramático*,* el teatro tiene como finalidad presentar acciones humanas, seguir la evolución de una crisis, la emergencia y la resolución de conflictos: «La acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo dado; por el contrario, se desarrolla en un medio hecho de conflictos y colisiones, choca con circunstancias, pasiones y caracteres que la contradicen o se oponen a ella. Tales conflictos y colisiones engendran a su vez acciones y reacciones que, en un momento dado, deben conducir forzosamente a la calma necesaria» (HEGEL, 1832, pág. 322). El conflicto se ha convertido en la marca específica del teatro. Ello, sin embargo, sólo queda justificado para una dramaturgia de la acción (*forma cerrada*).* Otras formas (*épicas*,* por ejemplo) o bien otros teatros (asiáticos) no se caracterizan por la presencia del conflicto y de la *acción*.*

Hay conflicto cuando un sujeto (sea cual sea su naturaleza exacta), al perseguir un determinado objeto (amor, poder, ideal), se ve «enfrentado» en su empresa por otro sujeto (un personaje, un *obstáculo** psicológico o moral). Esta oposición se traduce entonces en un combate individual o «fisófico», su

desenlace será inscrito, o bien bajo el signo reconciliador de la *comicidad*,* o bien bajo el de la tragedia cuando ninguno de los bandos opuestos puede ceder sin perder su dignidad.

1 · Lugar del conflicto

Casi siempre, el conflicto está contenido y mostrado a lo largo de una acción de la cual es el punto culminante. (Se trata del *Zieldrama*, o drama construido en función de un objetivo y de una finalidad, la catástrofe.) Pero el conflicto ha podido producirse antes del principio de la obra: la acción no es más que la demostración *analítica** del pasado (*Edipo*es el mejor ejemplo). Si bien el personaje espera hasta el último momento el final de la obra para conocer el secreto de su acción, el espectador conoce de antemano este desenlace. La *textualización** del conflicto (su lugar en la fábula) suministra indicaciones sobre la visión trágica de los autores. Siempre se sitúa en el mismo sitio para distintas obras de un mismo autor: así, en RACINE, la transgresión casi siempre ocurre antes del principio de la obra, mientras que CORNEILLE la convierte en la parte central de su obra.

2 · Formas en conflicto

La naturaleza de los distintos tipos de conflicto es extremadamente variable. Si fuese posible establecerla científicamente, su tipología nos proporcionaría un modelo teórico de todas las situaciones dramáticas imaginables y concretaría, así, el carácter dramático de la acción teatral. Aparecerían entonces los siguientes conflictos:

— rivalidad entre dos personajes por razones económicas, amorosas, morales, políticas, etc.;
— conflicto entre dos concepciones del mundo, dos morales irreconciliables (ej.: Antígona y Creonte);
— debate moral entre subjetividad y objetividad, inclinación y deber, pasión y razón. Este debate acaece dentro de una misma figura o entre dos «bandos» que pretenden imponerse al héroe (*dilema*);*
— conflictos de intereses entre individuo y sociedad, motivaciones particulares y generales;
— combate oral o metafísico del hombre contra un principio o un deseo que lo supera (Dios, el absurdo, el ideal, la superación de uno mismo, etc.).

3 · Formas del conflicto

Para el drama clásico, el conflicto está vinculado al *héroe*;* éste establece su marca fundamental. Puesto que el héroe se define como conciencia del propio ser y como alguien constituido por su oposición a otro personaje o a un principio moral distinto, podemos hablar de una «unidad de héroe y de colisión» (LUKÁCS, 1965, pág. 135). Pero no todos los conflictos se exteriorizan en la forma más visible del duelo oratorio (*stichomithia*)* o del debate oratorio con argumentos y contrargumentos. A veces, el *monólogo** está en condiciones para presentar un razonamiento basado en la oposición y confrontación de las ideas. Casi siempre, la fábula —la estructura de los acontecimientos con peripecias y cambios de situación— lleva la marca de la dialéctica conflictual de los personajes y de las acciones. Cada episodio o tema de la fábula adquiere su sentido únicamente en relación a otros temas que lo contradicen o lo modifican: «Caracteres y situaciones [...] se entrecruzan, se determinan recíprocamente; cada carácter y cada situación intenta afirmarse, pasar a primer plano, en detrimento de los demás, hasta que toda esta agitación desemboque en una calma final» (HEGEL, 1832, pág. 322). Todos los medios escénicos están a disposición del director de escena para concretar las fuerzas en presencia: aspecto físico de los actores, colocación, distribución y *configuración** de los grupos y de los personajes en el escenario, juegos de luces. La tarea de poner en situación y la de poner en escena impone necesariamente opciones en la visualización de las relaciones humanas y la traducción «física» de los conflictos psicológicos o ideológicos (*gestus*).*

4. Razones profundas del conflicto

Detrás de las motivaciones individuales de personajes en conflicto, a menudo es posible discernir causas sociales, políticas o filosóficas: así, el conflicto entre Rodrigo y Jimena, más allá de la oposición entre deber y amor, se prolonga en las diferencias sociopolíticas entre dos leyes paternas: principios de una moral individualista arcaica opuestos a una visión política centralizadora y monárquica (PAVIS, 1980*a*).

Todo conflicto dramático se basa, según una teoría marxista o simplemente sociológica, en una contradicción entre dos grupos, dos clases o dos ideologías que, en un momento histórico dado, se encuentran en conflicto. En última instancia, el conflicto no depende sólo de la voluntad del dramaturgo, sino de las condiciones objetivas de la realidad social descrita. Ésta es la razón por la que los dramas históricos que ilustran los grandes cambios históricos y describen a las partes en presencia son los que mejor logran visualizar los conflictos dramáticos. Inversamente, una dramaturgia que expone los debates interiores o universales del hombre encuentra mayores dificultades para mostrar dramáticamente los combates y los conflictos (por ello la tragedia clásica francesa gana en finura lo mismo que pierde en eficacia dramatúrgica). La elección de conflictos humanos demasiado individuales o universales conduce a una desintegración de los elementos dramáticos en beneficio de una «novelización» y de una *epización* del teatro (LUKÁCS, 1965; SZONDI, 1956; HEGEL, 1832). En efecto, la forma épica es mucho más apta para describir en detalle la acción; para centrar la fábula en el proceso y el desarrollo, y no ya en la crisis.

5 · Lugar de resolución del conflicto

Son las razones profundas del conflicto las que permiten o no la resolución de las contradicciones. Para la dramaturgia clásica, el conflicto debe resolverse dentro de la obra: «La acción debe ser completa y acabada, es decir, que con el acontecimiento que la termina el espectador debe quedar tan bien instruido sobre los sentimientos de los dos que han participado en él que salga con el ánimo tranquilo y no le quede ninguna duda sobre nada» (CORNEILLE, *Discurso del poema dramático*). En la tragedia, esta resolución del conflicto va acompañada de un sentimiento de conciliación y de *calma*[*] en el espectador: éste toma conciencia a la vez del final de la obra (todos los problemas quedan resueltos) y de la separación radical entre los conflictos imaginarios y sus propios problemas personales. El conflicto dramático queda entonces definitivamente resuelto gracias al «sentimiento de conciliación que la tragedia nos procura gracias a la visión de la justicia eterna que impregna con su poder absoluto la justificación de los fines y de las pasiones unilaterales, puesto que 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, 1832, pág. 380). Esta conciliación se produce bajo todas las modalidades: subjetiva e idealista: cuando los individuos renuncian por sí mismos a sus empresas en beneficio de una instancia moral superior; objetiva: cuando una fuerza política cierra el debate; artificial: cuando un *deus ex machina*[*] desata los hilos de un debate inextricable, etc.

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 está relacionado con el conflicto, con la colisión, con el combate no puede de ningún modo ser tratado sin la dialéctica materialista» (BRECHT, 1967, vol. 16, pág. 927).

Acción, actancial (modelo...)

CONTEXTO

Fran.: *contexte*; Ingl.: *context*; Al.: *Kontext*.

1• El *contexto* de una obra o de una escena es el conjunto de las circunstancias que ro-

dean a la emisión del texto lingüístico y/o la producción de la representación, circunstancias que facilitan o permiten su comprensión. Estas circunstancias son, entre otras, las coordenadas espaciotemporales, los sujetos de la enunciación, los deícticos, es decir, todo aquello susceptible de iluminar el «mensaje» lingüístico y escénico, su enunciación.

2• En un sentido más restringido y más estrechamente lingüístico, el contexto es el entorno inmediato de la palabra o de la frase, el antes y el después del término aislado, el *cotexto*, en el sentido de contexto verbal y por oposición al contexto situacional. Así, una escena, una réplica, sólo tienen sentido si son puestas en situación y son vistas como transición entre dos situaciones o dos acciones.

3• El conocimiento del contexto es indispensable para que el espectador comprenda el texto y la representación. Toda escenificación presupone determinados conocimientos: elementos de psicología humana, sistema de valores de un medio o de una época, especificidad histórica del mundo ficticio. Este conocimiento compartido, esta suma de proposiciones implícitas, esta competencia ideológica y cultural común a los espectadores, son indispensables para la producción y la recepción del texto dramático o de la escenificación.

4• La noción de contexto es tan problemática para el teatro como para la lingüística. En efecto, sería preciso poder inventariar y formalizar los rasgos contextuales para estar en condiciones de descifrar el sentido de la situación. Finalmente, resulta delicado discernir en la representación lo que pertenece al ámbito de la situación dramática, de la ideología del público, de los valores culturales propios a un grupo específico.

Recepción, intertextualidad, extraescena, extratexto, situación dramática, situación de enunciación.

Veltruský, 1977, págs. 27-36; Pavis, 1983*a*.

CONTRAPUNTO

Fran.: *contrepoint*; Ingl.: *counterpoint*; Al.: *Kontrapunkt*.

1• Término musical: la combinación de melodías vocales o instrumentales superpuestas e independientes cuya resultante da la impresión de una estructura de conjunto coherente.

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

El contrapunto también puede ser temático o metafórico: dos o más series de imágenes están situadas en líneas paralelas o convergentes y sólo son comprendidas si se las pone en relación (véase el tema trágico de las pistolas, de la muerte en *Hedda Gabler*, o el aparente desorden del diálogo chejoviano) cuando los personajes y los temas se responden de un acto a otro y de una frase a otra, creando la impresión de una polifonía (Pavis, 1985*c*).

Un contrapunto rítmico o gestual es establecido a menudo entre un individuo y un grupo (coro). El actor, con su *ritmo** de actuación y su *actitud** hacia el grupo, debe sugerir su lugar en el conjunto de la escena. En ocasiones, la agitación del grupo se ve correspondida por la inmovilidad del personaje o, inversamente, el carácter busca su punto de apoyo en su relación con el grupo, el cual ocupa y estructura la mayor parte del espacio escénico.

La utilización del contrapunto exige del dramaturgo y del espectador la facultad de componer «espacialmente» y de reagrupar según el tema o el lugar los elementos *a priori* no relacionados, de considerar la puesta en escena como orquestación muy precisa de la voz y de instrumentos diversos.

Juego y contrajuego, composición paradójica.

CONTRAPUNTO CÓMICO

Fran.: *détente comique*; Ingl.: *comic relief*; Al.: *komische Entspannung*.

El momento (o la escena) que aparece como contrapunto cómico tiene lugar inmediatamente antes o después de un episodio trágico o dramático para cambiar radicalmente la atmósfera de la situación y retrasar la catástrofe fatal (particularmente en SHAKESPEARE y en los dramaturgos que practican la mezcla de géneros). Desempeña un papel de tiempo muerto, de *suspense** y de preparación para la acción dramática.

CONVENCIÓN

Fran.: *convention*; Ingl.: *convention*; Al.: *Konvention*.

Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permite al espectador recibir el juego del actor y la representación. La convención es un contrato establecido entre el autor y el público según el cual el primero compone y pone en escena su obra de acuerdo con normas conocidas y aceptadas por el segundo. La convención engloba todo aquello que ha de ser objeto de acuerdo entre sala y escenario para producir la ficción teatral y el placer del juego dramático.

1 • Puesta en juego

Como la poesía o la novela, el teatro sólo se constituye al precio de una cierta connivencia entre emisor y receptor. Pero esta connivencia no debe exceder de un determinado grado, puesto que, de lo contrario, el autor no lograría sorprender al espectador, crear un obra que salga de los caminos trillados y consiga asombrarle.

La convención, como la *verosimilitud** o el *procedimiento*,* es una noción difícilmente definible en el detalle, tal es la variedad de los géneros, de los públicos y de los tipos de escenificaciones a lo largo de la historia.

2 • Tipología

Por ello, cualquier tipología es sumamente frágil: los parámetros del juego teatral son demasiado numerosos para que la lista de las convenciones pueda ser definitivamente establecida.

a. Convenciones de las realidades representadas

El buen conocimiento, así como la facultad de reconocimiento de los objetos del universo dramático son absolutamente primordiales: comprender la psicología de un personaje, distinguir su adscripción social, tener nociones de las reglas ideológicas del medio representado, son otras tantas convenciones que se basan en un conjunto de *códigos*.*

*b. Convenciones de recepción**

Incluyen todos los elementos materiales e intelectuales necesarios para una buena «lectura»; por ejemplo: mostrar las cosas dentro del haz óptico del espectador, utilizar las leyes de la perspectiva (para el escenario a la italiana), hablar de manera audible, en la lengua del espectador (incluso cuando uno se llama Hamlet, etc.), creer en la ficción, dejarse arrastrar por el espectáculo o, al contrario, tomar conciencia de la producción de ilusión.

c. Convenciones específicamente teatrales

— la *cuarta pared**
— los monólogos y los *apartes** como medio de informar sobre la interioridad del personaje,
— el uso del coro,
— el lugar polimorfo,
— el tratamiento dramatúrgico del tiempo,
— la estructura prosódica.

d. Convenciones propias de un género o de una forma específica

— la caracterización de los actores (ej.: la *commedia dell'arte*),*

— el sistema de los colores (teatro chino),
— el decorado simultáneo (clasicismo francés),
— el *decorado hablado** (SHAKESPEARE).

3 · Convenciones caracterizadoras y convenciones operativas

Si se quiere evitar el desorden taxinómico de la tipología precedente, será oportuno oponer: (*a*) convenciones destinadas a *caracterizar*, a hacer verosímiles convenciones que no se reconocen como tales; (*b*) convenciones operatorias que se presentan claramente como una herramienta artificial utilizada durante algunos minutos y luego eliminada. Ello equivale a buscar una especie de estructura de las convenciones de un tipo de espectáculo y a jerarquizar las distintas convenciones.

a. Convención caracterizadora

Sirve de procedimiento que autentifica el espectáculo y facilita la creación de un mundo armonioso en el que legítimamente podemos creer. (Es el caso de todos los elementos del vestuario o del aspecto físico que explican inmediatamente la identidad del personaje.)

b. Convención operativa

Es muy utilizada en la interpretación épica que renuncia a la imitación: se trata de un acuerdo a corto plazo establecido de manera a menudo irónica: la silla significa el confort; la piel de plátano, el peligro; los ladrillos, los alimentos (véase *Ubu aux Bouffes* de P. BROOK en Les Bouffes du Nord en 1977). Aquí, la convención se complace en declararse *procedimiento** lúdico. En muchos montajes modernos, por otra parte, esta falsa convención se convierte en un gadget de moda que el público espera, de tal suerte que esta convención operativa se transforma en convención caracterizadora (de una determinada vanguardia). Se comprueba, así, que la puesta en escena y el teatro producen sin cesar convenciones (operativas) que «entran en las costumbres» hasta el punto de parecer características del teatro y establecidas «desde la eternidad», y que existe una dialéctica constante entre convención operativa y convención caracterizadora.

4 · Convenciones y códigos teatrales

La teoría semiológica explica el funcionamiento del mensaje teatral mediante leyes estructurales y un conjunto de *códigos** en acción en el texto y en el espectáculo. Así pues, resulta tentador asimilar las convenciones a un tipo de código de la recepción (DE MARINIS, 1978; PAVIS, 1976*a*, págs. 124-134). Sin embargo, ello sólo es realmente legítimo si no se conciben los códigos como en la semiología de la comunicación, es decir, como sistemas explícitos previamente determinados (por ejemplo, el morse o las señales de carretera). En tal caso, en efecto, no todas las convenciones serían códigos, puesto que muchas no son en modo alguno ni explícitas ni controlables, en particular las convenciones ideológicas y estéticas, que no constituyen sistemas cerrados y ya elucidados.

Las convenciones son más bien reglas «olvidadas», interiorizadas por los practicantes del teatro y descifrables después de una interpretación que implica al espectador. Para definir la convención, la idea de un código fijo deberá ser sustituida por la de una hipótesis *hermenéutica** o por la de una herramienta de funcionamiento/desciframiento.

5 · Dialéctica de las convenciones

Las convenciones son indispensables para el funcionamiento teatral, y toda forma de espectáculo recurre a ellas. Amparadas en esta verdad, algunas estéticas juegan deliberadamente con su utilización descarada (*tipos*).* La complicidad con el público se ve así reforzada y las formas tipificadas (la ópera, la pantomima, la farsa) parecen maravillosas construcciones artificiales donde todo tiene un sentido preciso. Pero el abuso de las convenciones corre el riesgo de fatigar a un público que ya no espera nada de la acción.

de la caracterización y del mensaje particular de la obra. Por ello, la utilización de las convenciones exige «manos de plata» por parte de la gente de teatro. La historia literaria abunda en inversiones dialécticas del tipo convenciones → formación de una norma →uniformidad→ violación de la norma con la invención de convenciones opuestas → formación de nuevas normas, etc.

Bradbrook, 1969; Swiontek, 1971; Burns, 1972; De Marinis, 1982.

COREOGRAFÍA (Y TEATRO)

Fran.: *chorégraphie*; Ingl.: *choreography*; Al.: *Choreographie*.

La práctica del mundo del espectáculo contemporáneo elimina las fronteras entre el teatro hablado, el canto, el mimo, el vídeo, la *danza-teatro*,* la danza, etc. Así pues, debemos prestar atención a la melodía de una *dicción** o a la coreografía de una puesta en escena. Y ello es así porque toda interpretación actoral, todo movimiento en el escenario, toda organización de los signos poseen una dimensión coreográfica. La coreografía comprende tanto los desplazamientos y los gestos de los actores, el *ritmo** de la representación, la sincronización de la palabra y del gesto, como «la disposición fundamental» de los actores en escena.

La escenificación no puede restituir al pie de la letra los movimientos y los comportamientos de la vida cotidiana. Los estiliza, los hace armoniosos o legibles, los coordina en función de la mirada del espectador, los elabora y los repite hasta que el espectáculo queda, por así decir, «coreografiado». BRECHT, nada sospechoso de esteticismo, insistió siempre acerca de esta modificación de proporciones, esta estilización escénica: «Un teatro enteramente basado en el gestus no puede prescindir de la coreografía. La elegancia de un gesto, la gracia de un movimiento de conjunto bastan para producir un efecto de distanciamiento, y la invención pantomímica aporta a la fábula una preciosa ayuda» (*Pequeño Organon*, § 73).

Gesto, mimo, cuerpo, expresión.

Hanna, 1979; Noverre, 1978; Pavis, 1996*b*.

CORO

(Del griego *khoros* y del latín *chorus*, compañía de bailarines y cantantes, fiesta religiosa.) Fran.: *chœur*; Ingl.: *chorus*; Al.: *Chor*.

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

En su forma más general, el coro está compuesto de fuerzas (*actantes*)* no individualizadas y a menudo abstractas, que representan intereses morales o políticos superiores: «Los coros expresan ideas y sentimientos generales, o bien con una sustancialidad épica, o bien con un impulso lírico» (HEGEL, 1832, pág. 342). Su función y su forma varían tanto en el curso del tiempo que se impone un breve recordatorio histórico.

Al parecer, la tragedia griega nació del coro de bailarines enmascarados y cantantes: queda clara, pues, la importancia de este grupo de hombres que, lentamente, dio lugar a personajes individualizados, después de que el director del coro (*exarchôn*) instaurase un primer actor que, poco a poco, empezó a imitar una acción (tragedias de TESPIS). ESQUILO y luego SÓFOCLES introducirán un segundo y después un tercer actor.

La *choréia* realiza una síntesis entre poesía, música y danza; éste es el origen del espectáculo occidental. Pero, tal como señala R. BARTHES, «nuestro teatro, incluso lírico, no puede proporcionarnos una idea de la *choréia*, puesto que en él predomina la música en detrimento del texto y de la danza, relegada a los intermedios (ballets); en cambio

lo que define la *choreia* es la igualdad absoluta de los lenguajes que la componen: todos son, por así decir, "naturales", es decir, surgidos de un mismo marco mental que, bajo el nombre de "música", comprendía las letras y el canto (naturalmente, los coros estaban compuestos por aficionados, y no era nada difícil reclutarlos)» (R. BARTHES, «El teatro griego», *Historia de los espectáculos*, 1965, pág. 528).

El coro trágico dispuesto en un rectángulo comprende una docena de coreutas, mientras que el coro de la comedia eleva su número a veinticuatro personas. A partir del momento en que las respuestas y los comentarios del coro son cantados por los coreutas y dichos por el corifeo (director del coro), el diálogo y la forma dramática tienden a suplantarlo y el coro se circunscribe a un comentario marginal (advertencia, consejo, súplica).

1 • Evolución del coro

Los orígenes del teatro griego —y, con él, los de la tradición teatral occidental— se confunden con las celebraciones rituales de un grupo en el cual bailarines y cantantes forman a la vez el público y la ceremonia. La forma dramática más antigua parece ser el recitado del corista principal interrumpido por el coro. A partir del momento en que las respuestas al coro son dadas por un protagonista, y luego por varios, la forma dramática (diálogo) se convierte en la norma, y el coro no es más que una instancia comentadora (advertencias, consejos, súplicas).

En la comedia de ARISTÓFANES, el coro se integra ampliamente a la acción, interviene en las *parábasis*.* Luego tiende a desaparecer o a no tener más que un papel de intermedio lírico (lo mismo ocurrirá en la comedia romana).

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

En el siglo XVI, particularmente en el drama humanista, el coro separa los actos (ej.: *Fausto* de MARLOWE), se convierte en un intermedio musical. SHAKESPEARE lo personaliza y lo encarna en un actor encargado del *prólogo** y del *epílogo*.* El payaso y el loco, que anuncian la figura del confidente del teatro clásico francés, son su forma paródica.

El clasicismo francés renuncia al coro en muy larga medida, decantándose hacia la iluminación intimista del *confidente** y del *soliloquio** (excepciones importantes: *Esther* y *Athalie* de RACINE). Su última utilización clásica se encuentra en GOETHE y SCHILLER. Para este último, el coro debe favorecer la catarsis y «despsicologizar» el conflicto dramático para elevarlo desde su medio banal hasta la esfera altamente trágica de «la fuerza ciega de las pasiones» y «desdeñar producir la ilusión» (SCHILLER, 1968, págs. 249-252).

En el siglo XIX, realista y naturalista, el uso del coro retrocede netamente a fin de no infringir la verosimilitud; en otros casos, se encarna en personajes colectivos: el pueblo (BÜCHNER, HUGO, MUSSET). Con la superación de la dramaturgia ilusionista, el coro reaparece hoy como medio de distanciación (BRECHT, ANOUILH y su *Antígona*), como tentativas desesperadas por encontrar una fuerza común a todos (T. S. ELLIOT, GIRAUDOUX, TOLLER) o en la comedia musical (función mixtificadora y unanimista del grupo cohesionado por la expresión artística: danza, canto, texto).

2 • Poderes del coro

a. Función estética desrealizadora

A pesar de su importancia fundacional en la tragedia griega, el coro aparece pronto como un elemento artificial y exterior del debate dramático entre los personajes. Se convierte en una técnica épica y a menudo distanciadora puesto que concreta ante el espectador la figura de otro espectador-juez de la acción, habilitado para comentarla, un «espectador idealizado» (SCHLEGEL). Fundamentalmente, este comentario épico regresa para encarnar en el escenario al público y su mirada. SCHILLER dice de él exactamente lo que BRECHT dirá más tarde del narrador épico y del extrañamiento: «Al

separar las diversas partes e intervenir en el curso de la acción con su punto de vista apaciguador, el coro nos devuelve la libertad, la cual —de lo contrario— desaparecería en el huracán de las pasiones. («Sobre la utilización del coro en la tragedia», SCHILLER, prefacio a *La novia de Mesina* en 1968, vol. 2, pág. 252.)

b. Idealización y generalización

Al elevarse por encima de la acción «a ras de suelo» de los personajes, el coro establece la relación con el 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, de tal modo que el poder de generalización y de descubrimiento del arte queda duplicado: «El coro abandona el círculo estrecho de la acción para extenderse sobre el pasado y el futuro, sobre los tiempos antiguos 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, pág. 251).

c. Expresión de una comunidad

Para que el espectador real se reconozca en el «espectador idealizado» del coro, es absolutamente necesario que los valores transmitidos por este último sean los suyos y que aquél pueda identificarse totalmente con ellos. Así pues, el coro sólo tiene posibilidades de ser aceptado por el público si éste forma parte de una masa soldada por un culto, una creencia o una ideología. Debe ser aceptado espontáneamente como un juego, es decir, como un universo autónomo en relación a las reglas conocidas por todo el mundo que consideramos válidas a partir del momento en que aceptamos someternos a ellas. El coro es —o debería ser—, según SCHILLER, «un muro viviente, un muro en el cual se encierra la tragedia para aislarse del mundo real y para preservar su territorio ideal y su libertad poética» (1968, pág. 249). En cuanto la comunidad franquea los límites de esta fortaleza o revela las contradicciones que la atraviesan, el coro es criticado como irrealista o mixtificador y está condenado a desaparecer. Puesto que no todas las épocas tienen el don de «mostrar el carácter público de la vida» (LUKÁCS, 1965, pág. 149), a veces el coro cae en desuso, sobre todo a partir del 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. Capacidad de rebelión

El carácter fundamentalmente ambiguo del coro —su fuerza catártica y ritual por una parte, y su poder distanciador por otra— explica que se haya mantenido en los momentos históricos en los que ya no se cree en el gran individuo sin conocer (¿todavía?) al individuo libre en una sociedad sin contradicciones. Así, en BRECHT o en DÜRRENMATT (véase *La visita de la anciana dama*), el coro interviene para denunciar lo que teóricamente debería representar: el poder unificado, sin debates internos, que preside los destinos humanos.

En las formas «neoarcaicas» de comunidad teatral, el coro no desempeña este papel crítico: reviste el disfraz del grupo cohesionado y celebrante de un culto. Es el caso de los espectáculos de *happening*,* de las *performances** que apelan a la actividad del público o de las comunidades teatrales (el Living Theatre es el ejemplo típico de la utilización continua, aunque invisible, del coro en el espacio escénico y social).

Escena de masas, confidente, narrador épico.

COTIDIANO (TEATRO DE LO...)

Fran.: *quotidien (théâtre du...)*; Ingl.: *theatre of everyday life*; Al.: *Theater des Alltags*.

Reencontrar y mostrar lo cotidiano normalmente excluido del escenario por ser demasiado insignificante y demasiado particular es el objetivo de una corriente neona-

turalista de los años setenta que toma el nombre genérico de teatro de lo cotidiano.

Esta etiqueta engloba experiencias muy variadas: el «Kitchen Sink Drama» de los años cincuenta en Inglaterra (WESKER), el neonaturalismo de KROETZ, las creaciones y montajes de WENZEL, DEUTSCH, LASSALLE, TREMBLAY (*Las cuñadas*), TILLY (*Charcutería fina*). Este movimiento renueva el fresco histórico del realismo crítico (BRECHT), sale al paso de una dramaturgia del *absurdo*,* encerrada en una metafísica de «la nada». Hasta aquí, lo cotidiano se había visto relegado a un lugar ornamental y anecdótico, la del pueblo en las tragedias clásicas y en los dramas históricos del siglo XIX. Estaba integrado en un dibujo dramatúrgico superior (como tela de fondo del lugar donde evoluciona el héroe, por ejemplo). Por definición, lo cotidiano carecía de importancia que fuese o bien atípico o bien insignificante para el desarrollo histórico. Incluso BRECHT sólo ha descrito la vida cotidiana del pueblo en la perspectiva de un esquema sociológico global, como contrapunto de la vida de los «grandes hombres», por ejemplo (véase *Madre Coraje*). El teatro de lo cotidiano se conforma con un montaje de fragmentos de lo real, de jirones de lenguaje.

1 • Temática

Mostrar la vida cotidiana y banal de las capas desfavorecidas equivale a colmar la brecha entre la gran historia, la de los grandes hombres, y la historia «mezquina», pero insistente y obsesiva, de la gente de a pie sin «voz en la asamblea». (Una historia que la historia de las mentalidades, de los objetos, de la vida cotidiana ha rehabilitado.) Este teatro «mínimo» quiere, a partir de algunos episodios o frases que vivimos cada día, reconstituir un medio, una época, una ideología. Hiperrealista, acumulando detalles, el teatro de lo cotidiano conecta, aunque de un modo crítico, con el naturalismo del escenario y de la interpretación: asistimos a acontecimientos, a menudo repetitivos, tomados siempre a ras de la realidad cotidiana, a una acumulación de cosas y de esterotipos. Se mezclan en él anotaciones sobre lo real, sobre la autobiografía y la intimidad.

2• El lenguaje escamoteado

Los diálogos son, muy a menudo, «planos» y están reducidos al mínimo; desbordan constantemente el pensamiento de sus locutores que se limitan a repetir los estereotipos verbales que les ha inculcado la ideología dominante (lugares comunes, proverbios, construcciones «elegantes» de frases apuntadas por los *mass-media*, discursos sobre la libertad individual de expresión, etc.). Únicamente son importantes para el espectador los silencios y los no-dichos del discurso. Los «sujetos» parlantes se ven privados de toda iniciativa verbal; no son más que engranajes en la máquina ideológica de reproducción de las relaciones sociales.

Esta concepción del hombre devorado por un medio que le roba incluso el lenguaje sería una simple reproducción de la estética naturalista si no fuese por el nuevo estatuto de la teatralidad que propugna este teatro.

3 • La teatralidad tornasolada

Lejos de verse sumergida bajo la representación maniaca de lo real, la teatralidad es constantemente perceptible, como una especie de «base continua» a la que ningún efecto de realidad consigue asfixiar. Detrás de la acumulación de hechos verdaderos, de detalles picantes, hay que presentir la organización de lo real; detrás de la «naturalidad», la irrisión; detrás del tópico, lo fantasmagórico. Esta actitud subjetiva frente a lo real está asumida casi siempre por la dirección de actores (LASSALLE), la escenografía irrealista (véase *Lejos de Hagondange* dirigida por CHÉREAU). Un constante juego de rupturas entre realidad producida y producción teatral de la realidad es el garante ideológico de esta forma teatral: el espectador no ha de recibir imágenes no elaboradas de su realidad cotidiana. Incluso la acumulación de las representaciones de su realidad y el

desfase de su presentación ha de ser capaz de hacerle tomar conciencia de su incongruencia y mostrarle la realidad como «remediable».

4 • ¿Transformación de lo cotidiano?

No obstante, a diferencia del realismo crítico brechtiano, que se basaba fundamentalmente en el optimismo acerca de la transformabilidad del mundo, el teatro de lo cotidiano siempre mantiene una cierta ambigüedad y un cierto pesimismo frente a la posibilidad de una transformación de la ideología y de la sociedad. Una cierta repugnancia ante las representaciones de lo real y de la ideología en las conciencias humanas conduce a la resignación y al inmovilismo: la terca sumisión al discurso dominante no hace otra cosa que ilustrar esta visión quasi fatídica de la alienación verbal. Para «dar un golpe de timón» en esta deriva mítica hacia una reificación de la ideología y de las relaciones sociales, en algunas ocasiones el teatro de lo cotidiano deja que intervenga la voz lírica del autor que critica abiertamente la alienación de los personajes y subjetiviza su problemática (por ejemplo, en WENZEL, *Dorénavant I*, 1977; *Los inciertos*, 1978; *El final de los monstruos*, 1994; en el segundo KROETZ y en determinadas escenas del texto de DEUSTCH *El entrenamiento del campeón antes de la carrera*, y en el trabajo intercultural de X. MARCHESCHI, M. NAKACHE y A. GATTI). Como el naturalismo, el teatro de lo cotidiano no escapa a la dialéctica sutil que existe entre el informe científico y la asunción subjetiva de la realidad. (Véase también el teatro de TILLY, CORMAN, DURRINGER, CALAFERTE, SOULIER, LEMAHIEU.)

Naturalista (representación...), efecto de realidad, realista, realidad representada, historia.

H. Lefèvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Vinaver, 1982; Sarrazac, 1989, 1995; *Travail théâtral*, nº 24-25, 37, 38-39.

CREACIÓN COLECTIVA

Fran.: *création collective*; Ingl.: *collective creation*; Al.: *kollektive Arbeit*, *Kollektivarbeit*.

1 • Método artístico

*Espectáculo** que no está firmado por una única persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que interviene en la actividad teatral. A menudo, el texto ha sido establecido después de improvisaciones en los ensayos, con las modificaciones que propone cada participante. El trabajo *dramatúrgico** sigue la evolución de las sesiones de trabajo; sólo interviene en la concepción de conjunto mediante una serie de «pruebas y errores». En ocasiones, la desmultiplicación del trabajo llega incluso al punto de dejar a cada uno de los actores la responsabilidad de reunir los materiales para su personaje (Théâtre de l'Aquarium) y de no integrarse al conjunto hasta la parte final del recorrido.

Una verdadera investigación histórica, sociológica y gestual es necesaria para la puesta a punto de la fábula (Théâtre du Soleil para *1789* y *1793*). Puede ocurrir que el actor empiece por una aproximación meramente física y experimental del personaje, construyendo su porción de fábula en función del *gestus** que habrá conseguido encontrar.

En un momento dado, cuando se trabaja en equipo, la necesidad de una coordinación de los elementos improvisados se hace patente: entonces, el trabajo del *dramaturgo** (sentido 2) y del director de escena es necesario. Esta globalización y centralización no obliga necesariamente a escoger nominalmente a una persona para asumir las funciones del director de escena, sino que alienta al equipo a reagrupar estilísticamente y narrativamente sus esbozos, a tender a una puesta en escena «colectiva» (suponiendo que la expresión no sea contradictoria).

Este método de trabajo es frecuente hoy en el teatro de investigación, pero exige, para estar a la altura del objetivo, una alta

cualificación y polivalencia en los participantes, por no hablar de los problemas de dinámica de grupo que siempre amenazan con hacer fracasar la empresa.

2 · Razones sociológicas de su aparición

Esta forma de creación es reivindicada como tal por los creadores desde los años sesenta y setenta. Está vinculada a un clima sociológico que impulsa la creatividad del individuo en el seno del grupo para superar la «tiranía» de un autor y de un director de escena que han tendido a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas. Este movimiento está ligado a un redescubrimiento del aspecto ritual y colectivo de la actividad teatral, a una fascinación de la gente de teatro por la improvisación, por la gestualidad liberada del lenguaje y por los modos de comunicación extraverbales. Reacciona frente a la división del trabajo, la especialización y la tecnificación del teatro, fenómeno evidente desde que los empresarios teatrales disponen de todos los modernos medios de expresión escénica y recurren a «obreros especializados» más que a artistas polivalentes. Políticamente, esta promoción del grupo corre paralela a la reivindicación de un arte creado por y para las masas, de una democracia directa y de un modo autogestionario de la compañía. Con el Living Theatre o el Performance Group se llega incluso a buscar una fusión del teatro y la vida: vivir ya no consiste en *hacer* teatro, sino en «encarnar» este teatro cotidianamente. La promoción del grupo desacraliza totalmente la noción de obra maestra («Acabemos con las obras maestras», clamaba ARTAUD). Ya no existe ninguna instancia central y el arte está en todas partes, cada uno puede responder de él y el grupo dominará sus distintas facetas en el acto creador.

3 · Métodos de creación

Durante las improvisaciones, el actor es invitado a no llegar demasiado pronto a su personaje, a experimentar en función de su *gestus*;* ello da lugar a una multiplicación de puntos de vista sobre los temas abordados sin que un director de escena decida arbitrariamente unificar o simplificar las distintas aportaciones. Como máximo, al final del recorrido, el dramaturgo (en el sentido técnico de asesor literario y teatral, o dramaturgista), o el «líder» del grupo (el animador), pueden dar su opinión sobre los materiales aportados por los actores, reagrupar y comparar los esbozos narrativos, o incluso proponer los principios de una escenificación decidida por mayoría. La dinámica del grupo y la capacidad de cada uno de sus miembros para no encerrarse en su visión parcial serán determinantes para el éxito de la empresa colectiva.

4 · Evidencias y dificultades de esta noción

La creación colectiva no hace otra cosa que sistematizar y revelar una evidencia olvidada: el teatro, en su realización escénica, es un arte colectivo por excelencia, una práctica que relaciona técnicas y lenguajes diferentes: «La fábula es explicitada, construida y expuesta por el teatro en su conjunto, por los actores, los decoradores, los maquilladores, los figurinistas, los músicos y los coreógrafos. Todos aportan su arte a esta empresa común, sin renunciar por ello a su independencia» (BRECHT, *Pequeño Organon*, § 70). BRECHT define aquí el trabajo colectivo como una puesta en común del saber; pero también podemos concebirlo como la conversión en discurso de sistemas significantes en la enunciación escénica: la puesta en escena ya no es la palabra de *un* autor (sea el autor dramático, el actor o el director), sino el rastro más o menos visible y asumido de una palabra colectiva. Se pasa así de la noción sociológica de *creación colectiva* a la noción estética *e* ideológica de *colectivo de creación*, de colectividad del sentido y de sujeto de la enunciación teatral. La crisis actual de la creación colectiva no se explica únicamente por un retorno al autor, al texto y a la institución después de la euforia colectiva de 1968. Se debe también a la idea de que, de

todos modos, el sujeto artístico individual nunca está unificado y nunca es autónomo, sino que siempre explota, tanto en la obra colectiva como en la de *un* artista.

Revue d'esthétique, 1977; Chabert, 1981; Passeron, 1996.

CRIADO

Fran.: *valet*, Ingl.: *valet, servant*, Al.: *Diener*.

El criado es un personaje muy frecuente en la comedia desde la antigüedad hasta el siglo XIX. Definido ante todo por su estatuto social y su dependencia de un amo, el criado encarna las relaciones sociales de una época específica, de la cual se convierte, muy pronto, en el barómetro y el mascarón de proa: si bien socialmente es inferior a su amo, su papel dramatúrgico suele ser capital. Así pues, su función en la obra es doble: adyuvante o consejero del amo, a veces es el dueño absoluto de la intriga (Scapin, Figaro).

Gracias a su asociación con el o con los amos, el criado permite al dramaturgo reconstituir una célula social característica del universo ficcional descrito en la obra: el criado rara vez se conforma con ser el ejecutor servil de los proyectos de su amo; es, sucesivamente, un consejero (Dubois en *Las falsas confidencias*), un observador en las trincheras de la intriga (Figaro), un cómplice (Sganarelle en el *Dom Juan* de MOLIÈRE) y a veces, incluso, en el teatro del absurdo, la forma paródica de un esclavo (Vladimir y Estragon en *Esperando a Godot*). El criado siempre es aquel que se enfrenta al personaje principal, que le obliga a actuar, a expresarse, a revelar sus sentimientos (en MARIVAUX), a ejecutar las tareas poco dignas de los aristócratas o de los burgueses. Más que un *alter ego*, es el cuerpo y el «esto» del amo, su conciencia y su inconsciente, su «no dicho» y su «no hecho». Algunas veces, según la ideología de la obra, su diferencia queda subrayada (su glotonería, su manera trivial y popular de expresarse, sus deseos en estado puro: por ejemplo, el Arlecchino de la *commedia dell'arte** y de MARIVAUX); otras veces, al contrario, el criado se aproxima mucho al amo, hasta el punto de impugnar la supremacía de quien le paga («Finalmente un hombre más bien ordinario, mientras que yo, ¡diablos!...», *La boda de Fígaro*).

El criado del teatro francés se sitúa en una doble tradición: italiana para el criado «bufón», surgido de la *commedia dell'arte* y especializado en los efectos farsescos (Arlequín, Tivelín); francesa para el criado de intriga, ingenioso y brillante, capaz de conducir la acción a su estilo (Scapin, Crispín, Lubin, Dubois). Personaje popular por excelencia, el criado sobrelleva todas las contradicciones de las sociedades y de los géneros teatrales; la alienación y la liberación son las etapas de su itinerario.

La criada no ha conocido un destino tan brillante como el de su homólogo masculino; sólo se distingue de la nodriza a partir de las comedias de CORNEILLE y no ejerce influencia alguna sobre la acción.

Soubrette.

Émélina, 1975; Aziza, 1978*b*; Moraud, 1981; Forestier, 1988.

CRISIS

(Del griego *crisis*, decisión.)
Fran.: *crise*, Ingl.: *crisis*, Al.: *Krise*.

1• Momento de la *fábula** que anuncia y prepara el *nudo** y el *conflicto*,* la crisis—que corresponde a la epítasis de la tragedia griega— precede inmediatamente el momento de la *catástrofe** y del *desenlace*.*

2• El dramaturgo clásico opta siempre por mostrar el momento particularmente intenso de una crisis psicológica o moral de los personajes; concentra la acción en algunas horas o días de esta crisis y esboza sus fases principales. Por el contrario, la dramaturgia *épica** o el naturalismo se niegan

a privilegiar los momentos de crisis en perjuicio de la vida cotidiana sin un particular relieve.

Obstáculo, dramaturgia clásica, dramático y épico.

CRÍTICA TEATRAL

Fran.: *critique dramatique*; Ingl.: *theatre criticism*; Al.: *Theaterkritik*.

1• Tipo de crítica, generalmente realizada por periodistas, que tiene como objetivo reaccionar inmediatamente ante un espectáculo y dar cuenta de él en la prensa o en los medios de comunicación audiovisuales. La voluntad de informar es, al menos, tan importante como la de incitar o disuadir a través del mensaje: se trata de seguir la actualidad y señalar qué espectáculos podemos/deberíamos ver, ofreciendo la opinión de un crítico que, por otra parte, es más representativo de su electorado que de sus propias opiniones estéticas o ideológicas. Estamos ya muy lejos de la crítica apasionada de fines del siglo XIX, cuando FAGUET, SARCEY o LEMAÎTRE disponían de un espacio considerable para proclamar su entusiasmo o su furor y aderezaban su argumentación con los chismes y escándalos de la vida teatral. Hoy, la crítica ha quedado limitada en su importancia, su legitimidad y su impacto sobre el éxito de un espectáculo.

2• Este tipo de escritura depende, mucho más que cualquier otra, de las condiciones de su ejercicio y del medio utilizado. Desde principios de siglo, el espacio de la sección teatral ha disminuido considerablemente, lo cual complica el análisis y la evaluación. Pese a estas condiciones de ejercicio extremadamente dificultosas, no deberíamos separar radicalmente la actividad del crítico teatral y la del autor de artículos en revistas especializadas o, incluso, de trabajos más documentados y de carácter universitario. No parece posible definir un discurso-tipo de la crítica teatral porque los criterios de juicio varían según las posiciones estéticas e ideológicas y según la concepción implícita que cada crítico tiene de la actividad teatral y de la puesta en escena. Hoy, puede observarse una progresiva toma de conciencia acerca de la importancia del director de escena y de sus opciones, una apertura hacia la experimentación y hacia las nuevas tentativas, pero también una cierta sensación de encontrarse inerme para describir un espectáculo, y una cierta desconfianza hacia la teoría y las ciencias humanas que están dispuestas a prestar sus servicios en el análisis del espectáculo.

Lessing, 1767; Brenner, 1970; Dort, 1971, págs. 31-48; *Travail théâtral*, n.º 9, 1972; *Yale Theatre*, vol. 4, n.º 2, 1973; Pavis, 1979*a*, 1985*e*, págs. 135-144, «El discurso de la crítica»; *Pratiques*, n.º 24, 1979; Ertel, 1985. Véanse también las compilaciones críticas de R. Kemp, G. Leclerc, J.-J. Gautier, B. Poirot-Delpech, G. Sandier, R. Temkine, B. Dort, J.-P. Thibaudat, 1989.

CRÓNICA

Fran.: *chronique*; Ingl.: *chronicle play*; Al.: *Chronik*.

La crónica (*chronicle play* o *history*) es una obra basada en hechos históricos, a veces consignados en la crónica de un historiador —por ejemplo, la de HOLINSHED (1577) para las crónicas de SHAKESPEARE—. *King Johan* (1534), de John BALE, es considerada como la primera crónica, pero las más conocidas siguen siendo la decena de crónicas shakespearianas que, desde *El rey Juan* hasta *Enrique VIII*, ofrecen un fresco de la *historia* de Inglaterra, fresco compuesto a finales del reinado de Isabel I, después de la victoria inglesa sobre la Armada Invencible (1588).

Este género creado por BALE y SHAKESPEARE, pero también por SACKVILLE y NORTON (*Gorboduc*, 1561), PRESTON (*Cambises*, 1569) y MARLOWE (*Eduard II*, 1593), se renueva con la obra histórica: SCHILLER (*Wallenstein*, *María Estuardo*), GOETHE (*Egmont*) y, hoy, con el teatro épico de BRECHT (*Galileo*) o el *teatro documental*. • El interés de este género consiste en estar en contacto directo con la

historia, en dramatizarla con voluntad de rigor pero también de moralismo y de ejemplaridad contemporánea. A pesar de su forma a menudo cronológica y basada en los hechos, las fábulas de las crónicas están organizadas según el punto de vista y el discurso del historiador-dramaturgo, vistas en una forma teatral donde la literatura y el escenario ejercen sus propios derechos.

CUADERNO DE DIRECCIÓN

Fran.: *livret de mise en scène*; Ingl.: *production book*; Al.: *Regiebuch*.

Cuaderno que contiene los datos de una puesta en escena, a menudo elaborado por el *regidor** a partir de las notas del director, y que incluye sobre todo los desplazamientos de los actores, las pausas, los efectos de sonido, el programa de luces y cualquier otro sistema de *descripción** o de anotación utilizado, gráfico o informático, para memorizar el espectáculo. Es un documento esencial para reproducir una puesta en escena o para los investigadores, incluso teniendo en cuenta que no es la puesta en escena propiamente dicha, sino tan sólo un resumen más o menos exhaustivo que no restituye necesariamente el sistema de la puesta en escena.

Modelo, fotografía, medios de comunicación y teatro.

Passow, 1971; Pavis, 1981 *b*, 1996.

CUADRO

Fran.: *tableau*; Ingl.: *tableau*; Al.: *Tableau*.

Unidad dentro de la obra, establecida desde el punto de vista de los grandes cambios de lugar, de ambiente o de época. A cada cuadro le corresponde, casi siempre, un decorado particular.

1 • Acto/cuadro

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

La referencia a la pintura que implica el término *cuadro* señala perfectamente su diferencia con el acto: el cuadro es una unidad espacial de ambiente; caracteriza un medio o una época; es una unidad temática y no actancial. El acto, por el contrario, nace de una estricta *fragmentación** narratológica, no es más que un eslabón en la cadena actancial, mientras que el cuadro es una superficie mucho más vasta y de contornos imprecisos que recubre un universo épico de personajes cuyas relaciones más bien estables crean la ilusión de formar un fresco, un cuerpo de baile o un *cuadro viviente**.

2 • Aparición de la división en cuadros

La estética del cuadro se constituye en el siglo XVIII a partir de una visión pictórica del escenario dramático. El cuadro es «una disposición [de los] personajes en el escenario tan natural y verdadera que, reproducida fielmente por un pintor, me gustaría ver en un cuadro [...] En el teatro, el espectador se encuentra como frente a una tela donde los diversos cuadros van apareciendo por arte de magia [...] La pantomima es un cuadro que existía en la imaginación del poeta cuando escribía, y que deseaba ver constantemente durante la representación» (DIDEROT, 1773, pág. 110). Paralelamente a esta concepción épica de la acción teatral, diversos dramaturgos subdividen sus textos en escenas autónomas centradas alrededor de un tema o de una situación (LENZ, GOETHE en *Fausto*; en el siglo XIX, BÜCHNER, MUSSET o HUGO; en el siglo XX, WEDEKIND, BRECHT, etc.).

3 • Dramaturgia del cuadro

La aparición del cuadro está ligada a la de los elementos épicos en el drama: el dramaturgo no centra su foco en una crisis, des-

compone una duración, propone fragmentos de un tiempo discontinuo. No se interesa por el desarrollo lento, sino por las rupturas de la acción. El cuadro le proporciona el marco necesario para una encuesta sociológica o una pintura de género. En vez de elegir el movimiento dramático, opta por la fijación fotográfica de una escena. En efecto, contemporánea de la emergencia de la puesta en escena, la «puesta en cuadro» es un modo de organizar visual y globalmente el *escenario.**

Sin embargo, la ideología subyacente a esta valorización del cuadro es muy variable. Para DIDEROT, el cuadro realizaba una síntesis armónica de inmovilidad, de concentración dramática y de acción: «Un cuadro bien compuesto es un todo encerrado bajo un punto de vista, donde todas las partes concurren a un mismo objetivo y forman por su mutua correspondencia un conjunto tan real como el de los miembros en un cuerpo animal» (art. «Composición» de la *Enciclopedia*). Para BRECHT, en cambio, 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; acaba brutalmente en cuanto amenaza «cristalizarse» en una sustancia que vale por sí misma y que no obliga a la comparación con lo que viene después.

Szondi, 1972*b*; Valdine, 1973; Barthes, 1973*b*.

CUADRO VIVIENTE

Fran.: *tableau vivant*; Ingl.: *tableau vivant*; Al.: *lebendes Bild*.

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

1° Esta técnica la encontramos ya en la Edad Media y en el Renacimiento, pero la moda y la «teorización» aparecen sobre todo en el siglo XVIII. (C. BERTINAZZI es considerado como uno de los inventores de esta práctica escénica: compuso un cuadro que reconstituía la pintura de GREUZE *Petición de mano en el pueblo*.) Esta técnica se convirtió en un género, cuyo abogado fue DIDEROT en *De la poesía dramática*: «Hay que poner las figuras juntas, acercarlas o alejarlas, aislarlas o agruparlas, y obtener así una sucesión de cuadros, compuestos siempre de una manera grande y general» (1758, pág. 110).

2° El cuadro viviente inaugura una dramaturgia que describe medios, captando la vida en su realidad cotidiana y ofreciendo un conjunto de imágenes patéticas del hombre a través de cuadros de género. Se supone que la inmovilidad, como en GREUZE, contiene en germen el movimiento y la expresión de la interioridad. El cuadro viviente se presta a la evocación de *situaciones** y de *condiciones** más que a la de acciones y caracteres. Algunas obras recurren a él sistemáticamente (DIDEROT, pero también GOGOL, que acaba *El inspector*, 1836, con la imagen catastrófica y fija de los personajes que esperan al inspector de hacienda). Hoy, sin embargo, esta técnica de la instantánea es reutilizada sobre todo en el trabajo de escenificación. Algunos montajes del *teatro de lo cotidiano** o del *teatro visual** concluyen cada escena con una inmovilización de los actores en una actitud congelada que sugiere, así, el imperio del medio y el modo de aproximación de esta dramaturgia: por pequeñas pinceladas para escenas apenas vislumbradas bajo el relámpago de un momento de conciencia.

CUARTA PARED

Fran.: *quatrième mur*; Ingl.: *fourth wall*; Al.: *vierte Wand*.

Pared imaginaria que separa el escenario de la sala. En el teatro *ilusionista** (o *naturalista*),* el *espectador** asiste a una acción que supuestamente acontece al margen de él, detrás de un muro traslúcido. El público es invitado a espiar a los personajes, los cuales a su vez se comportan como si el público no

existiese, como si una cuarta pared les protegiese. MOLIÈRE ya sospechaba en *El impromptus de Versalles* que «esta cuarta pared invisible seguramente disimula la multitud que nos observa» y DIDEROT reconocía su existencia: «Tanto si componéis como si actuáis, considerad que el espectador no existe. Imaginad que en el borde del escenario hay una sólida pared que os separa de la platea; actuad como si el telón no se levantara» (*De la poesía dramática*, 1758, XI, pág. 66). El realismo y el *naturalismo* llevan hasta el extremo esta exigencia de separación entre escenario y sala, mientras que, en cambio, el teatro contemporáneo prefiere romper la ilusión, *(re)teatraliza* el escenario u obliga a la *participación* del público. Parecería conveniente una actitud más dialéctica: reconocer que entre escenario y sala hay, a la vez, separación y límite, que entre ambos se establece un constante fuego cruzado y que de esta *denegación* nace el teatro.

Épico y dramático, espacio, ilusionista.

CUENTISTA

Fran.: *conteur*; Ingl.: *storyteller*; Al.: *Erzähler*.

No hay que confundir el cuentista (o contador de cuentos) con el *narrador*, que puede ser un personaje que explica un acontecimiento, como en el *relato* clásico, ni con el *recitante* que se manifiesta al margen de la acción escénica o musical.

El cuentista es un artista que se sitúa en la encrucijada de las otras artes: sólo en el escenario (casi siempre), cuenta su o una historia dirigiéndose directamente al público, evocando los acontecimientos con la palabra y el gesto, interpretando uno o varios personajes, pero regresando siempre a su relato. Recuperando la oralidad, se sitúa en el terreno de tradiciones seculares e influye sobre la práctica teatral occidental confrontándola a tradiciones de literatura popular que ha olvidado, como el relato del cuentista árabeo de «griot» africano. El cuentista (que muy a menudo compone sus propios textos) intenta restablecer el contacto directo con el público reunido en una plaza durante una fiesta o en locales teatrales; es un *performer* que ejecuta una acción proporcionando un mensaje poético directamente transmitido y recibido por los auditores-espectadores. Como en las diversas tradiciones orales, la memorización textual y gestual es simultánea: «Cada fórmula oral, así como cada fórmula gestual, está siempre preñada por la tradición entera» (M. JOUSSE).

El arte del cuentista ha renovado la práctica teatral de hoy. Se inscribe en la corriente del teatro-relato, que dramatiza materiales no dramáticos y suele casar la interpretación y el relato, una práctica que VITEZ ha relanzado con *Viernes o la vida salvaje*: «Lo que no podemos interpretar lo contamos, lo que no basta con contarlo lo interpretamos». El arte del cuentista se ha convertido en un género muy popular que se dirige a un público distinto al del teatro de puesta en escena: con medios escasos, sin otra cosa que la voz y las manos, el cuentista rompe la cuarta pared, se dirige directamente a su auditorio, procura ceñirse a una confrontación que no se convierta en una puesta en escena sofisticada que utilice todos los recursos del escenario, sobre todo los técnicos, aunque ello no excluye el uso del micrófono inalámbrico, luces o acompañamiento musical (P. MATEO).

Cuando cuenta historias *autobiográficas* (J.-P. CHABROL), el cuentista se parece al *perfomer* (americano, por ejemplo: L. ANDERSON, S. GREY). Todas las relaciones de la palabra con la situación escénica del locutor son imaginables; todos los medios son buenos para teatralizar el relato, introduciendo personajes que toman la palabra y la conservan (por ejemplo, Ph. CAUBÈRE en *La novela de un actor* interpreta todos los personajes y no únicamente su «doble», Ferdinand, *el héroe*). El cuentista enriquece la práctica teatral y a la vez se aprovecha de muchos de los milagros del escenario.

Véase la revista *Dire*, revista del cuento y de la oralidad. Entre los ciento cincuenta cuentistas profesionales que existen en Fran-

cia, destacaremos sobre todo a H. GOUGAUD, M. HINDENOCH, B. DELA SALLE (*El cuentista enamorado*, 1996).

Haddad, 1982; Gründ, 1984.

CUERPO

Fran.: *corps*; Ingl.: *body*; Al.: *Körper*.

1 • ¿Organismo o marioneta?

En el abanico de los estilos interpretativos, el cuerpo del actor se sitúa entre la espontaneidad y el control absoluto, entre un cuerpo natural o espontáneo y un cuerpo-*marioneta** enteramente encadenado y manipulado por su sujeto o procreador espiritual: el director de escena.

2 • ¿Intermediario o materia?

La utilización teatral del cuerpo oscila entre las dos concepciones siguientes:

a. O bien el cuerpo no es más que un *intermediario* y un soporte de la creación teatral, que se sitúa en otra parte: en el texto o en la ficción representada. El cuerpo queda entonces totalmente subordinado a un sentido psicológico, intelectual o moral; queda borrado ante la verdad dramática y sólo juega un papel de mediador en la ceremonia teatral. La *gestualidad** de este cuerpo es típicamente ilustrativa y lo único que hace es redundar la palabra.

b. O bien el cuerpo es una *materia* autorreferencial: no remite a nada que esté fuera de sí mismo, no es la expresión de una idea o de una psicología. El dualismo de la idea y de la expresión es sustituido por un monismo de la producción corporal: «El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe ejecutar este movimiento con su organismo» (GROTOWSKI, 1971, pág. 91). Los *gestos** son —o al menos así se presentan— creadores y originales. Algunos ejercicios del actor consisten en producir emociones a partir del dominio y de la utilización del cuerpo.

3 • El lenguaje corporal

Es la tendencia del *cuerpo-materia* que predomina hoy en la práctica general de la escenificación, al menos en el teatro experimental. Por ello, liberados ya del imperio textual y psicológico, los directores de escena de vanguardia han intentado a menudo definir un lenguaje corporal del actor: «el nuevo lenguaje físico basado en los signos y no ya en las palabras», del que habla ARTAUD (1964, pág. 81), no es más que una metáfora entre otras muchas. Todas tienen en común una búsqueda de signos que no estén calcados del lenguaje y que, por el contrario, encuentren una dimensión figurativa. El signo icónico, a mitad de camino entre el objeto y su simbolización, se convierte en el arquetipo de este lenguaje corporal: jeroglífico en ARTAUD y MEYERHOLD, ideograma en GROTOWSKI, etc.

El cuerpo del actor deviene el «cuerpo conductor» que el espectador desea, fantasmagoriza e identifica (identificándose con él). Toda simbolización y *semiotización** choca con la *presencia** difícilmente codificable del cuerpo y de la voz del actor.

4 • Jerarquización del cuerpo

El cuerpo no produce significados como si fuese un bloque; siempre está «cortado» y jerarquizado de una manera muy estricta, de modo que cada estructuración corresponde a un estilo interpretativo o a una estética. Por ejemplo, la tragedia borra el movimiento de los miembros y del tronco, mientras que el drama psicológico utiliza sobre todo la cara y las manos. Las formas populares valorizan la gestualidad del cuerpo en su conjunto. El mimo, situándose en el polo opuesto al psicologismo, neutraliza la cara, y en menor medida las manos, para concentrarse en las actitudes y en el tronco (DECROUX, 1963). A estas jerarquizaciones según el género se sobrepone una dependencia general del cuerpo a los *gestus** sociales y a los determinismos

culturales. Una de las ambiciones de la *expresión corporal** consiste precisamente en hacer tomar conciencia de los condicionamientos posturales y de la alienación gestual.

5 • La imagen del cuerpo

Según los psicólogos, la imagen del cuerpo —o esquema corporal— toma forma en la «etapa del espejo» (LACAN); es la representación mental de lo biológico, de lo libidinal y de lo social. Toda utilización del cuerpo, tanto en el escenario como fuera de él, necesita una representación mental de la imagen corporal. Más aún que el no-actor, el actor tiene la intuición inmediata de su cuerpo, de la imagen emitida, de su relación con su entorno y, especialmente, con sus interlocutores escénicos, con el público y con el espacio. Al dominar la representación de sus gestos, el actor permite que el espectador perciba el personaje y la «escena», se identifique fantasmagóricamente con él. Controla, así, la imagen del espectáculo y su impacto sobre el público, garantiza la *identificación,** la transferencia o la catarsis.

6 • Antropología del actor

Empieza a constituirse una antropología del actor. Comporta las dos hipótesis siguientes:

• El actor hereda, y dispone de, un determinado cuerpo ya impregnado de la cultura ambiente. Su cuerpo se «dilata» (BARBA) bajo el efecto de la presencia y de la mirada del otro.

• El cuerpo muestra y oculta a la vez. Cada contexto cultural tiene sus propias reglas acerca de lo que está permitido exhibir.

• El cuerpo es a veces manipulado desde el exterior y, otras, se manda a sí mismo. Así pues, o bien es «actuado» por otros o bien actúa por sí mismo.

• A veces está centrado sobre sí mismo y todo es conducido hacia este centro; a veces se descentra, se sitúa en la periferia de sí mismo.

• Cada cultura determina lo que considera como un cuerpo controlado o un cuerpo descontrolado, lo que debe ser tomado como un ritmo rápido, lento o normal.

• El cuerpo parlante y actuante del actor invita al espectador a entrar en el baile, a adaptarse al sincronismo interaccional.

• El cuerpo del actor no sólo es percibido visualmente por el espectador, sino también cinéticamente, hápticamente: pone en juego la memoria corporal del espectador, su motricidad y su propiocepción.

Presencia, mímica, proxémica, actor, voz.

Mauss, 1936; Dectoux, 1963; Lagrave, 1973; Bernard, 1976; Chabert, 1976; Dort, 1977*b*; Hanna, 1979; De Marinis, 1980; Pavis, 1981*a*; Laborit, 1981; Krysinski, 1981; Marin, 1985.

CUESTIONARIO

Fran.: *questionnaire*; Ingl.: *questionnaire*; Al.: *Fragebogen*.

A menudo se utilizan cuestionarios para obtener información sobre el público, pero tanto los métodos como la finalidad y los resultados varían considerablemente.

1 • Cuestionarios sociológicos

Se trata de obtener información sobre la composición del público, su origen socioprofesional, su bagaje ideológico y cultural. Así, A. BOURASSA, en su encuesta sobre la función social del teatro (investigación realizada en la universidad de Quebec), distribuye al público un cuestionario antes de la representación. Empieza con algunas generalidades acerca de su educación, sus ingresos, su lengua materna, y pasa después a determinar sus hábitos teatrales: tasa de frecuentación, conocimiento de la compañía y del espectáculo en particular, opiniones so-

bre el programa de mano, los actores, la acogida, los diversos tipos de espectáculos y de actividad cultural. Estos datos suministran una imagen bastante precisa del público de un teatro o de una ciudad.

2 • Cuestionarios psicológicos e ideológicos

Se trata de medir la percepción del espacio escénico, la emoción experimentada por el público durante el espectáculo y su evaluación de los personajes (véase TAN y SCHOENMAKERS en VAN KESTEREN y SCHMID, 1984; TINDEMANNS en FISCHER-LICHTE, 1985).

3 • Cuestionarios «socioestéticos»

Proponen preguntas con respuestas optativas, y a veces preguntas totalmente abiertas, o toman la forma de una entrevista más o menos dirigida. En ocasiones, se utiliza el vídeo para grabar las entrevistas. A menudo se trata, como en el caso de Anne Marie GOURDON, de «conceder la palabra [al] público a fin de conocer sus motivaciones, sus aspiraciones y sus opiniones frente al hecho teatral[...], analizar las reacciones del público ante espectáculos concretos y obtener informaciones que completen nuestro conocimiento de los modos de creación teatral» (1982, pág. 9). La revelación sobre el modo de desciframiento de la puesta en escena sigue siendo marginal porque las preguntas y el cálculo estadístico diluyen los detalles de las respuestas. Esta línea adolece de una teoría hermenéutica y semiológica de la *recepción*,* pero la imagen que nos ofrece del público contemporáneo es bastante instructiva.

4 • Cuestionarios ideológico-estéticos

Son elaborados en función de una puesta en escena y tienen por objeto reconstituir la forma en que los espectadores construyen su propia significación. El reconocimiento del lenguaje teatral y de los sistemas de signos utilizados obliga a los encuestadores (como S. AVIGAL y S. WEITZ, 1985) a plantear preguntas con opciones múltiples que se mantienen en un plano muy general y no entran en el detalle de los niveles de la representación y de los elementos no verbales. Constatamos que el público, israelita en este caso, sólo percibe una pequeña parte de los signos y que tal pobreza cuantitativa repercute en la calidad de la percepción y de la interpretación y, sobre todo, que —cuando aparecen cuestiones políticas— el espectador sólo percibe y destaca lo que quiere ver y lo que lleva el agua a su molino político.

5 • Otros cuestionarios

Existen otras fórmulas igualmente legítimas, más o menos cuantitativas o basadas en el discurso. También en este caso, un conocimiento previo del público interrogado parece indispensable para elaborar el tipo de cuestionario más «agudo». A título de ejemplo, reproducimos el que ha sido utilizado para el análisis de espectáculos con estudiantes avanzados.

1. Características generales de la puesta en escena
   a. En qué se sustentan los elementos del espectáculo (relaciones de los sistemas escénicos).
   b. Coherencia o incoherencia de la puesta en escena: ¿en qué se basa?
   c. Lugar de la escenificación en el contexto cultural y estético.
   d. ¿Qué le molesta de esta puesta en escena?; ¿cuáles son sus momentos fuertes, débiles o aburridos? ¿Cómo se sitúa en la producción actual?

2. Escenografía
a. Formas del espacio urbano, arquitectónico, escénico, gestual, etc.
b. Relación entre el espacio del público y el espacio actoral;
c. Principios de la estructuración del espacio:
   1. Función dramatúrgica del espacio escénico y de su ocupación.
   2. Relación de lo escénico y lo extraescénico.
   3. Vínculo entre el espacio utilizado y la ficción del texto dramático escenificado.
   4. Relación entre lo mostrado y lo oculto.
   5. ¿Cómo evoluciona la escenografía? ¿A qué corresponden sus transformaciones?
d. Sistemas de los colores, de las formas, de los materiales: sus connotaciones.

3. Sistema de la iluminación
Naturaleza, vínculo con la ficción, la representación, el actor.
Efectos sobre la recepción del espectáculo.

4. Objetos
Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo, sistema de utilización.

5. Vestuario, maquillajes, máscaras
Función, sistema, relación con el cuerpo.

6. Actuación de los actores
a. Descripción física de los actores (gestual, mímica, maquillaje); cambios en su apariencia.
b. Kinestesia que se presume en los actores, kinestesia inducida en el observador.
c. Construcción del personaje; actor/papel.
d. Relación entre el actor y el grupo: desplazamientos, *relaciones de conjunto*, trayectoria.
e. Relación texto/cuerpo.
f. Voz: cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto.
g. Estatuto del actor: su pasado, su situación profesional, etc.

7. Función de la música, del ruido, del silencio
a. Naturaleza y características: relación con la fábula, con la dicción.
b. En qué momentos intervienen; consecuencias sobre el resto de la representación.

8. Ritmo del espectáculo
a. Ritmo de algunos sistemas significantes (intercambios de réplicas, luces, vestuario, gestualidad, etc.).
b. El ritmo global del espectáculo: ritmo continuo o discontinuo, cambios de régimen, relación con la puesta en escena.

9. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena
a. ¿Qué historia se cuenta? Resúmala. ¿El espectáculo cuenta la misma historia que el texto?
b. ¿Cuáles son las opciones dramatúrgicas? Coherencia o incoherencia de la lectura.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR QUITO

c. ¿Qué ambigüedades presenta el texto, de qué modo son aclaradas por la puesta en escena?
d. ¿Cuál es la organización de la fábula?
e. ¿De qué modo la fábula es construida por el actor y el escenario?
f. ¿Cuál es el género del texto dramático según la puesta en escena?
g. Otras opciones de escenificación posibles.

10. El texto en la puesta en escena
a. Elección de la versión escénica: ¿qué modificaciones?
b. Características de la traducción (si la hay). ¿Traducción, adaptación, reescritura o escritura original?
c. ¿Qué lugar concede la puesta en escena al texto dramático?
d. Relaciones entre el texto y la imagen, entre el oído y el ojo.

11. El espectador
a. ¿En el marco de qué institución teatral se sitúa este espectáculo?
b. ¿Qué expectativas tenía usted ante este espectáculo (texto, dirección, actores)?
c. ¿Qué informaciones previas son necesarias para valorar este espectáculo?
d. ¿Cómo ha reaccionado el público?
e. Papel del espectador en la producción del sentido. La lectura propuesta, ¿es unívoca o plural?
f. ¿Qué imágenes, qué escenas, qué temas le han interesado y todavía recuerda?
g. ¿De qué modo la puesta en escena manipula la atención del espectador?

12. ¿Cómo anotar (fotografiar o filmar) este espectáculo? ¿Cómo conservar su memoria? ¿Qué escapa a la notación?

13. Lo no semiotizable
a. Elementos que, en su lectura de la puesta en escena, carecen de sentido.
b. Elementos no reductibles al signo y al sentido (y por qué).

14. Balance
a. ¿Qué problemas particulares deben ser examinados?
b. Otras observaciones, otras categorías necesarias para esta puesta en escena y para el cuestionario.

Fuente: Patrice PAVIS, *Análisis de espectáculos*, Nathan Universités, col. «Fac», 1996.

DANZA TEATRO

Fran.: *danse-théâtre*, Ingl.: *dance theater*, Al.: *Tanztheater*.

La danza teatro (expresión que traduce el término alemán *Tanztheater*) es conocida sobre todo a partir de la obra de P. BAUSCH, pero encuentra sus orígenes en el Folkwang Tanz-Studio creado en 1928 por K. JOOS, que fue profesor de BAUSCH, surgido a su vez de la *Ausdruckstanz*, la danza exptesionista alemana. A esta cortiente de la creación escenográfica también pertenecen Johan KRESNIK (y su «teatro coreográfico»), R. HOFFMANN, G. BOHNER y, en Francia, M. MARIN, J.-C. GALOTTA, J. NADJ y K. SAPORTA, quienes, si bien no utilizan este término, son considerados como coreógrafos abiertos a la teatralidad y favorables a la descompartimentización de las artes escénicas (FÈBRE, 1995).

1 • Razones de su emergencia

Los años setenta marcan el retorno a un arte más figurativo, más comprometido y anclado en la historia, más atento a las historias bien contadas: es una reacción a la radicalidad de las vanguardias, a la búsqueda de una especificidad de las artes y, en lo que concierne al arte coteográfico, a la danza pura. Así, P. BAUSCH nos ofrece una mirada tietna, pero ctítica, sobre lo cotidiano, las relaciones entre sexos, las maneras habituales de hablar; KRESNIK apunta de un modo más radical a la alienación bajo todas sus formas (*Ulrike Meinhof*); M. MARIN ctea personajes inspirados en el universo depresivo de BECKETT (*May B.*); y K. SAPORTA confronta cuerpos eléctricos y pirómanos en una fábrica abandonada (*La quemadura*). En todas estas experiencias, el escenario cuenta una historia, sin tecurrir al atgumento idealizado de la danza clásica, lejos de la abstracción y del formalismo de la *post-modern daace* (de CUNNINGHAM, pot ejemplo). Véase GINOT, 1995.

2 • Un oximoron vital

Surgida como reacción a los formalismos, la danza teatro supera algunas oposiciones consideradas estétiles, como la del cuerpo y el lenguaje, la del movimiento puro y la palabra, la de la búsqueda formal y el realismo. Aspira a la coexistencia de la *kinesis* y de la *mimesis*, confronta la *ficción* de un personaje llevado, encatnado e imitado por el actor con la *fricción* de un bailarín que destaca por su

facultad de enardecerse a sí mismo y a los demás gracias a sus proezas técnicas, a su *performance* deportiva y *kinestésica*.* Resucita el dilema de la danza, siempre en la encrucijada del arte del movimiento puro y la pantomima, con su gusto por las historias sencillas.

3 • La estética de la danza teatro

Más que un teatro que desemboca en la danza, el movimiento y la coreografía, la danza teatro es la danza que *produce el efecto de teatro*.

a. Los efectos de teatralidad

Son sensibles en los momentos en que los «danzactores» representan un personaje, recurren a la representación mimética de situaciones: un momento en que la escena parece a la vez verosímil y exagerada. Ej.: las torturas infligidas a Ulrike Meinhof son tan espectaculares, sistemáticas y refinadas que dan lugar a una acusación del aparato represivo de la joven democracia alemana (KRESNIK). Al hacer repetir hasta el infinito una acción banal, P. BAUSCH propone una teatralidad provocadora y cáustica, saca a la luz los juegos del poder, las formas cotidianas de hablar o de comportarse.

b. Los efectos de realidad

Se tiene la impresión de que la danza teatro convoca y cita momentos y aspectos de la realidad. La danza teatro se apoya en la realidad en vez de abstraerse de ella, reconduce la realidad hacia sí misma, en vez de alejarse de ella: nacen, así, numerosos efectos de realidad en los cuales la obra de arte parece invadida y sustituida por la realidad ambiente.

c. Los efectos escénicos

La danza teatro tiene acceso a todos los ingredientes de la escenificación teatral: utilización de textos dichos, leídos o pronunciados en voz en off, uso atento de la escenografía, de los objetos, del vestuario; coordinación esmerada de todos los materiales escénicos. El resultado es la creación de una fábula y de una dramaturgia que cuentan una historia —a partir de las acciones de los personajes—, los cuales «se mantienen» en sus papeles y son portadores de la dramaturgia. Es más importante el *gestus* social que los gestos individuales o psicológicos: el movimiento jamás es puro y nunca está aislado, sino que siempre aparece ligado a motivaciones psicológicas o sociológicas. A la danza teatro se le puede aplicar lo que escribía en 1933 J. MARTIN al comentar la danza con una dimensión literaria o la pantomima para presentar el Tanztheater de WIGMANN o JOOS, esta danza próxima al juego dramático, a la danza literaria y a la pantomima: «En este tipo de danza, las cuestiones de dibujo espacial y temporal tienen una importancia menor. El proceso de composición se desarrolla a través de una serie de incidencias casi siempre ligadas a factores externos. Su forma está dictada por leyes dramatúrgicas y el movimiento sólo desempeña un papel secundario» (1991, pág. 71). Esta dramaturgia exterior al movimiento sigue siendo para la danza teatro el signo de la reaparición del teatro en la danza, de la reintroducción de la *ficción* teatral en una *fricción* coreográfica que, a través del virtuosismo y de la kinestesia, creía haber conquistado y seducido definitivamente al espectador. La danza teatro se elabora así: la danza, al obedecer a una dramaturgia y a una puesta en escena, reencuentra el teatro sin, por ello, comprender o poner de manifiesto necesariamente la causa, a menudo oscura e ilegible, a la que se ha propuesto servir aliándose con él. De esta unión contra natura entre danza y teatro han surgido los espectáculos más hermosos de nuestro tiempo.

DECLAMACIÓN

(Del latín *declamatio*, ejercicio de la palabra.) Fran.: *déclamation*; Ingl.: *declamation*; Al: *Deklamation*.

1• Arte de la *dicción** expresiva de un texto recitado por un actor; o, peyorativamente,

manera extremadamente teatral y cantada de pronunciar un texto en verso. MARMONTEL (1787) señala su relación con la música y la danza: «La declamación natural dio origen a la música, la música a la poesía; a su vez, la música y la poesía convirtieron en un arte la declamación. [...] Para conferir a la música mayor expresión y verdad, se quiso articular los sonidos empleados en la melodía, exigiendo así palabras adaptadas a los mismos números: nace así el arte de los versos. Los números atribuidos por la música y respetados por la poesía eran una invitación para que la voz los marcase: nace así el arte de la *rítmica*. El gesto ha seguido de modo natural la expresión y el movimiento de la voz: nace así el arte *hipócrita* o la acción teatral, que los griegos denominaban *Orchesis*, los latinos *Saltatio*, y que nosotros consideramos danza» (1787, art. «Declamación»). Si bien la filiación entre declamación, música, *rítmica** y danza es sospechosa, el vínculo entre estos elementos del movimiento vocal y corporal queda admirablemente sintetizada con MARMONTEL. Esta relación es objeto actualmente de las investigaciones más vanguardistas (BERNARD, 1976; MESCHONNIC, 1982).

En el siglo XVIII, la declamación se opone a la simple recitación y al canto; es una recitación «acompañada de movimientos del cuerpo» (DU BOS, 1719), próxima al recitativo (en el sentido operístico del término), dado que cada actor tiene la obligación de dar al texto un ritmo en función de su puntuación, de su «corte», de su sentido sintáctico y de las «palabras clave» (véase *dicción*),* separadas de la frase para que destaquen.

La emisión del texto —la dicción trágica, a menudo lenta, o la vivacidad cómica— depende del actor (y si conviene de las consignas de su director de escena): condiciona la percepción del implícito del texto o del discurso que se pretende atribuirle.

2• Sin embargo, la declamación es considerada, y ello desde finales del siglo XVIII, como una manera enfática y ampulosa de decir el texto, mientras que en el período clásico se consideraba el modo «*natural*»* de la interpretación. El actor TALMA señala el envejecimiento de este término y la forma de interpretación que comporta: «Tal vez sea éste el lugar de denunciar la impropiedad de la palabra *declamación* que utilizamos para expresar el arte del actor. Este término, que parece designar algo más que el flujo natural, que comporta la idea de una cierta enunciación convencional, y cuyo uso probablemente se remonta a la época en que la tragedia era realmente cantada, a menudo ha empujado en una falsa dirección los estudios de los jóvenes actores. En efecto, declamar es hablar con énfasis; por lo tanto, el arte de la declamación es hablar como no se habla» (TALMA, 1825).

3• Rápidamente, el término declamación tomó un sentido peyorativo, el de «discurso rebosante de afectación» (RACINE en su primer prefacio a *Britannicus*) que se opone a una hipotética *naturalidad*.* Pero cada escuela se autoproclama «natural» y considera la interpretación de la compañía rival demasiado «declamatoria». Así, RICCOBONI, en sus *Pensamientos sobre la declamación*, se burla de «la expresión exagerada de la declamación trágica» (1738, pág. 36). Y STREHLER, hoy, puede escribir: «Cada actor, en cada época, se opone al actor precedente y lo "reforma" sobre la base de la verdad. Lo que era o parecía simple veinte años atrás se convierte en retórico, enfático, veinte años después» (1980, pág. 154).

La cuestión de la declamación no debe ser relegada, tal como hoy se hace a menudo, al desván de las antigüedades. Si la práctica teatral actual no reflexiona más sobre la teoría de una declamación adecuada, ello se debe a que, salvo para algunos directores de escena (entre otros, K. M. GRÜBER, J.-M. VILLÉGIER y A. VITEZ), la declamación es considerada, una vez más, como una enfermedad vergonzosa, apenas útil para interpretar las tragedias clásicas en la Comédie-Française o para impresionar a los colegiales.

Sin embargo, la declamación es uno de los modos de la *dicción*,* la cual es a su vez uno de los modos del *ritmo*,* hoy en la encrucijada de los estudios sobre el gesto, sobre la

voz, sobre la *retórica* (MESCHONNIC, 1982). En este sentido, la declamación desborda el debate sobre lo natural o lo artificial y se sitúa en el centro mismo de una reflexión sobre la oralidad y la voz. Sigue siendo, como el ritmo de puesta en escena, una noción construida, un sistema de convenciones que MEYERHOLD defendió radicalmente frente a STANISLAVSKI: «La esencia del ritmo escénico —escribió— se halla en las antípodas de la de la realidad, de la vida cotidiana» (1973, vol. I, pág. 129).

Algunos directores de escena, como VILLÉGIER, VITEZ o RÉGY, intentan subrayar la artificiosidad de la declamación teatral, alejar el verso de la banalidad del lenguaje cotidiano, conferir verbal y gestualmente el sentido de un ritmo y de una retórica (hacen audibles las doce sílabas del alejandrino, las diéresis, la alternancia de rimas masculinas y femeninas, la longitud desigual de los pies). Paradójicamente, una vez instalado este mecanismo, el director de escena puede permitirse el lujo de ofrecer como naturales determinados versos (por ejemplo: «No, verla no, respetemos su dolor», *Bérénice*, acto III, escena 2), desconcertando a un auditor cuyo oído se había readaptado a la declamación. Esta alternancia entre el efecto de naturalidad y la música le permite luchar contra una banalidad del recitado a la que incluso se doblega la Comédie-Française. Así pues, cualquier reflexión sobre el *procedimiento* literario, la *convención* teatral, la *teatralidad,* el valor coercitivo del discurso, pasa por un redescubrimiento de la declamación.

Dorat, 1758-1767; Engel, 1788; Chancerel, 1954; Aslan, 1963, 1974; Klein, 1984; Bernard, 1986; Bernardy, 1988; Regnault y Milner, 1987; Regnault, 1996; J. Martin, 1991.

DECORADO

Fran.: *décor*; Ingl.: *set*; Al.: *Bühnenbild.*

Aquello que, en el escenario, representa el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos, etc.

1 • ¿Decorado o escenografía?

El mismo origen del término (pintura, ornamentación, embellecimiento) indica suficientemente la concepción mimética y pictórica de la infraestructura decorativa. En la conciencia ingenua, el decorado es una tela de fondo, casi siempre en perspectiva e ilusionista, que encierra el lugar escénico en un *medio* determinado. Sin embargo ésta no es más que una estética particular —la del *naturalismo* del siglo XIX— y una opción artística muy estrecha. De aquí los intentos de los críticos por abandonar este término y sustituirlo por los de *escenografía,* plástica, *dispositivo escénico,* *espacio actoral* u *objeto* escénico, etc. En efecto, «todo ocurre como si el arte del decorado no hubiese evolucionado desde fines del siglo XIX. Se le sigue aplicando el mismo vocabulario descriptivo, todavía es juzgado en relación a conceptos estéticos precisos que no tienen en cuenta ni su finalidad, ni su función. [...] El decorado, tal como lo concebimos hoy, debe ser útil, eficaz, funcional. Es una herramienta antes de ser una imagen, un instrumento y no un ornamento» (BABLET, 1960, pág. 123)

2 • Decorado como ilustración

El mantenimiento del nombre y de la práctica del decorado no es inocente, por supuesto. Durante mucho tiempo, la puesta en escena ha limitado su campo de acción a una visualización y una ilustración del texto, creyendo ingenuamente que le correspondía hacer evidente y redundante lo que el texto sugería. ZOLA sugiere sintomáticamente que la decoración no es más que una «descripción continua que puede ser mucho más exacta y conmovedora que la descripción hecha en una novela» (1881).

No es sorprendente que el escenario se haya sometido totalmente al decorado o que, por el contrario, cuando empieza a experimentar —con COPEAU, por ejemplo—, se haya burlado de él sin disimulo, como reacción frente a la ilustración realista: «Simbolista o realista, sintético o anecdótico, el decorado es siempre un decorado: una ilustración. Esta ilustración no afecta directamente a la ac-

ción dramática, la única que determina la forma arquitectónica del escenario» (citado en JEAN, 1976, pág. 126).

3 · Estallido actual del decorado

Desde principios de siglo —y de manera consciente y sistemática en los últimos veinte o treinta años—, se ha dejado sentir una sana reacción en el campo de la plástica escénica. El decorado no sólo se libera de su función mimética, sino que toma a su cargo la totalidad del espectáculo convirtiéndose en su motor interno. Ocupa todo el espacio, tanto por su tridimensionalidad como por los vacíos significantes que sabe crear en el espacio escénico. Se hace maleable (importancia de la *iluminación*),* expansible y capaz de coexistir con el juego del actor y la recepción del público. Todas las técnicas de representación descentralizada, simultánea, en contrapunto, no son sino la aplicación de los nuevos principios escenográficos: elección de una forma o de un material de base, búsqueda de una tonalidad rítmica o de un principio estructurante, interpenetración visual de los materiales humanos y plásticos.

4 · El no-decorado como decorado

En ocasiones, la estética del teatro pobre (GROTOWSKI, BROOK) y el deseo de abstracción conducen al director de escena a la eliminación total del decorado, en la medida en que ello es posible, puesto que el escenario, incluso vacío, aparece siempre como «preparado» y «estéticamente desnudo». En este caso, todo significa por ausencia: ausencia del trono del rey, de figuración para el palacio, de lugar preciso para el mito. El decorado sólo es sensible en el *decorado verbal** o en la gestualidad de los actores, en su manera de mimar o simplemente de indicar el elemento decorativo invisible. A la de *decorado*, hoy se prefieren las nociones de *dispositivo*, de *máquina teatral** y de *objeto escénico*, que además de no constreñir el decorado a la condición de un joyero estático que aprisiona la representación ofrecen la ventaja de convertir el escenario en el lugar de una práctica y de una retórica gracias a la actividad del escenificador.

5 · Funciones dramatúrgicas del decorado

A fin de enumerar los tipos y las formas del decorado desde la antigüedad hasta nuestros días, y si queremos organizar la infinita variedad de sus realizaciones, debemos distinguir un número limitado de funciones dramatúrgicas de la escenografía:

a. *Ilustración y figuración* de elementos que se consideran necesarios en el universo dramático: el decorador elige algunos objetos y lugares sugeridos por el texto; «actualiza» —o más bien nos hace creer que representa miméticamente el marco del universo dramático—. Esta figuración siempre constituye una estilización y una elección pertinente de signos, pero varía entre una transcripción naturalista y una evocación a través de algunos rasgos pertinentes (un elemento del templo o del palacio, una silla, la evocación de dos espacios).

b. *Construcción y modificación* voluntaria del escenario considerado como juguete: el decorado ya no pretende proporcionar una representación mimética; es tan sólo un conjunto de planos, de pasarelas, de construcciones que ofrecen a los actores un espacio para sus evoluciones. Los actores construyen, a partir de su espacio gestual, los lugares y los momentos de la acción. (Ejemplos: el decorado constructivista, *tablados*,* *dispositivos escénicos* del TNP de J. VILAR.)

c. *Subjetivización* del escenario, descompuesto ya no según las líneas y los volúmenes, sino en función de los colores, de la iluminación, de sensaciones de realidad que actúan sugiriendo una atmósfera onírica o fantasmagórica del escenario y de la relación con el público.

Recorrido, imagen, espacio, escenografía.

Bablet, 1960, 1965, 1968, 1975; Pierron, 1980; Brauneck, 1982; Rischbieter y Storch, 1968; Russell, 1976.

DECORADO CORPÓREO

Fran.: *décor construit*; Ingl.: *constructed set*; Al.: *Bühnenaufbauten*.

«Decorado en el cual los planos esenciales de las arquitecturas son realizados en el espacio y teniendo en cuenta las deformaciones que exige la óptica teatral» (SONREL, 1943).

DECORADO SONORO

Fran.: *décor sonore*; Ingl.: *sound effects*; Al.: *Geräuschkulisse*.

Manera de sugerir mediante sonidos el marco de la obra. El decorado sonoro recurre a la técnica de la obra radiofónica y hoy a menudo sustituye al decorado realista y figurativo.

DECORADO VERBAL

Fran.: *décor verbal*; Ingl.: *verbal scenery*; Al.: *Wortkulisse*.

Decorado que no es mostrado a través de medios visuales, sino por el comentario de un personaje (véase Rosalind en *Como gustéis*, «Pues bien, he aquí el bosque de Arden», II, 4). Esta técnica del decorado verbal sólo es posible en virtud de una *convención** aceptada por el espectador: se le hace necesario imaginar el lugar escénico y la transformación inmediata del lugar desde el mismo momento en que es anunciado. De este modo, en SHAKESPEARE se pasa sin dificultad de un lugar exterior a un lugar interior, del bosque al palacio. Las escenas se encadenan sin que sea preciso suministrar más que una simple indicación espacial o un intercambio de palabras que evoque un lugar distinto (*indicaciones espaciotemporales*).*

Honzl, 1940, 1971; Styan, 1967; D'Amico, 1974.

DECORADOS SIMULTÁNEOS

Fran.: *décors simultanés*; Ingl.: *simultaneous setting*; Al.: *Simultanbühne*.

Decorados que son visibles a lo largo de toda la representación y que están distribuidos en el espacio donde los actores actúan simultánea o sucesivamente, en algunas ocasiones arrastrando al público de un lugar a otro. En la Edad Media, cada escenario se denomina *casa*, marco para una acción singular. Este tipo de escenario hoy está muy en boga, puesto que responde a la necesidad de fragmentación del *espacio** y de multiplicación de las temporalidades y de las *perspectivas** (véanse los decorados de *1789*, de *L'Âge d'Or* en la Cartoucherie de Vincennes, *Faust I* y *II* dirigido por C. PEYMANN en Stuttgart en 1977).

DECORO

Fran.: *bienséance*; Ingl.: *decorum*; Al.: *Anstand*.

1• Término de dramaturgia clásica. La conformidad con las *convenciones** literarias, artísticas y morales de una época o de un público. El decoro es una de las reglas del clasicismo; proviene de ARISTÓTELES, que insiste en la pertinencia moral: las costumbres del héroe deben ser aceptables, las acciones morales, los hechos narrados verosímiles, la realidad no debe ser mostrada bajo sus aspectos vulgares o cotidianos. La sexualidad, la representación de la violencia y de la muerte son igualmente reprimidas. El decoro impone también una coherencia en la construcción de la fábula y en el orden de las acciones.

J. SCHERER distingue así el decoro de la verosimilitud: «La verosimilitud es una exigencia intelectual; reclama una cierta coherencia entre los elementos de la obra teatral: proscribe lo absurdo y lo arbitrario o, al menos, lo que el público considera como tal. El decoro es una exigencia moral; exige que la

obra no ofenda los gustos, las ideas morales o, si se quiere, los prejuicios del público» (1950, pág. 383).

La noción de decoro (tal como fue elaborada entre 1630 y 1640 por doctos como CHAPELAIN y LA MESNARDIÈRE) a menudo entra en conflicto con la de verosimilitud (o de *conveniencia*, término de MARMONTEL, artículo «Decoro»): la verdad histórica a menudo es desagradable y el dramaturgo tiene el deber de suavizarla para respetar el decoro. Así, las conveniencias son «relativas a los personajes», mientras que el decoro es «más particularmente relativo a los espectadores»: mientras que las conveniencias «contemplan los usos, las costumbres de la época y del lugar de la acción, el decoro contempla la opinión y las costumbres del país y del siglo en que la acción es representada» (MARMONTEL, *Elementos de literatura*).

De forma general, es conforme al decoro lo que se adapta al gusto del público y a su representación de lo real. CORNEILLE justifica así su alusión al casamiento entre Jimena y el Cid, casamiento que podía «molestar» a los espectadores: «Para no contradecir la historia, le creído no poder dispensarme de hacer algunas alusiones sobre él, pero sin ninguna certeza sobre el efecto; era el único modo de acordar el decoro del teatro con la verdad del acontecimiento» (*Examen del Cid*). (Véanse también las *Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles*, de R. RAPIN, 1674.)

2• La regla del decoro es, así pues, un *código*• no explícito de preceptos ideológicos y morales. En este sentido, acompaña a todas las épocas y se distingue difícilmente de la *ideología*.• Cada escuela o sociedad, incluso cuando rechaza las reglas de la época precedente, dicta sus propias normas de comportamiento. Por lo tanto, el decoro es la imagen que una época se hace de sí misma y que desea encontrar en las producciones artísticas. Se ve naturalmente sometida a la «inversión de todos los valores» (NIETZSCHE). Por ejemplo, actualmente, en París o en Nueva York el decoro puede imponer a numerosos directores de escena mostrar una actriz desnudándose en el escenario, tanto si se representa MARIVAUX, como BRECHT o R. FOREMAN.

D'Aubignac, 1657; Bray, 1927.

DEDICATORIA

Fran.: *dédicace*; Ingl.: *dedication*; Al.: *Widmung*.

Texto, a menudo impreso conjuntamente con la obra, en el cual el *autor*• hace el don simbólico de su obra a una persona o a una institución. En la época clásica, cuando los escritores necesitaban la protección material y el respaldo moral de personajes poderosos, la dedicatoria se convirtió en un formalismo indispensable para garantizar la propia existencia y evitarse problemas. CORNEILLE se sometió a él con una obsequiosidad realmente singular (véase su dedicatoria a Montoron en *Cinna*), pero ésa era en definitiva la ley del género... Hoy, algunos autores dedican su obra al director de escena con ocasión de su estreno (*Aviso al lector*).•

DEIXIS

Palabra griega que designa la acción de mostrar, de indicar. Este término de la lingüística únicamente adquiere su sentido en la *situación de enunciación*:• lugar y momento, locutor y auditor sólo tienen existencia en relación al mensaje transmitido. Entre los deícticos encontramos los pronombres personales (yo y tú), los verbos en presente, los adverbios de tiempo y de lugar, los nombres propios, así como todos los medios mímicos, gestuales o prosódicos para indicar las coordenadas espaciotemporales de la situación de enunciación (BENVENISTE, 1966, págs. 225-285).

1• La deixis desempeña un papel fundamental en el teatro, hasta el punto de constituir uno de sus rasgos específicos. En efecto, todo cuanto ocurre en el escenario está

intimamente ligado al lugar de su *ostensión*" y sólo adquiere su sentido propio porque es mostrado y ofrecido ante nosotros. Es la situación exterior al texto lingüístico aquello que lo ilumina bajo la luz deseada por el escenificador. Cada locutor (un personaje o cualquier otra instancia de discurso verbal o icónico) organiza a partir de sí mismo su espacio y su tiempo, entra más o menos en comunicación con los demás, centra todo su discurso (sus ideas sobre el mundo, su ideología) sobre sí mismo y sus interlocutores directos: es, por naturaleza y por necesidad, egocéntrico. Esta actividad de (de)-mostración es considerada desde ARISTÓTELES fundamental para el acto teatral: se muestra (se imita) personajes en el momento de la *comunicación*." Se exhibe la «palabra en el escenario».

2• Los deícticos (es decir, las formas concretas de la deixis) son innumerables en el teatro: en primer lugar, la *presencia*" concreta del actor, el hecho de estar *aureolado* por esta presencia física ante el público, le impide aniquilarse para no ser más que representación codificada de manera unívoca y definitiva. Viene después su *gestualidad*," que nos recuerda sin cesar, a través de la *mímica*," de la mirada, de la *actitud*," que siempre ha estado *en situación*." Finalmente, el escenario en su totalidad sólo existe como espacio constantemente vivido en presente y sometido al acto perceptivo del público; lo que en él ocurre (se «performa») no existe más que por la simple acción de la enunciación. Por una convención implícita, el discurso del personaje significa y representa (muestra/imita) aquello de lo que habla. Igual que un performativo (ej.: «lo juro»), el discurso teatral es «acción hablada» (PIRANDELLO).

3• El escenario desempeña el papel de un locutor que se dirige a un público y determina su sentido según las leyes de un intercambio verbal. Una vez el lugar y el tiempo están definidos claramente para el espectador, el campo de juego queda dibujado y entonces todas las convenciones y las sustituciones de la representación del universo dramático son posibles.

La deixis es, también, la instancia que pone en relación los diversos elementos del escenario, que apunta (indica, muestra) la dirección en que el mensaje estético debe ser recibido (*índice*)."

El actor es por excelencia uno de los elementos deícticos del espectáculo. Todo el *espacio*" y el *tiempo*" se organizan a partir de él, como una especie de aureola que nunca le abandona. Así se explica que el teatro pueda prescindir fácilmente de toda figuración escénica a partir del momento en que el enunciador, a través de la palabra o del gesto, *indica* desde dónde habla. El teatro puede utilizar todos los medios épicos (relatos, comentarios) que desee: permanece siempre ligado a su capacidad de proferir deícticamente, la cual confiere al escenario su colorido emocional. Así pues, en vez de ver en él el resumen del texto dramático en una fábula o en una imitación de la realidad, sería mejor ver el texto como una colocación en el espacio de palabras distintas, «el proceso dinámico de un cruce de instancia de discurso» (SERPIERI, 1977). No hay necesidad ninguna de un narrador para describir la situación deíctica, puesto que se nos ofrece a la vista (*ostensión*)" y el escenario «vive» en un presente permanente. Así pues, parecen legítimas las tentativas tendentes a segmentar el texto dramático en función de la dirección de la palabra, de los vínculos que se tejen entre personajes y de la orientación general del diálogo hacia una cima, un tiempo muerto o cíclico.

4• Sin embargo, la localización de los deícticos en el texto no basta para explicar la representación: ésta, en efecto, utiliza muchos otros deícticos. También intervienen:

a. La escenografía

Orienta en función del público el conjunto de los signos emitidos por el escenario. La mejor de las compañías no puede hacer nada si actúa en un lugar contrario al que exige la situación dramática de la obra.

b. La gestualidad y la mímica

El texto no es únicamente *dicho*; es, por ejemplo, lanzado a la cara de otro, o dicho «en el aire», o puesto en circulación. La mímica lo modula, lo *modaliza** y lo encamina en la dirección deseada.

c. El paso del plano real al plano figurado o fantasmagórico

El discurso pasa constantemente de una situación concreta ligada al escenario a un plano imaginario donde las orientaciones deícticas son totalmente fantasmagóricas y movedizas. En este caso, podemos distinguir entre los deícticos concretos y los deícticos figurados a fin de observar después la traslación entre ambos.

d. La escenificación

Reagrupa y relativiza en una metadeixis todos los movimientos del escenario; forma aquello que BRECHT denomina el *gestus** por el cual se suministra el espectáculo al espectador.

 Presencia, segmentación, semiología, pragmática.

 Honzl, 1940; Jakobson, 1963, págs. 176-196; Veltruský, 1977; Serpieri, 1977; Serpieri (y col.), 1978.

DELIBERACIÓN

 Fran.: *délibération*, Ingl.: *deliberation*, Al.: *Überlegung*.

Término de la dramaturgia clásica, a su vez tomado de la retórica. Escena en la que el personaje evoca un conflicto interior lacerante (a menudo de origen político), en un *monólogo** o en *estancias*,* esforzándose por tomar una decisión, en ocasiones con la ayuda de sus consejeros. El orador expone sus motivaciones y sus argumentos, duda durante largo rato o se las arregla para escoger la solución menos mala.

 Fumaroli, 1972; Pavis, 1980*d*.

DEMOSTRACIÓN DE TRABAJO

 Fran.: *démonstration de travail*, Ingl.: *work demonstration*, Al.: *Arbeitsvorführung*.

Presentación por parte de una actriz o de un actor de algunos momentos de su entrenamiento, de su preparación, para un papel o un montaje, y de su investigación fundamental sobre la voz, el gesto, la memoria, etc. No se trata ni de un ensayo, ni de un espectáculo de rebajas, ni de un *(uno)man show*, sino de una forma de hacer entender la preparación individual del artista escénico. A menudo, la demostración es presentada en el marco de cursos, festivales o coloquios; en estos casos, perfectamente marcada, se convierte en un miniespectáculo, lo cual parece contradecir las primeras intenciones de la demostración, derivando hacia un *ejercicio de actor*.*

DENEGACIÓN

 (Traducción del alemán *Verneinung*.) Fran.: *dénégation*, Ingl.: *denial, denegation*, Al.: *Verneinung*.

Término del psicoanálisis que designa el proceso a través del cual se hacen conscientes elementos reprimidos y que al mismo tiempo son negados (ej.: «No creas que me caes mal»).

La situación del espectador que vive la *ilusión** teatral teniendo la sensación de que lo que ve no existe verdaderamente es un caso de denegación. Esta denegación convierte el escenario en el lugar de una manifestación de *imitación** y de ilusión (y consecuentemente de una *identificación*);* pero se opone al engaño y al imaginario y se niega a reconocer en el personaje un ser de ficción al hacer de él un ser semejante al espectador. La denegación que comporta la identificación permite al espectador liberarse de los elementos dolorosos de una representación poniendo estos elementos en la cuenta de un yo anterior infantil reprimido desde hace mucho tiempo.

Como el niño (descrito por FREUD) que goza, en el juego del diábolo, siendo a la vez actor y espectador, la denegación hace que el escenario oscile entre *efecto de realidad* y *efecto teatral*, provocando sucesivamente identificación y *distanciamiento*. Probablemente uno de los *placeres* que nos proporciona la representación reside en esta dialéctica.

Freud, 1969, vol. 10, págs. 161-168; Mannoni, 1969; Ubersfeld, 1977*a*, págs. 46-54 y 260-261, 1981, págs. 311-318; Østergaard, 1986.

DERECHA E IZQUIERDA DEL ESCENARIO

Fran.: *côté cour, côté jardin*; Ingl.: *audience's right, stage left, audience's left, stage right*; Al.: *rechts vom Zuschauer, links vom Zuschauer*.

Cuando tales términos aparecen en las acotaciones, la derecha y la izquierda del escenario siempre son las del espectador.

La expresión francesa (*côté cour*, o lado del patio, para designar la derecha; *côté jardin*, o lado del jardín, para designar la izquierda) proviene del teatro patisino de las Tullerías, situado entre el jardín y el palacio de este mismo nombre. En España, persiste en el argot profesional: «meterse en un jardín» todavía significa quedarse en blanco porque en tales casos el actor solía desplazarse hacia un lateral para oír al traspunte.

DESCRIPCIÓN

Fran.: *description*; Ingl.: *description*; Al.: *Beschreibung*.

Cuando empezamos a hablar del teatro éste ya ha terminado. La descripción de la representación sólo es posible a partir de los recuerdos del espectador o de documentos necesariamente fragmentarios: notas de dirección (que no son el montaje), esquemas o fotografías (que congelan el acontecimiento), grabaciones audiovisuales (que instauran su propia lógica).

1 • Incertidumbre de las nociones y de las finalidades

El «análisis», la «descripción», la «interpretación» del espectáculo o de la representación o del montaje: la incertidumbre de los términos revela una incertidumbre de la misma magnitud en una de las tareas fundamentales de la semiología teatral: atribuir un sentido a un conjunto de materiales heterogéneos reunidos en un tiempo y un espacio para un determinado público. Parece evidente que la tarea sólo puede comenzar después de que hayamos *inventariado* un mínimo de datos acerca del espectáculo; pero ¿cómo organizar y justificar este inventario? ¿Se trata de preparar el terreno para la segunda fase, la de la interpretación? ¿O se trata, por el contrario, de aprehender la organización del sentido ya en el mismo acto de descripción? ¿Debemos distinguir entre descripción y anotación? ¿La descripción exige necesariamente el lenguaje articulado? ¿Es concebible un método «objetivo» no ligado a la descripción verbal?

2 • Descripción y anotación

La tenue diferencia existente entre el análisis y la descripción o anotación del espectáculo se debe al hecho que uno y otra son actividades muy próximas: no podemos analizar sin tomar notas e, inversamente, anotar nunca es una operación neutra puesto que siempre compromete el sentido y la interpretación. A menudo se afirma que el análisis —tanto si es descripción como anotación— constituye un empobrecimiento del espectáculo, la reducción de una realidad compleja a un esquema simplista. Y es evidente que al anotar se transforma. Pero esta transformación no es necesariamente una reducción; más bien parece el único medio para aprehender el sentido del espectáculo, para lograr una modelización y un modelo reducido. La reducción del espectáculo en el acto de análisis o de anotación no es de orden técnico, sino teórico. No es atribuible al hecho de que los equipos de grabación o las técnicas de anotación todavía sean primi-

tivos o insuficientes, sino al hecho de que anotar transforma el objeto analizado. Anotar es seleccionar, es pasar de lo concreto a lo abstracto, proponer una opción teórica a partir de ese objeto empírico que es el espectáculo antes de que reflexionemos sobre él.

Sin embargo ¿podemos aceptar el principio de una metodología general de la descripción, es decir, de un sistema de anotación o de un método de análisis o de lectura capaz de adaptarse a cualquier objeto teatral? Para responder a esta pregunta, es necesario distinguir enseguida entre un análisis que pretende anotar el espectáculo y un análisis que pretende describirlo para comentarlo e interpretarlo verbalmente. De este modo, reintroducimos una distinción entre anotación e interpretación cuya existencia debemos, precisamente, poner en duda. En efecto, *anotar* un espectáculo equivale siempre a seleccionar aquello que destaca en el seno de un proyecto global de sentido, en el marco de una aprehensión sintética del espectáculo. Así pues, desembocamos en un círculo lógico: sólo anotamos y describimos lo que consideramos notable y, por tanto, aquello que ya está inmediatamente anotado, es decir, aquello que ya tiene una función y un sentido en un conjunto mucho más vasto y ya constituido, aquello que crea sentido en una escenificación.

3 · Descripción y escenificación

Si el análisis no quiere perderse en una descripción de signos aislados, en una enumeración no estructurada de códigos, el procedimiento de anotación de cualquier índice debe hacerse en el marco de un conjunto ya constituido como sistema semiótico provisto de reglas propias y considerado a priori coherente. En este caso, la noción de *puesta en escena* se hace indispensable, aunque sólo bajo la condición de entenderla no como el trabajo individual del director o —menos aún— como el paso del texto al escenario, sino como el sistema estructural de una enunciación escénica, es decir, como un trabajo que pone en común y confronta sistemas significantes, y también como su exhibición ante un público que, a su vez, es variable y activo. La descripción o la anotación sólo son posibles en tanto que análisis que presupone una síntesis también móvil y siempre desconstructible. La puesta en escena suministra un *marco* teórico cómodo para este trabajo de encuadramiento y de análisis del sentido, del análisis y del sentido.

4 · Establecimiento del texto del espectáculo

Se intenta vincular la descripción del espectáculo al análisis actancial y/o narratológico, buscando sus microsecuencias. Dentro de ellas, se procede a reagrupar series de signos, a la vez transversalmente (es decir, según el espesor de los distintos sistemas en un breve lapso de tiempo) y horizontalmente (en el marco de una unidad narrativa). La idea es reagrupar, encuadrándolos, diversos conjuntos dotados de ritmos diferentes, procurando detectar las redundancias, los cambios de ritmo, el paso de lo cuantitativo a lo cualitativo. Se va perfilando lentamente el *texto espectacular*.

En vez de describir la totalidad a la manera de un escriba escrupuloso, explicamos sobre qué principios está construido el texto espectacular, cuál es su *coherencia*, su productividad, su dinamismo. En la serie de los signos y de los sistemas significantes se busca una coherencia mínima de modo que se pueda comprender la orientación de las series, jugar con las redundancias y las nuevas informaciones. La descripción jamás implica una clarificación de todos los signos; por el contrario, incluye una reflexión acerca de los lugares de indeterminación del texto espectacular, de la respuesta eventual que la representación da a los lugares de indeterminación del texto dramático. La recepción aparece entonces como guiada, al menos en parte, por algunas señales privilegiadas del texto y de la representación, por un recorrido a través de las ambigüedades disipadas y las ambigüedades insuperables. De este modo, se ofrecen a la descripción itinerarios sensibles; como se ve, estamos lejos de una perspectiva positivista y tecnicista de la descripción. Describir exige que sea tenida

en cuenta la enunciación escénica, que se define como la puesta en acción, en el espacio y en el tiempo, de todos los elementos escénicos y dramatúrgicos que se consideran útiles para la producción del sentido y su recepción por el público.

Bouchard, 1878; *Theaterarbeit*, 1961; Bowman y Ball, 1961; Mehlin, 1969; *Voies de la création théâtrale*, 1970, 1985; Pavis, 1979*b*, 1981*a*, 1985*e*, 1996; Mc Auley, 1984; Kowzan, 1985; Gómez, 1986; Hiss, 1990; Pierron, 1994.

DESENLACE

Fran.: *dénouement*; Ingl.: *denouement, unraveling*; Al.: *Lösung, Entbüllung*.

Para la dramaturgia clásica, el desenlace se sitúa al final de la obra, inmediatamente después de la peripecia, en el momento en que las contradicciones son resueltas y los hilos de la intriga quedan desanudados. El desenlace es el episodio de la comedia o de la tragedia que elimina definitivamente los conflictos y los obstáculos. La poética normativa (de ARISTÓTELES, de VOSSIUS, de D'AUBIGNAC o de CORNEILLE) le exige que concluya el drama de forma verosímil, concentrada y natural: el *deus ex machina** sólo deberá ser usado excepcionalmente, cuando únicamente la intervención de los dioses puede resolver una situación bloqueada. El espectador debe obtener todas las respuestas a las preguntas que se plantea sobre el destino de los protagonistas y la conclusión de la acción. Por el contrario, una dramaturgia abierta (*épica** o *absurda*,* por ejemplo) rechazará la posibilidad de dar a la acción la apariencia de un esquema definitivo y *resuelto*. El desenlace clásico, a diferencia por ejemplo del drama romántico o del melodrama, se presenta a menudo bajo la forma de relato a fin de respetar el decoro. Para evitar el desenlace trágico de la catástrofe, los autores se han esforzado por suavizar el desenlace (evitando las muertes, organizando reconciliaciones o relativizando su dimensión trágica en una visión absurda o tragicómica del mundo).

DESNUDEZ

Fran.: *nudité*; Ingl.: *nudity*; Al.: *Nacktheit*.

El cuerpo desnudo en un escenario reintroduce la mirada y el *cuerpo** «privado» del espectador o de la espectadora, que ya no pueden mantenerse en la ficción y se ven enfrentados a la realidad de la exhibición y del deseo. Así pues, el desnudo es un escándalo semiológico: nos recuerda oportunamente que el escenario no sólo es representación y signo de lo real, sino también convocatoria y ostensión de esta realidad.

No podemos generalizar las funciones y los efectos de la desnudez: hay que conformarse con distinguir algunos usos de la desnudez y algunos grandes modos de reacción frente a ella. Se impone ante todo la distinción entre el teatro (o más bien la revista) erótico que utiliza sistemáticamente, y como género destinado sobre todo a los placeres «contemplativos», la desnudez, generalmente femenina, y el teatro de ficción donde el acto de desnudarse obedece a las exigencias de la situación dramática (incluso cuando la desnudez y la emoción engendrada en los observadores rompen el marco protector de un «como si» ficticio).

Así pues, es difícil juzgar el desnudo sin caer en el moralismo o en la emotividad y enumerar sus propiedades puramente estéticas. Y ello porque, a diferencia del desnudo en la pintura, en la escultura e incluso en el cine, el espectador ve ante sus ojos un cuerpo verdaderamente de carne y hueso: surgen de este modo un erotismo «inevitable» y, a la vez, un incomodidad mayor, un placer atenuado por el miedo a ser sorprendido en flagrante delito de *voyeurismo*.

El cuerpo desnudo no siempre es erótico o pornográfico, como en su exhibición amable; a veces queda asimilado a la destrucción y a la muerte, a Tánatos más que a Eros, tal como ocurre con los cuerpos macilentos y sepulcrales de los bailarines del Buto o con los cuerpos violados y torturados de las acciones medio rituales, medio estéticas, del grupo La Fura dels Baus.

Si bien, al menos en Occidente, ya no es un problema ético, la desnudez sigue siendo

el lugar de una crisis existencial, el banco de pruebas y el resonador de la mostración de la vida y de la muerte, del goce y del pavor.

DEUS EX MACHINA

Fran.: *deus ex machina*; Ingl.: *deus ex machina*; Al.: *Deus ex machina*.

El *deus ex machina* (literalmente, el dios que baja de una máquina) es una noción dramatúrgica que provoca el final de la obra gracias a la aparición de un personaje inesperado.

1• En algunas escenificaciones de las tragedias griegas (en EURÍPIDES sobre todo) se recurría a una máquina sostenida por una grúa que trasladaba al escenario a un dios capaz de resolver «en un juego de manos» todos los problemas no resueltos. Por extensión, y en tanto que imagen, el *deus ex machina* representa la intervención injustificada y providencial de un personaje o de una fuerza cualesquiera, capaces de solucionar una situación inextricable. Según ARISTÓTELES (*Poética*), el *deus ex machina* sólo debe intervenir «para acontecimientos que han ocurrido antes, acontecimientos que el hombre no puede conocer, o para acontecimientos que han pasado después y es necesario que sean predichos y anunciados» (1454*b*). Este tipo de desenlace genera necesariamente una sorpresa total.

2• A menudo, el *deus ex machina* es utilizado por el dramaturgo que no sabe encontrar una conclusión lógica y busca un medio eficaz para solucionar de golpe todos los conflictos y todas las contradicciones. No resulta necesariamente artificial e irrealista si el espectador cree en una filosofía en la que la intervención divina o irracional es admitida como *verosímil*.•

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

4• A veces, el *deus ex machina* es un medio irónico para terminar una obra sin caer en la ilusión de lo verosímil o en la necesidad del epílogo. Se convierte en un recurso para poner en duda la eficacia de las soluciones divinas o políticas: así, la llegada del oficial en *Tartufo* es a la vez un guiño de MOLIÈRE al poder monárquico y una manera de demostrar el poder y la peligrosidad de los falsos devotos en la sociedad francesa del siglo XVII. En *La ópera de cuatro cuartos* o en *La buena persona de Tsé-Tchouan*, BRECHT se sirve de este procedimiento para «acabar sin acabar» y hacer que el público tome conciencia de su capacidad de intervención en la realidad social. De este modo, hoy, el *deus ex machina* se convierte muy a menudo en un personaje que ejerce el papel de doble irónico del dramaturgo.

Motivación, epílogo, reconocimiento.

Spira, 1957.

DIÁLOGO

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

Fran.: *dialogue*; Ingl.: *dialogue*; Al.: *Dialog*.

Conversación entre dos o más personajes. El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre personajes. Sin embargo, también son posibles otras comunicaciones dialógicas: entre un personaje visible y un personaje invisible (*reichoscopia*),* entre un hombre y un dios o un espíritu (véase *Hamlet*), entre un ser animado y un ser inanimado (diálogo con o entre máquinas, conversación telefónica, etc.).

El criterio esencial del diálogo es el del intercambio y de la reversibilidad de la *comunicación.*

1 • Diálogo y forma dramática

El diálogo entre personajes a menudo es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama. En efecto, a partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan, el diálogo se convierte «naturalmente» en la forma de expresión privilegiada. Por el contrario, el *monólogo* aparece como un ornamento arbitrario y molesto que no se adapta a la exigencia de lo verosímil en las relaciones interhumanas. El diálogo parece más apto para mostrar cómo se comunican los interlocutores: con él, el *efecto de realidad* es más fuerte, puesto que el espectador tiene la impresión de asistir a una forma familiar de comunicación entre personas.

2 • Del monólogo al diálogo

Sin embargo, si bien resulta útil distinguir estas dos formas del texto dramático, oponerlas sistemáticamente sería peligroso. Diálogo y monólogo jamás existen bajo una forma absoluta; más aún, la transición entre ambos es muy borrosa y resulta más ventajoso distinguir entre diversos grados de dialoguismo o de monologuismo en una misma escala continua (MUKAŘOVSKÝ, 1941). Así, el diálogo del drama clásico es más una serie de monólogos organizados de manera autónoma que un juego de réplicas parecidas a una conversación animada (como en un diálogo cotidiano). Inversamente, muchos monólogos, pese a su disposición tipográfica unitaria y su sujeto único de enunciación, en realidad no son más que diálogos del personaje con una parte de sí mismo, con otro personaje fantasmal o con el mundo tomado como testigo.

3 • Tipología de los diálogos

Inventariar todas las posibles variantes del diálogo teatral sería una empresa absurda; nos limitaremos, pues, a 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 clase, vínculos psicológicos).

b. Volumen

Hay diálogo cuando las réplicas de los personajes se suceden a un ritmo suficientemente elevado; si no es así, el texto dramático se asemeja a una sucesión de monólogos que sólo mantienen entre sí relaciones lejanas. La forma más evidente y espectacular de diálogo es la del duelo verbal o *stichomithia.* La longitud de los parlamentos está en función de la dramaturgia utilizada en la obra. En la tragedia clásica, que no pretende exponer de forma naturalista el discurso de los personajes, los distintos parlamentos serán construidos según una retórica muy sólida: en ellos, el personaje expone su argumentación, a menudo de un modo muy lógico, argumentación a la cual su interlocutor podrá responder punto por punto. Para el teatro naturalista, el diálogo se presenta como tomado directamente del discurso cotidiano de los hombres con todo lo que éste tiene de violento, de elíptico o de inexpresable; por tanto, creará una impresión de espontaneidad y de desorganización, reduciéndose a menudo a un intercambio de gritos o de silencios (HAUPTMANN, CHEJOV).

c. Relación con la acción

Siguiendo una convención tácita, en el teatro el diálogo (como cualquier discurso de los personajes) es «acción hablada» (PIRANDELLO). Basta con que los protagonistas realicen una actividad lenguaz para que el espectador imagine la transformación del universo dramático, la modificación del esquema actancial, la dinámica de la acción. Sin embargo, la

relación del diálogo con la acción varía de acuerdo con las formas teatrales:

— el diálogo desencadena simbólicamente la acción en la tragedia clásica; es a la vez su causa y su consecuencia;
— el diálogo no es más que la parte visible y secundaria de la acción en el drama naturalista; la progresión de la intriga depende ante todo de la situación, de las condiciones psicosociales de los caracteres: el diálogo sólo tiene un papel de revelador o de barómetro.

El diálogo y el discurso son las únicas acciones de la obra: es el acto de hablar, de enunciar frases, lo que constituye una acción performativa (véase MARIVAUX, BECKETT, ADAMOV, IONESCO).

4 • Intercambiabilidad de las personas

El diálogo nos muestra un intercambio entre un *yo* locutor y un *tú* auditor donde ambos, además, van intercambiando sus papeles respectivos. Todo lo que se enuncia sólo tiene sentido en el contexto de este vínculo social entre locutor y auditor. Ello explica la forma a veces alusiva del diálogo que utiliza más la situación de enunciación que la información proporcionada por cada réplica. Inversamente, el monólogo debe empezar nombrando a los personajes o las cosas a los que se dirige; se refiere ante todo al mundo del cual habla (el *él*). Por el contrario, el *yo* del diálogo habla a otro *yo* y, por tanto, suele insistir en su función metalingüística o pática. Sitúa en el espacio réplicas y, en este cruce de enunciaciones, hace que desaparezca totalmente un centro de gravedad fijo o un sujeto ideológico preciso (de ahí, la dificultad en el teatro de descubrir el origen de la palabra y de localizar el sujeto ideológico entre la multitud de los locutores).

La característica del diálogo es que nunca acaba, que siempre provoca, necesariamente, una respuesta del auditor. Así, cada dialogante encarcela al otro en el discurso que acaba de pronunciar, obligándole a responder según el contexto propuesto. De este modo, todo diálogo es una lucha táctica entre dos manipuladores de discurso: cada uno de ellos intenta imponer sus propios presupuestos (lógicos e ideológicos), forzando al otro a jugar en el campo que ha escogido para sí mismo (DUCROT, 1972).

5 • El diálogo en una teoría semántica del discurso

El contexto global del conjunto de las réplicas de un personaje, así como las relaciones entre los contextos, son determinantes cuando se trata de definir la naturaleza dialógica o monológica del texto. Podemos definir tres casos de diálogo según la relación de ambos contextos:

a. Caso normal del diálogo: los sujetos del diálogo tienen en común una parte de su contexto y, por tanto, hablan *grosso modo* «de lo mismo» y son capaces de intercambiar determinadas informaciones.

b. Los contextos son totalmente extraños entre sí; incluso si la forma externa del texto es la de un diálogo, en realidad los personajes no hacen otra cosa que superponer dos monólogos. Su diálogo es un «diálogo de sordos». Se limitan, tal como dicen los alemanes, a «hablar mientras se cruzan» (*Aneinandervorbeisprechen*). Encontramos esta forma de falso diálogo en algunas dramaturgias posclásicas cuando el intercambio dialéctico entre los personajes y entre sus discursos deja de existir (CHEJOV, BECKETT).

c. Los contextos son quasi idénticos: las réplicas ya no se oponen, sino que salen de una misma boca. Es el caso del drama lírico, en el cual el texto no pertenece propiamente a un carácter, sino que está repartido «poéticamente» entre los personajes: monólogo polifónico que recuerda ciertas formas musicales en las que cada instrumento o cada voz se suma al conjunto.

6• Divergencia o coherencia* de los diálogos

La sensación de asistir a un *verdadero* diálogo entre personajes (y no a un monólogo cortado en diálogos y distribuido al azar) proviene de la fuerte coherencia de este tipo de diálogo muy «tenso». En efecto, el diálogo da la impresión de coherenciay de unificación cuando 1) su *tema** es aproximadamente el mismo para todos los dialogantes o cuando 2) la *situación de enunciación** (el conjunto de la realidad extralingüística de los personajes) es común a todos los locutores.

a. Cuando los personajes hablan de lo mismo, sus diálogos suelen ser comprensibles y dialécticos, incluso si los dialogantes son, por otras razones, extremadamente distintos (es fácil imaginar así que un hombre dialogue con una máquina si el tema del discurso es claramente identificable).

b. Cuando los personajes están colocados en la misma situación escénica y los sentimos muy próximos emocional o intelectualmente, sus discursos serán comprensibles y coherentes incluso cuando hablen de cosas completamente diferentes. Sea cual sea el tema de su conversación o de su «diálogo de sordos», siempre están en la «misma longitud de onda» (por ejemplo, los personajes de CHEJOV).

7• Origen del discurso dialógico

A veces, el diálogo parece ser la propiedad individual y característica de un personaje: el discurso de cada personaje tiene un ritmo, un vocabulario o una sintaxis propios. Este tipo de diálogo verosímil y «tomado de la vida misma» es utilizado por la dramaturgia naturalista e ilusionista. El diálogo es tan elocuente por los *silencios** y lo *dicho y no dicho*,* por las interrupciones de las réplicas, como por el contenido de las palabras.

Por el contrario, en el texto clásico los diálogos quedarán unificados y homogeneizados gracias a los rasgos suprasegmentarios que caracterizan el estilo global del autor. Las divergencias de punto de vista y de psicología entre los distintos caracteres se ven nivelados en beneficio de la unidad y del monologuismo del poema dramático.

Monólogo, discurso, pragmática.

Todorov, 1967, 1981; Rastier, 1971; Ducrot, 1972; Benveniste, 1974; Veltruský, 1977, págs. 10-26; Pfister, 1977; Runcan, 1977; Avigal, 1980; Wirth, 1981; Dodd, 1981; Klöpfer, 1982; Jaques, 1985; Kerbrat-Orechioni, 1980, 1984, 1990, 1996.

DICCIÓN

(Del latín *dictio*, palabra.)
Fran.: *diction*; Ingl.: *diction*; Al.: *Diktion*.

1 • De la retórica a la declamación

a. Sentido arcaico (siglo XVIII): manera de decir y de componer un texto según una determinada organización de las ideas y de las palabras. La buena dicción se basa en la presunción de que existe un estilo y unas opciones específicamente poéticos. La dicción tiene dos modos principales: el relato (poesía narrativa) y la *«imitación»** del discurso de los personajes dramáticos.

b. Manera de pronunciar un texto en prosa o en verso. Arte de pronunciar un texto con la fluidez, la entonación y el ritmo convenientes (*declamación*).* La forma de dicción varía según las épocas, siendo su criterio más frecuente su carácter verosímil (realista) o artístico (dicción artificial, *prosódica** o *rítmica*).* En efecto, la dicción de un texto siempre varía entre el sonido y el sentido—entre lo oído y lo sentido—, entre el grito espontáneo (la psicología) y la construcción retórica (el *procedimiento** literario).

2• Dos tipos de dicción

Podemos distinguir dos modos antitéticos de dicción.

a. La dicción naturalista «lima» las asperezas del ritmo melódico o de sus efectos de

sonoridad en beneficio de una manera «natural», a ras de suelo y cotidiana, de expresarse. Esto acaece cuando el actor intenta encarnar su personaje mostrando los efectos lingüísticos de su emotividad. Al referirse a la interpretación burguesa de la tragedia, R. BARTHES ha criticado esta manera de hacer: «El actor burgués interviene sin cesar, subraya constantemente que lo que está diciendo es importante y que oculta una determinada significación: a esto se le llama *decir* un texto» (1963, pág. 136).

b. La dicción artística se acomoda a la estructura rítmica del texto que debe ser dicho, y no enmascara su origen artístico. En este caso, el lenguaje emotivo cotidiano y el esquema prosódico son mantenidos a distancia. El actor no calca el ritmo de su discurso sobre la sucesión realista de sus emociones. Estructura su actuación según las articulaciones retóricas, pone de manifiesto la construcción verbal de su texto, nunca asimila lo discursivo a lo psicológico.

Este tipo de dicción es muy difícil en la práctica, pues exige ser sostenido por el estilo de la representación en su conjunto: no mimetismo, insistencia en la teatralidad, distanciación de determinados procedimientos, atmósfera decididamente artificial (pero no paródica). Numerosas puestas en escena, en su voluntad por alejarse del naturalismo, operan según este modo de interpretación (los montajes de VITEZ, MESGUICH, GRÜBER, VILLÉGIER). De este modo, reencuentran una cierta autenticidad en su manera de abordar un texto, de «decirlo» diciendo al mismo tiempo lo que piensan de él. Al subrayar determinadas palabras o miembros de la frase del texto, el actor «gestualiza» el sentido que quiere privilegiar, la relación corporal que establece con su discurso y su personaje. Pone de manifiesto la arquitectura de la frase y la visión que se ofrece a sí mismo de las proposiciones espaciales del texto.

3 • Dicción e interpretación

Mucho más allá de una simple palabra técnica relativa a una presentación más o menos convincente, la dicción del actor se sitúa en la intersección del texto proferido materialmente y del texto interpretado intelectualmente. La dicción es la vocalización (la *mise en voix*) y la encarnación (la *mise en corps*) de uno de los posibles sentidos del texto. Desde este punto de vista, el actor es el último *portavoz* del autor y del director de escena, puesto que dice su texto encarnándolo escénicamente y consiguiendo que pase a través de su cuerpo. Un fenómeno que L. JOUVET describía en estos términos en *El actor desencarnado*: «Para el actor, el texto del autor es una transcripción física. Deja de ser un texto literario» (1954, pág. 153). Sólo la dicción insufla vida a la frase: se trata, según JOUVET, de conseguir que la frase viva, no gracias al sentimiento, sino a la dicción (*Tragedia clásica y teatro del siglo XIX*, 1968, pág. 257).

Portavoz último del texto, el actor necesariamente ha de tomar partido frente a lo que dice, dado que en realidad no está obligado a encontrar el presunto sentido del autor. Al igual que en la frase, la enunciación siempre tiene «la última palabra» sobre el enunciado, la dicción es un acto *hermenéutico** que impone al texto un volumen, una coloración vocal, una corporalidad y una modalización responsables de su sentido: proporciona imperativamente un sentido al auditor y al espectador. Al imprimir al texto un determinado *ritmo** un «curso» continuo o sincopado, prestándole los acentos de su cuerpo, el actor construye la fábula y toma partido frente a los acontecimientos. Esta enunciación gestual y vocal confiere a la escenificación su dinámica y su tono.

Becq de Fouquières, 1881; Barthes, 1982, págs. 236-245.

DICHO Y NO DICHO

Fran.: *dit et non-dit*, Ingl.: *spoken and unspoken*, Al.: *Gesprochenes und Unausgesprochenes*.

¿Qué decir de lo no dicho? Para empezar, ¿dónde localizarlo? Tanto el *texto dramático** como la puesta en escena son necesariamen-

te incompletos, no expresan todo el sentido de un personaje, de una acción o de un elemento extraverbal; al lector o espectador le corresponde la tarea de completar la elipsis, los puntos suspensivos, lo implícito o lo inefable.

1° El discurso del personaje siempre es incompleto. Algunos de sus pensamientos, de sus motivaciones seguirán siendo desconocidos para nosotros (y para él), o bien porque así ha sido caracterizado, o bien porque la estrategia del texto opta por dejarnos en la ignorancia a fin de administrar el *suspense*, de obligarnos a concluir el texto o de jugar con su incompletud.

2° La fábula también contiene numerosos no dichos —denominados a veces puntos ciegos, lugares de indeterminación (INGARDEN, ISER), agujeros (UBERSFELD, 1977*a*) o inconsciente del texto—. Por otra parte, todo texto es incompleto por naturaleza, incoherente, modelado por los presupuestos y lo implícito (*pragmática*).° La tarea del *dramaturgo*° y del director consiste en reconstituir un itinerario posible a través del texto, establecer su fábula y proponer una de sus posibles concreciones. Todos los medios valen para reducir estas bolsas de no dicho, pero no todos son igualmente razonables. En primer lugar, hay que decidir qué queremos hacer decir al texto y, sobre todo, qué modalidad arribuimos a lo dicho: si debemos creer en él, sugerirlo, darlo como una posibilidad o como una certeza, etc. En última instancia, esta difícil cuestión *hermenéutica*° está regulada por la puesta en escena y los intérpretes.

3° Los no dichos de la puesta en escena se leen en la forma en que ésta decide explicitar o, por el contrario, «complicar» el texto proporcionando informaciones sobre las motivaciones de los personajes, sobre los fundamentos psicológicos y/o socioeconómicos de su conducta o, en resumen, dejando que surja lo que STANISLAVSKY denominaba el *subtexto*.° Este no dicho «expresado» por la puesta en escena, y por el actor, es considerado por algunos como una traición al texto dramático; creemos más adecuado considerarlo como el objetivo mismo de la puesta en escena, el modo de decir lo no dicho, de producir sentido.

Silencio, discurso, interpretación, puesta en escena, texto y escena.

Ellis-Fermor, 1945; Ducrot, 1972; Miller, J., 1972; Ubersfeld, 1977*a*, 1977*b*, Pavis, 1986*a*.

DIDASCALIAS

(Del griego *didascalia*, enseñanza.) Fran.: *didascalies*; Ingl.: *didascalia, stage directions*; Al.: *Didaskalien, Bühnenanweisungen*.

Instrucciones dadas por el autor a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático. Por extensión, en el uso moderno del término, *indicaciones escénicas*.°

1° En el teatro griego, el autor era a menudo su propio director de escena y su propio intérprete, de tal modo que las indicaciones sobre la manera de actuar eran inútiles y, por tanto, no aparecían en el manuscrito. Las didascalias contenían sobre todo informaciones sobre la obra, la fecha y el lugar de su composición y representación, el resultado de los concursos dramáticos, etc. Hasta tal punto están ausentes en tanto que indicaciones concretas sobre el modo de actuación, que no siempre se sabe a ciencia cierta quién dice cada una de las réplicas cuando éstas sólo están separadas por un trazo distintivo.

Más tarde, con los latinos, las didascalias consisten en una breve noticia sobre la obra y en una lista de *dramatis personae*.°

2° El término *indicación escénica*,° mucho más utilizado en la actualidad, parece más adecuado para describir el papel metalingüístico de este *texto secundario*° (INGARDEN, 1971).

Levitt, 1971; Larthomas, 1972; Ubersfeld, 1977*a*; Ruffini, 1978; Thomasseau, 1984; Pavis, 1996.

DIÉGESIS

(Del griego *diegesis*, relato.)

*Imitación** de un acontecimiento mediante palabras, contando una historia en vez de presentar los personajes en acción.

1 • Diégesis y mimesis

ARISTÓTELES (*Poética*, 1448*a*) opone la imitación (*mímesis*)* a la narración. La *diégesis* es el material narrativo, la *fábula*,* el relato «puro», no modalizado por el discurso. Esta noción es utilizada sobre todo en *semiología** del cine (PERCHERON, en COLLET, 1977).

La noción de diégesis, utilizada en teoría literaria (GENETTE, 1969) y cinematográfica, pertence a la misma oposición que existe entre el *relato** entendido como material, como fábula que debe ser transmitida («historia»), y el *discurso* entendido como utilización individual de este relato, construcción en la que siempre se encuentran rastros de la instancia enunciadora: autor, director de escena, actor, etc. (BENVENISTE, 1966, págs. 237-250).

2 • Presentación de la diégesis

La construcción dramática, la instauración de la *ficción** y de la *ilusión** son visibles o son ocultadas en mayor o menor grado. Diremos que la diégesis es presentada como algo «natural» cuando todos los procedimientos de la ficcionalización y de la puesta en escena nos son escamoteados y el escenario intenta crear la impresión de una ilusión total que no tiene necesidad de ser «fabricada» por los diversos *procedimientos** de la enunciación.

Por el contrario, una dramaturgia que proclama su carácter de sistema artificial y de práctica significante «exhibirá» la producción de la ficción, el trabajo de elaboración de la fábula, y no apostará en favor de la *identificación** del actor (ej.: BRECHT); subrayará los efectos narrativos de la diégesis.

3 • Diegesización de la enunciación

El relato (novela, cuento, etc.) conoce muy bien la técnica de diegesización de su producción textual. Muy a menudo se esfuerza por hacer verosímil su acto de producción: nota del editor sobre un manuscrito «encontrado»; relato en boca de «yo» que cuenta una historia «verdadera»; presentación «objetiva», científica de los hechos, etc. El teatro dispone de idénticos medios: primeras réplicas *«in media res»* que sugieren que la acción había empezado antes de abrirse el telón; *narrador** épico que aparece en el prólogo para presentar la historia que será contada; *teatro en el teatro*,* donde el personaje declara que quiere mostrar una representación teatral. Todas estas técnicas están dirigidas a enmascarar la construcción literaria, las convenciones y los recursos teatrales indispensables a la ilusión. De este modo, el proceso de la enunciación y de la producción literaria queda recuperado y a la vez borrado.

DILEMA

(Del griego *dilêmma*, doble opción.) Fran.: *dilemme*; Ingl.: *dilemma*; Al.: *Dilemma*.

1• Alternativa ante la que se encuentra el héroe cuando se ve obligado a escoger entre dos soluciones, contradictorias e igualmente inaceptables. La *dramaturgia clásica*,* que pretende ilustrar el *conflicto** de la manera más concentrada y visible, es particularmente aficionada a los dilemas, que en los siglos XVII y XVIII eran denominados *«situación»*.* «Situación es este estado violento que nos sitúa entre dos intereses urgentes y opuestos, entre dos pasiones imperiosas que nos desgarran y no nos inclinan por ninguna o lo hacen con mucho dolor» (MORVAN DE BELLEGARDE, 1702, a propósito de *El Cid*).

2• El dilema enfrenta el deber y el amor, el principio moral y la necesidad política, la obediencia a dos personas opuestas, etc. El héroe expone en él los términos de la con-

tradicción y finalmente toma una decisión, la cual resuelve así, de formas muy variadas, el conflicto trágico entre personajes. El dilema es una de las posibles formas dramatúrgicas de lo *trágico*: incluye los dos términos de la contradicción. En el dilema, como en el conflicto trágico entre personajes, «ambos lados de la oposición tienen razón en sí mismos, pero sólo pueden realizar el verdadero contenido de su finalidad negando e hiriendo el otro poder, que tiene exactamente los mismos derechos, haciéndose así culpables en su moralidad y por esta misma moralidad» (HEGEL, 1832, pág. 322).

Estancias, conflicto, monólogo, dialéctica, discurso, deliberación.

Scherer, 1950; Pavis, 1980*a*.

DIRECCIÓN DE ACTORES

Fran.: *direction d'acteur*; Ingl.: *directing the actor*; Al.: *Schauspielerleitung*.

Procedente del cine, donde el trabajo de y sobre el actor suele quedar sumergido bajo el aparato técnico, la dirección de actores es la manera mediante la cual el director de escena (a veces rebautizado «director de actores» o incluso *coach*) aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo. Esta noción, a la vez vaporosa e indispensable, concierne a la relación individual, tanto personal como artística, que se entreteje entre el «maestro de obra» y sus intérpretes: relación personal y a menudo ambigua que sólo rige en el teatro occidental, sobre todo realista y psicológico, donde el actor busca la identidad de su personaje a partir de sí mismo, como un «trabajo del actor sobre sí mismo». Para comprender el fundamento de esta noción y su importancia en la puesta en escena, hay que evitar reducirla a una relación psicológica y anecdótica a fin de intentar aprehender su método y proponer para ella una teoría general.

1 • El director de escena antes de la puesta en escena

Dejando a un lado algunas experiencias que se extienden a lo largo de varios años, como las de un BROOK, de un BARBA o de una IVINOUCHKINE, el director no dispone de tiempo para ofrecer a sus actores una formación, y todavía menos una de-formación profesional acelerada con la que pueda replantear las bases físicas y psíquicas del actor (relajación, sensorialidad, memoria afectiva, concentración, etc.). Apenas tiene la ocasión de «reformar» a unos actores a menudo deformados por algunos charlatanes y por unas condiciones de trabajo mediocres. Aun así, la práctica de talleres preparatorios (AFDAS en Francia, por ejemplo) se está generalizando; con ellos, el futuro director de escena de un espectáculo pone a prueba su reparto, verifica las aptitudes de los actores e inventa ejercicios básicos que, silenciosamente, abren las puertas a la obra que debe ser representada. De este modo, el paso a la creación se realiza suavemente.

2 • La dirección durante la preparación de la puesta en escena

a. Lectura del texto

La lectura del texto toma formas muy diversas: el director de escena organiza largas sesiones de trabajo «de mesa»: explica sus opciones para la interpretación, prepara a los actores para la dicción del texto, reflexiona sobre las motivaciones de los personajes que deben ser encontradas, sobre la manera personal en que cada uno debe comportarse («¿qué haría yo si...?»). En cambio, a veces el director exige la neutralidad vocal y prohibe las entonaciones en la lectura para no cerrar las posibilidades de comprensión del texto. Incluso puede ser que el director, por ejemplo VITEZ, decida ensayar directamente algunos fragmentos: «Ninguna exposición previa, el pensamiento debe desarrollarse con el examen de la elección de un determinado gesto frente a otro, de este lugar concreto,

una elección a veces dramática, objeto de comentario a través de una perpetua conversación en el escenario» (VITEZ, pág. 25; citas tomadas de *Théâtre/Public*, nº 64-65, 1985, «La dirección de actores»).

b. Encarnación del personaje

Los consejos del director —¡casi en el sentido de un director espiritual!— son necesarios para el actor a fin de que éste «entre» en su personaje, comprenda sus motivaciones, utilice las características «exteriores e interiores» de su propia persona, sugiera y construya el papel. Una tarea inmensa que, felizmente, se subdivide en tareas parciales: no perder el objetivo global de la escena o de la obra; encontrar una facilidad vocal, gestual y comportamental; regular la distancia o la proximidad al personaje; velar por la claridad y la belleza de la gestualidad; decantarse por un determinado ritmo exterior de las acciones físicas y por un ritmo interior vinculado al subtexto; ayudar al actor a encontrar su partitura y la subpartitura que la sostiene, etc.

De este modo, la relación entre director y actor se convierte en personal, a la vez que conflictiva: el actor se ve más o menos «desestabilizado, tranquilizado y angustiado» (RYNGAERT, pág. 37); su director debe «sostenerlo, tranquilizarlo, comprenderlo y contenerlo» (GUIGNON, pág. 34). Siempre sabe contar historias divertidas al grupo, o a cada uno en particular, para establecer un mínimo de confianza y poner en marcha el trabajo colectivo o «desbloquear al actor con una simple frase», «hacer sentir la intensidad de una mirada» (MAYOR, pág. 50). Como en toda relación interpersonal, lo no dicho y los sobreentendidos son elocuentes: no se puede ni se debe decir todo, todo el mundo desvela pequeños secretos, todos se hallan un poco en la situación ideal de estos actores de MARIVAUX que «ignoran el valor de lo que dicen». Entonces, el director tiene la libertad de restituir o no, total o parcialmente, el valor de lo que dicen, la imagen de lo que hacen, de hacerles conscientes o no del valor que expresan o de la imagen que se desprende de ellos. El director siempre descubre en su actor a un ser complejo, cuyas tareas son innumerables y cuyos poderes son insospechados: la perspectiva individual del personaje, pero también la comprensión global de la obra; la aportación individual de rasgos pertinentes, pero también la sumisión a las necesidades de conjunto de la puesta en escena. Así, el actor deviene necesariamente un actor-creador, un actor «que se inscribe en un proyecto pero que lo hace introduciendo elementos que sólo él puede aportar» (KNAPP, 1993).

3 • Modos de transmisión

Más allá de los secretos indecibles, existen métodos bien conocidos para transmitir una directiva al actor:

a. Mostración

El director muestra al actor lo que espera de él. Esta manera de proceder no tiene buena prensa y, en efecto, corre el riesgo de esterilizar al actor, pero cuando es un STREHLER quien recurre a ella siempre constituye un espectáculo en sí misma, una invitación a huir del mimetismo y una bendición para el actor.

b. De-mostración

M. CHEJOV y E. VAKHTANGOV inventaron una forma de mimar, sin palabras, algunos momentos clave del papel, restituyendo una actitud pertinente, un ritmo, un *gesto psicológico*.*

c. Indicación*

El director se limita a dar una indicación, verbal o mímica, sobre un aspecto de la interpretación o del personaje; evita imitar lo que espera del actor.

d. Dirección inmediata

El actor es dirigido y corregido mientras actúa, lo cual evita las interrupciones demasiado frecuentes e instaura una dinámica en los ensayos todavía muy improvisados y abiertos (VITEZ, 1994, pág. 135).

e. Mímica interior del director de escena

Es más útil para el director que para el actor, pero es igualmente transmisible del uno al otro; se trata de una «mímica interior, íntima e interna de lo que el otro debe hacer» (VITEZ, pág. 25). Saber descifrar esta mímica interior es tarea del actor.

f. Vaivén entre partitura y subpartitura

El actor es incitado a fijar sus movimientos, sus acciones, sus pensamientos y sus imágenes por medio de una subpartitura que facilita su localización en el espacio-tiempo y en la «línea continua de la acción» (STANISLAVSKI): la suma de las partituras visibles de los diferentes actores se convierte en la partitura global de la puesta en escena que es utilizada por el director como organigrama del conjunto, siempre fluctuante pero cada vez más estable, del espectáculo en construcción. Al precisar poco a poco la partitura global, el director invita a sus actores a afinar y a integrar sus subpartituras individuales.

g. El seguimiento de la relación

Es posible, y muchas veces indispensable, después del estreno: cuando el director-empresario necesita «apretar las tuercas» a menudo, se imponen reajustes, supresiones de escenas o de momentos desafortunados, que en este estadio de la producción exigen una habilidad especial. Los logros del trabajo, ciertamente difíciles de contabilizar, podrán ser conservados para el próximo espectáculo o papel y de este modo se constituirá un estilo interpretativo, una escuela de pensamiento o una estética que facilitarán futuras direcciones.

A fin de cuentas, la dirección de actores es el centro mismo de la puesta en escena en su dimensión humana y cotidiana; condiciona su éxito, tanto humano como artístico. Sería un error convertirla en el objeto de una nueva ciencia (al modo ruso, de STANISLAVSKI y MEYERHOLD a CHEJOV y VASSILIEV), pero seguramente es pertinente examinar sus dimensiones epistemológicas, que son también la clave de cualquier aventura teatral.

DIRECTOR DE ESCENA

Fran.: *metteur en scène*; Ingl.: *director*; Al.: *Regisseur*.

Persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición.

1• La aparición de la función y del término suele situarse en la primera mitad del siglo XIX. Pero si bien la palabra y la práctica sistemática de la *puesta en escena* corresponden a esta época, los antepasados más o menos legítimos del director de escena son abundantes en la historia del teatro (véase VEINSTEIN, 1955, págs. 116-191).

2• En el teatro griego, el *didascalo* (de *didaskalos*, instructor) a veces era el mismo autor: asumía las funciones de organizador. En Francia, durante la Edad Media, el *meneur de jeu*—el «conductor escénico», podría decirse en castellano— asume la responsabilidad a la vez ideológica y estética de los Misterios. En la época del Renacimiento y del Barroco, es el arquitecto o el decorador quien muy a menudo organiza el espectáculo según su propia perspectiva. En el siglo XVIII, algunos grandes actores toman el relevo: IFFLAND y SCHRÖDER serán los primeros grandes «regidores». Pero habrá que esperar hasta el naturalismo —en particular, el duque Georges II de MEININGEN, A. ANTOINE y K. STANISLAVSKI— para que la función se convierta en una disciplina y en un arte en sí.

3• Es muy delicado pronunciarse de modo definitivo sobre la oportunidad y la importancia del director de escena en la creación teatral, puesto que, en última instancia, los argumentos siempre son reductibles a una cuestión de gusto e ideología y no a un debate estético objetivo. Constatemos simplemente que el director de escena existe y que se hace notar —sobre todo cuando no está a la altura de su misión— en la producción es-

cénica. Durante los años sesenta y setenta, se verá acusado periódicamente por sus propios «colegas»: por el actor que se siente aprisionado por directrices demasiado tiránicas; por el escenógrafo que quisiera atrapar a todo el equipo artístico y al público en su máquina-juguete; por el «colectivo» que rechaza cualquier diferencia dentro del grupo que asume el espectáculo y propone una *creación colectiva*,* y también por el último en llegar, el *animador** cultural, que hace las veces de intermediario entre el arte y su comercialización, entre los artistas y la sociedad: una posición incómoda, pero estratégica.

4• En los años noventa, la función del director de escena casi ya no es puesta en duda por nadie, pero al mismo tiempo se ha visto considerablemente trivializada. La cuestión ya no es, ni siquiera, saber si el director de escena va demasiado lejos o no llega —si es un maestro de taller o un simple cronometrador—, si la puesta en escena es una «(a)puesta excesiva» —una *mise en trop*— (VINAVER, 1988); según VINAVER, hoy más bien todo se inclina «en favor de un retorno a una mayor modestia y ligereza, con menos arte y más artesanía» (VINAVER en FLOECK, 1989, pág. 254). Y, ciertamente, todavía encontramos la afirmación, más retorcida que ingenua, según la cual la mejor puesta en escena debe contentarse con dejar que el texto hable (S. SEIDE, C. RÉGY, P. CHÉREAU, J. LASSALLE, citados en *L'Art du théâtre*, nº 6, 1986). M. DURAS reclama que la puesta en escena se atenga a los mínimos: «La interpretación amputa el texto, no le aporta nada; por el contrario, elimina del texto presencia, profundidad, músculo, sangre» («Le théâtre» en *La Vie matérielle*).

La joven generación de directores de escena ya no es tributaria de ningún modelo desconstructor, ni el del psicoanálisis, ni el del marxismo ni el de la lingüística; ya no toma como punto de referencia modelos o escuelas, y menos aún movimientos o «ismos»; progresa paso a paso —tiro a tiro—, a veces bajo el ala protectora de las instituciones. Algunos artistas pasan de la dirección a la escritura (A. HAKIM, H. COLAS, C. ANNE, P. RAMBERT, Ph. MINYANA, J. JOUANNEAU, D. LEMAHIEU, A. BÉZU, J.-F. PEYRET, J. ROUSSEAU); otros conservan el recuerdo de su educación «formal» con VITEZ (B. JAQUES, C. SCHIARETTI, S. LOUCASHEVSKY, S. BRAUNSCHWEIG, J. DANAN); otros se adentran en la producción intercultural (C. VÉRICEL, G. TSAÏ, X. DURRINGER, M. NAKACHE, X. MARCHESCHI, E. SOLA); algunos se caracterizan por el hecho de establecer una nueva relación con el texto concebido como materia plástica (E. DA SILVA, O. PY) o material resistente (S. NORDEY, P. PRADINAS, C. ALLOUCHERIE, E. LACASCADE).

Allevy, 1938; Borgal, 1963; Bergman, 1964, 1966; Brook, 1968; Dullin, 1969; Vitez, 1974, 1984; Wills, 1976; Hays, 1977; Temkine, 1977, 1979; *Pratiques*, 1979; Godard, 1980; Strehler, 1980; Braun, 1982; *L'Art du théâtre*, nº 6, 1986; *Art Press*, 1989; Floeck, 1989; Meldolesi, 1989; Corasso *et al.*, 1990.

DIRECTOR DE TEATRO

Fran.: *directeur de théâtre*, Ingl.: *theatre manager*; Al.: *Theaterleiter*; *Intendant*.

La figura del director de teatro, administrador, *Intendant* alemán o artista-director de escena nombrado por la Administración contribuye en gran medida no sólo a la gestión, sino también a la estética de los espectáculos. ¿Acaso no piensa siempre igual que el director del *Prólogo sobre el teatro* del *Fausto* de GOETHE: «Me gustaría muchísimo agradar a la multitud, sobre todo porque vive y hace vivir»? J. LASSALLE (1990, pág. 30), ex administrador de la Comédie-Française, se queja de «la casta infernal de los directores de teatro-directores de escena».

El director de teatro está ahí para recordarnos que la gestión es parte integrante de la creación: en lo que concierne al presupuesto de funcionamiento, pero también desde más arriba, en lo que se refiere a la programación: naturalmente, tenderá a proponer una política de abonos que garantice una temporada sin sorpresas; encargará obras

o estilos seguros, sólo se comprometerá en coproducciones rentables: son imperativos económicos que deberán aceptar las jóvenes compañías o los directores de escena. De este modo, la política cultural ya no garantiza la supervivencia del arte, ni siquiera el de nivel medio.

DISCURSO

Fran.: *discours*; Ingl.: *discourse, speech*; Al.: *Diskurs*.

1 • El discurso en lingüística

Por una transferencia de metodología —o en ciertos casos simplemente de vocabulario— el discurso y su problemática han invadido la crítica teatral. Se habla de *discurso de la puesta en escena* o de *discurso de los personajes*. Habría que preguntarse sobre qué base el análisis del discurso puede aplicarse al teatro, sin recurrir mecánicamente a las herramientas de la lingüística, y qué beneficios se pueden derivar de ello para el análisis escénico y textual.

La noción de *discurso* proviene de SAUSSURE y, siguiendo sus pasos, de BENVENISTE (1966, 1974): la frase emerge del discurso, y no ya de la lengua. Además, el discurso se opone al relato: en el relato, «grado cero de la enunciación», los «acontecimientos parecen relatarse a sí mismos»; por el contrario, el discurso supone un locutor y un oyente y se organiza a través de la correlación de los pronombres personales. Originariamente, el discurso es oral, pero también podemos considerarlo bajo la forma escrita puesto que el discurso «también es la masa de los escritos que reproducen discursos orales o que adoptan sus recursos y sus objetivos: literatura epistolar, memorias, teatro, obras didácticas—en una palabra, todos los géneros en que alguien se dirige a alguien, se declara locutor y organiza lo que dice en la categoría de la persona (BENVENISTE, 1966, pág. 242)—. Así pues, podemos hablar de discurso teatral tanto para la representación como para el texto dramático, que se halla a la espera de una enunciación escénica. «El texto teatral», señala M. ISSACHAROFF (habría que decir con mayor propiedad el texto *dramático*), «no es un discurso oral en sentido estricto [...], es una forma escrita convencional que representa lo oral» (1985, pág. 11). Así pues, de acuerdo con esta acepción de M. ISSACHAROFF, entenderemos por discurso «aquello que singulariza el uso teatral del lenguaje, desde los enunciados (su dimensión verbal) hasta lo no-verbal (su dimensión visual: gestos, mímicas, movimientos, vestuario, cuerpos, utillería, decorados)» (1985, pág. 9).

2 • Análisis del discurso y discurso de la puesta en escena

Si por *discurso* entendemos «el enunciado considerado desde el punto de vista discursivo que lo condiciona» (GUESPIN, 1971, pág. 10), el discurso de la puesta en escena es la organización de los materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo escenificado. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena hay que relacionarlo con sus condiciones de producción, las cuales dependen de la utilización particular que los «autores» (dramaturgo, director, escenógrafo, etc.) hacen de los distintos sistemas artísticos (materiales escénicos) que tienen a su disposición en un momento histórico dado. En lingüística sabemos, a partir de SAUSSURE, que la *palabra* (y los discursos que ésta produce) es una utilización y una actualización de la *lengua* (de los sistemas fonológico, sintáctico, semántico). Del mismo modo, el discurso teatral (textual, escénico) es una toma de posesión de los sistemas escénicos: una utilización individual de las potencialidades escénicas (incluso cuando el individuo —el sujeto del discurso— está constituido por el conjunto del equipo de realización). Naturalmente, estos sujetos del discurso teatral deben ser diferenciados de las personas concretas del equipo teatral: se definen a un nivel teórico (y no real) como sujetos en construcción permanente que dejan su rastro con mayor o menor nitidez en el *enun-*

ciado escénico. Para localizar estos sujetos, buscaremos su rastro en las señales de (*a*) la *enunciación teatral* y en (*b*) los *presupuestos lógicos* que el discurso introduce subrepticiamente:

a. La enunciación teatral

• Discurso central y discurso del personaje

La enunciación es asumida a dos niveles esenciales: en el de los discursos *individuales* de los personajes, y en el del discurso *globalizador* del *autor** y del equipo de puesta en escena. Esta primera «desmultiplicación» camufla el origen de la palabra en el teatro y convierte el discurso en un campo de tensiones entre dos tendencias opuestas: una tendencia a presentar discursos autónomos, miméticos y característicos de cada personaje en función de su situación individual; una tendencia a homogeneizar las diversas palabras de los personajes mediante marcas de autor que aparecen en los diversos discursos y que confieren al conjunto una cierta uniformidad (rítmica, léxica, poética). De aquí, el antiguo nombre de *poema dramático**: en él, los diversos papeles estaban claramente sometidos a la enunciación «centralizadora» y uniformizadora del poeta.

• Dialoguismo y dialéctica del enunciado y de la enunciación

Al multiplicar las fuentes de la palabra, al hacer «hablar» a un decorado, una gestualidad, una mímica o una entonación tanto como al texto mismo, la puesta en escena coloca en el espacio a todos los sujetos del discurso e instaura un dialoguismo entre todas esas fuentes de la palabra (BAJTÍN, 1970). El teatro es a menudo el lugar donde la ideología aparece como fragmentada, desconstruida, a la vez ausente y omnipresente: «El discurso teatral es por naturaleza una interrogación sobre el estatuto de la palabra: ¿quién habla a quién?; y ¿en qué condiciones se puede hablar?» (UBERSFELD, 1977*a*, pág. 265). Más que cualquiera de las otras artes y que cualquier sistema literario, se presta a una disociación del enunciado (lo que es dicho) y de la enunciación (la manera de decirlo). La puesta en escena hace decir una multitud de cosas a los enunciados textuales que, sin embargo, creíamos claros y unívocos. El actor/personaje puede mostrar al público la ficción (la ilusión) y a la vez la manera discursiva y construida de esta ficción: «historia» y «discurso» (en el sentido de BENVENISTE, 1966, págs. 237-250) coinciden en la actuación del personaje.

b. Los presupuestos lógicos

No todo lo que es afirmado escénicamente (por el texto o por el escenario) lo es siempre de modo directo. Como para los presupuestos lingüísticos, el escenario recorre sin cesar a implicaciones que desbordan los simples enunciados visibles y se deducen por convención o asociación de lo que es visible o enunciado: así, la presencia de un objeto escénico basta para evocar un medio, para que nos preguntemos por qué y por quién ha sido traído al escenario, qué situación anterior presupone, etc. De este modo se afirman cosas que nunca son expresamente verbalizadas, lo cual aumenta en la misma medida la eficacia y la *acción** del discurso. El manejo de los presupuestos lógicos es dejado a la discreción del director de escena, pero éste debe observar algunas reglas: una vez evocados, pasan a formar parte del enunciado; se mantienen y determinan la continuación de la situación dramática; no hay necesidad de repetirlos y no deben ser contradichos o suprimidos si el discurso quiere resultar verosímil; en fin, son un arma táctica cuyo hábil manejo permite encerrar al auditor (el público) forzándole a aceptar un estado de hecho y teleguiando su juicio ideológico y estético (DUCROT, 1972).

3 • Discurso como acción hablada

En efecto, el discurso teatral se distingue del discurso literario o «cotidiano» por su fuerza performativa, su poder para realizar simbólicamente una acción. Por una convención implícita, en el teatro, «decir es hacer» (AUSTIN, 1970). Es lo que han subraya-

do siempre los teóricos, particularmente los de la época clásica cuando era impensable poner en escena acciones violentas o incluso, simplemente, difícilmente materializables. Así, D'AUBIGNAC observa que los discursos de los personajes «deben ser como acciones de aquellos que hacemos aparecer [en el escenario] puesto que, aquí, hablar es actuar», de tal modo que «toda tragedia, en la representación, no consiste más que en discurso» (1967, págs. 282-283). El discurso es el lugar de una producción significante al nivel de su retórica, de sus presupuestos lógicos y de su enunciación. Así pues, su misión no es tan sólo representar la escena, sino que también contribuye a autorrepresentarse como mecanismo de la construcción de la fábula, del personaje y del texto (PAVIS, 1978*a*).

4 • Formaciones discursivas

Aplicada al teatro, una línea del análisis del discurso, la de la búsqueda de las formaciones discursivas de un texto, promete resultados interesantes. Esta teoría postula que «una secuencia, un enunciado sólo tiene sentido para un sujeto en la medida en que éste concibe que pertenece a una determinada formación discursiva, pero [en que] este mismo sujeto inhibe esta idea y la sustituye por la ilusión de encontrarse en la fuente del sentido» (MAINGUENEAU, 1976, pág. 83). En el análisis de los textos dramáticos, a menudo observamos en los discursos de los personajes, pero también dentro del texto de un mismo personaje, la presencia de dos o varias formaciones discursivas, las cuales, según la teoría marxista, están articuladas sobre formaciones ideológicas que corresponden a condiciones materiales distintas. Sin embargo, en la práctica del análisis textual resulta extremadamente delicado determinar la presencia de las distintas formaciones ideológicas y discursivas, aunque el teatro tiene al menos la ventaja (¡y el inconveniente!) de poner en conflicto (y «en cuestión») diversos puntos de vista y de visualizar la heterogeneidad de los discursos.

5 • Caracteres generales del discurso teatral

Es imposible hablar del discurso teatral en general (contrariamente al uso habitual). Sin embargo, enunciaremos rápidamente algunas de sus propiedades más frecuentes:

a. El o los *sujetos* deben ser descubiertos, y a menudo allí donde menos los esperamos. Sujeto ideológico y sujeto psicoanalítico muchas veces aparecen como descentrados; la puesta en escena sólo ofrece de ellos una imagen aproximada e ilusoria.

b. El discurso es *inestable*: el actor y el director tienen la libertad de desmarcarse del texto, de *modalizarlo** y de constituirlo según la situación de *enunciación*.*

c. Es más o menos *escénico* y *gestual*: su «traductibilidad» escénica depende de su *ritmo*,* de su retórica, de su cualidad fónica.

d. Su inserción en la *situación* revela, según su grado de precisión y de explicación, elementos que de lo contrario permanecerían ocultos en el texto (proceso de concretización) (*texto dramático*).*

e. El discurso es más o menos *dialéctico*: ligado a los cambios de la situación dramática, se encadena en función de los conflictos dramáticos o de sus resoluciones; o, por el contrario, sólo está conducido por el azar, la frase ingeniosa, la idea repentina o el «hallazgo» (DÜRRENMATT, 1972).

f. El discurso dramático es una forma conversacional que tiende, según WIRTH (1981), a sustituir el diálogo-*conversación** (el intercambio dramático): «En el diálogo-conversación, el espacio-palabra se confunde con el espacio escénico. En las formas no conversacionales del discurso (la interpelación al público, por ejemplo) el espacio-palabra incluye la sala en la misma medida que el escenario» (1981, pág. 10).

Semiología, dicho y no dicho, concretización, pragmática.

Fontanier, 1968; Foucault, 1969, 1971; Schmid, 1973; Jaffré, 1974; Van Dijk, 1976; Pavis, 1978*a*, 1983*a*, 1985*a*; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1984; Elam, 1984; U. Jung, 1994; Danan, 1995.

DISFRAZ

Fran.: *déguisement*; Ingl.: *disguise*; Al.: *Verkleidung*.

1 • Posibilidades del disfraz

Travestimiento de un personaje cambiando de identidad al mismo tiempo que de vestuario o de *máscara*,* tanto si lo ignoran otros personajes o el público, como si lo ve y lo sabe una parte de los personajes o del público. La transformación puede ser individual (una persona por otra), social (una condición por otra: MARIVAUX), política (por ejemplo: *Medida por medida*), sexual (BEAUMARCHAIS).

El disfraz es una técnica empleada muy a menudo, especialmente en la comedia, para producir todo tipo de situaciones dramáticamente interesantes: malentendidos, *quiproquos*,* *golpes de teatro*,* *teatro en el teatro*,* *voyeurismo*. «Sobreteatraliza» el juego dramático que ya en sí mismo se basa en la noción de *papel** y de personaje que enmascara al actor, mostrando así no sólo el escenario sino también la mirada con que es contemplado. El disfraz es presentado como verosímil (en la interpretación realista) o como una *convención** dramática y una técnica dramatúrgica necesarias al autor para transmitir la información de un carácter a otro, para facilitar la progresión de la intriga y para desanudar sus hilos al final de la obra (MARIVAUX, MOLIÈRE).

2 • La situación fundamental del teatro

El travestimiento no tiene nada de excepcional en el teatro; es incluso la situación fundamental, puesto que el actor juega a ser otro y su personaje, como «en la vida», se presenta a los demás bajo máscaras diversas en función de sus deseos y de sus proyectos. El disfraz es la marca de la teatralidad, del teatro en el teatro y de la *mise en abyme** del juego. No puede prescindir de la connivencia del público, el cual debe aceptar esta convención materializada que conocemos como disfraz. «La verdad del teatro no es la de la realidad. Ahora bien, el travestido en el teatro tal como debería ser utilizado arrastra el conjunto de la representación teatral hacia una transposición general prácticamente inevitable» (DULLIN, 1969, pág. 195).

3 • Formas de disfraz

El travestimiento se realiza casi siempre gracias a un cambio de vestuario o de máscara (por tanto, de convención propia del personaje); pero también va acompañado de un cambio de lenguaje o de estilo, de una modificación del comportamiento o de un enturbiamiento de los verdaderos pensamientos o sentimientos. El «travestimiento-señal» indica al espectador o a un personaje que se produce claramente un enmascaramiento provisional. El «travestimiento-vértigo», en cambio, desorienta a los observadores: ya no se tiene ningún punto de referencia y todo el mundo engaña a todo el mundo como en un baile de disfraces.

La función ideológica y dramatúrgica del travestimiento es infinitamente variada, aunque en la mayor parte de los casos da lugar a una meditación sobre la realidad y la apariencia (MARIVAUX), la identidad humana (PIRANDELLO, GENET), la revelación de la verdad. En la intriga, el disfraz provoca los conflictos, acelera las revelaciones, permite los intercambios de informaciones y las confrontaciones «directas» entre los sexos o las clases. Revelador y atajo, el travestimiento es una convención dramática ideal para quien desea conocer la identidad y la evolución de los protagonistas. Asume el papel de una revelación platónica y hermenéutica de la verdad oculta, de la acción futura y de la conclusión de la obra. A menudo, su función es subversiva, puesto que

permite disertar sobre la ambigüedad sexual o sobre la intercambiabilidad de los individuos y las clases (SHAKESPEARE, BRECHT).

Forestier, 1988.

DISPOSITIVO ESCÉNICO

Fran.: *dispositif scénique*, Ingl.: *stage arrengement*, Al.: *Bühnengestaltung*.

El término *dispositivo escénico*, actualmente muy utilizado, indica que el escenario no es fijo y que el decorado no está colocado en el mismo sitio desde el principio al final de la obra: el escenógrafo dispone las áreas de juego, los objetos, los planos de evolución, según la acción que debe ser interpretada y no duda en modificar esta estructura a lo largo del espectáculo. El teatro es una *maquinaria** con la que se puede jugar, más próxima a los juegos de construcciones para niños que al fresco decorativo. El dispositivo escénico visualiza las relaciones entre los personajes y facilita las evoluciones gestuales de los actores.

Espacio, recortido, tablado.

DISTANCIA

Fran.: *distance*, Ingl.: *distance*, Al.: *Distanz, Entfernung*.

El espectador —y de un modo más general, el receptor de una obra de arte— establece una distancia cuando el espectáculo le parece completamente externo, cuando no se siente implicado emocionalmente y no olvida ni por un instante que se halla frente a una *ficción*.* Por extensión, la distancia es la facultad de utilizar el propio juicio crítico, de resistirse a la *ilusión** teatral y de detectar los *procedimientos** de la representación.

El concepto de distancia es utilizado en la teoría literaria novelesca, sobre todo para indicar cómo se sitúa el narrador en relación con su enunciación o con sus enunciados, o incluso con sus personajes.

1 • La metáfora espacial en el teatro

Puesto que el espectador está situado frente al escenario en una simbiosis más o menos estrecha con el evento, la imagen de su distancia psíquica respecto a la representación se ha impuesto, sobre todo a partir del célebre *Effekt* brechtiano (*Verfremdungseffekt*, incorrectamente traducido como *distanciamiento*:* *efecto de extrañamiento* sería mucho más correcto).

a. La *distancia* es ante todo, concretamente, la *relación escena-sala*, * la *perspectiva** del público y su grado de participación —o al menos de integración— física en la representación. En efecto, la *escenografía** es a la vez el efecto y la causa de una determinada dramaturgia, y refuerza el efecto dramatúrgico si sabe adaptarse a las exigencias de una visión del mundo y de un modo de escritura.

b. Por extensión, la *distancia* se convierte en la actitud del yo frente al objeto estético. Varía entre dos polos teóricos:

— la distancia «cero», o *identificación** total y la consiguiente fusión con el personaje;
— la distancia máxima, que se traduce en un desinterés total por la acción, a partir del momento en que el espectador abandona el teatro y fija su atención en otra cosa. Esta distancia se mide en *rupturas* de ilusión, las cuales se producen cuando un elemento escénico parece inverosímil. Así pues, la distancia es una noción *aproximativa*, subjetiva y difícilmente mensurable, es decir, finalmente metafórica.

2 • La distancia crítica

En nuestro universo cultural, el hecho de *tomar distancias* tiene una coloración

positiva y crítica. En alguna medida, resulta vergonzoso caer en la trampa de la ilusión, alienar el propio juicio: es preferible —lo sabemos muy bien— mantener las distancias. Es en este contexto cognitivo donde BRECHT formuló su crítica a la *identificación*.

Por el contrario, en nuestro universo cultural, el *rechazo a la distancia* conducirá a los directores de escena a activar la *participación* del público, encadenándolo emocionalmente al escenario y, en algunos casos límite, haciendo que actores y ciudadanos participen en un mismo culto, en una misma acción política, o uniéndolos en una misma comunidad (*fiesta*, *happening*).

El establecimiento de una distancia con el juego teatral no es una simple cuestión de *dispositivo escénico* o de puesta en escena. Depende sobre todo de los valores de la comunidad teatral, de sus códigos culturales, del estilo interpretativo y del género del espectáculo: la tragedia —y cualquier forma donde planeen la muerte y el destino— está en condiciones para soldar al público y conseguir que éste se adhiera en bloque a todo cuanto se le ofrece. En cambio, la comedia no se ve obligada a mantener a su público «atado» al acontecimiento; provoca la sonrisa crítica gracias a su capacidad inventiva en el desarrollo de la acción; sus procedimientos siempre parecen artificiales y lúdicos.

Relación teatral, recepción, comunicación.

Brecht, 1963, 1970; Starobinski, 1970; Booth, 1977; Pavis, 1980*c*.

DISTANCIACIÓN

Fran.: *distantiation*; Ingl.: *alienation effect*; Al.: *Verfremdungseffekt*.

Procedimiento que consiste en alejar la realidad representada: ésta aparece así bajo una nueva perspectiva, que pone de manifiesto su lado oculto o demasiado familiar.

1 • Distanciación como principio estético

El término «efecto de distanciación» proviene de la traducción del término de CHKLOVSKI *priem ostranenija*, «procedimiento» o «efecto de extrañamiento». Es un *procedimiento* estético que consiste en modificar nuestra percepción de una imagen literaria, puesto que «objetos percibidos varias veces empiezan a ser percibidos por un reconocimiento: sabemos que el objeto se encuentra ante nuestros ojos, pero ya no lo vemos. [...] El procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma a fin de aumentar la dificultad y la duración de la percepción. [...] La finalidad de la imagen no es acercar a nuestra comprensión la significación que conlleva, sino crear una percepción particular del objeto, de crear su visión y no su reconocimiento» (CHKLOVSKI, en TODOROV, 1965, págs. 83, 84, 90).

Este principio estético vale para todos los lenguajes artísticos: aplicado al teatro, se refiere a las técnicas «desilusionadoras» que no suscitan la impresión de una realidad escénica y revelan el artificio de la construcción dramática o del personaje. La atención del espectador se centra en la fabricación de la ilusión, en la manera en que los actores construyen sus personajes. Todos los géneros teatrales recurren a él.

2 • Distanciación brechtiana

a. Una percepción política de la realidad

BRECHT llegó a una noción próxima a la de los formalistas rusos al intentar modificar la actitud del espectador y activar su percepción. Para él, «una reproducción distanciada es una reproducción que, ciertamente, permite reconocer el objeto reproducido, pero al mismo tiempo lo hace aparecer como insólito» (*Pequeño Organon*, 1963, §42). La distanciación es «un procedimiento que permite describir los procesos representados como procesos extraños» (1972, pág. 353).

«El efecto de distanciación transforma la actitud aprobadora del espectador basada en la identificación, en una actitud crítica. [...] Una imagen distanciadora es una imagen hecha de tal modo que el objeto sea reconocible pero que al mismo tiempo le dé un aspecto extraño» (*Pequeño Organon*, 1963, §42).

En BRECHT, la distanciación no es únicamente un acto estético, sino también político: el efecto de extrañamiento no queda vinculado a una percepción nueva o a un efecto cómico, sino a una desalienación ideológica (*Verfremdung* remite a *Entfremdung*, alienación social: véase BLOCH, 1973). La distanciación nos traslada del plano del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte.

b. Niveles de distanciación

La distanciación tiene lugar simultáneamente a varios niveles de la representación teatral:

- La *fábula* cuenta dos historias: una es concreta, y la otra es su parábola abstracta y metafórica.

- El *decorado* presenta el objeto que debe ser reconocido (ej.: la fábrica) y la crítica que debe realizarse (la explotación de los obreros) (BRECHT, 1967, vol. 15, págs. 455-458).

- La *gestualidad* facilita información sobre el individuo y su adscripción social, su relación con el mundo del trabajo, su *gestus*.*

- La *dicción** no psicologiza el texto banalizándolo; restituye su ritmo y su construcción artificial (ej.: pronunciación musical de los alejandrinos).

- En su *interpretación*, el actor no encarna el personaje; lo muestra, manteniéndolo a distancia.

- Las *interpelaciones al público*,* los *songs*, los cambios de escenografía a la vista de los espectadores, son otros tantos procedimientos que rompen la ilusión.

Historización, épico, efecto de extrañamiento, metateatro, teatro en el teatro, mise en abyme.

Barthes, 1964; Rülicke-Weiler, 1968; Benjamin, 1969; Chiarini, 1971; Bloch, 1973; Knopf, 1980.

DITIRAMBO

Fran.: *dithyrambe*; Ingl.: *dithyramb*; Al.: *Dithyrambus*.

Originariamente canto lírico a la gloria de Dionisos, interpretado y danzado por coristas bajo la dirección del corifeo, el ditirambo evolucionó, especialmente con SIMÓNIDES DE CEOS (556-468) y LASOS DE HERMIONA, hacia un diálogo y desembocó, según ARISTÓTELES, en la tragedia.

DOBLE

Fran.: *double*; Ingl.: *double*; Al.: *Doppel, Doppelgänger*.

El doble es un tema literario y filosófico infinitamente variado. El teatro recurre a él muy a menudo dado que, por su naturaleza de arte de la representación, siempre nos muestra al actor y a su personaje, el mundo representado y sus representaciones, los signos a la vez referenciales («imitan» o «hacen hablar» al mundo) y autorreferenciales (remiten a sí mismos, como todo objeto estético).

El doble perfecto se da en el sosias (MOLIÈRE, PLAUTO) con todos los malentendidos imaginables. A menudo, el doble es un hermano enemigo (*La tebaida* de RACINE, *Los bandidos* de SCHILLER), un *alter ego* (Mefisto para Fausto), aquel que hace el trabajo sucio (Enone para Fedra, Dubois para Dorante en *Las falsas confidencias* de MARIVAUX), un cómplice (Sganarelle para Don Juan), un interlocutor o una proyección de sí mismo para el diálogo (Rodrigo, hijo y amante en *El Cid*). Entre la identidad y la alteridad, igualmente irrealizable, el personaje está siempre, como el teatro, buscando a su doble.

Mise en abyme, teatro dentro del teatro, disfraz, criado.

O. Rank, *Don Juan y el doble*, 1932; Artaud, 1938; Mauron, 1964; Ferroni, 1981.

DOCUMENTACIÓN

Fran.: *documentation*, Ingl.: *documentation*; Al.: *Dokumentation*.

Para escribir la historia de una representación, de un teatro o de un artista teatral, el investigador necesita un mínimo de documentación. La encontrará en sus notas y en los archivos o en las obras ya publicadas sobre ámbitos próximos. Bibliotecas y *museos** de teatro le proporcionarán una reserva de información que no siempre resulta fácil de tratar. ¿En qué consiste generalmente la documentación? Los textos, grabados o transcritos, no son más que un rastro —más bien tenue— de la representación. Por el contrario, la puesta en escena acoge toda la realidad ambiental a través de la reflexión que el escenario ofrece de ella, y éste no se deja almacenar fácilmente: los documentos brutos (vestuario, escenografía, atrezzo, etc.) son más apreciados por los fetichistas que por los investigadores y clasificadores. Los documentos anexos, tales como las fuentes pictóricas, arquitectónicas o lúdicas de la representación, pertenecen al campo ilimitado del arte y la cultura y sólo son consultables si el espectador ya ha tenido conocimiento de ellos y tiene la oportunidad de volver a examinarlos. A menudo, los programas de mano y los recortes de prensa son conservados en archivos inaccesibles por falta de clasificación, o en cajas olvidadas en edificios públicos. La documentación mal explotada se convierte en el sudario del investigador. Los objetos verdaderamente preciosos (esbozos o maquetas de los escenógrafos) o bien se han perdido, o bien han sido vendidos por el artista al concluir la preparación del espectáculo. Sólo cuando se proceda a un archivo sistemático informatizado, sobre todo utilizando los CD-Rom, el problema del almacenamiento y conservación de los documentos podrá ser resuelto. Ello implica que la búsqueda habrá sabido encontrar los *monumentos* restantes de la representación para recogerlos y transformarlos en documentos fácilmente explotables. En suma, el proceso de documentación exige una clara conciencia teórica de lo que el tratamiento de las informaciones permitirá recoger y explotar, y depende de todo el proceso de *investigación** y de la mirada que dirige al objeto que se quiere documentar. Así, la documentación tiene mayores oportunidades de ser bien explotada si se consigue asociarla a una exposición (por lo tanto, selectiva), a un proyecto de investigación (por lo tanto, dinámico), a una discusión teórica todavía en vías de formulación. Sin duda, dossiers actualizados y manejables, una biblioteca ideal, un estado provisional de los lugares y de las teorías ayudarían a estructurar mejor los materiales informes de la documentación.

Estudios teatrales, didascalias, cuaderno de dirección.

Veinstein, 1983; Hiss, 1990.

DRAMA

Fran.: *drame*, Ingl.: *drama*; Al.: *Schauspiel*.

Si bien en la mayor parte de las lenguas europeas el término griego *drama* (acción) designa la obra teatral o dramática en su sentido más amplio, en francés sólo se utiliza para cualificar un género en particular: el drama burgués (en el siglo XVIII) y más tarde (en el XIX) el drama romántico y lírico.

En su acepción más general, el drama es el poema dramático, el texto escrito para papeles diferentes y según una acción conflictiva.

1° En el siglo XVIII, bajo el impulso de DIDEROT, el *drama burgués** es un «género serio», situado entre la comedia y la tragedia (burguesa).

2. Víctor HUGO se convertirá en el acérrimo defensor del *drama romántico* en prosa y

también intentará emanciparse de las reglas y unidades (salvo la de acción), multiplicar las acciones espectaculares y mezclar los géneros a fin de conseguir una síntesis entre los extremos y las épocas en nombre del drama shakespeariano: «Shakespeare es el drama, el drama que funde bajo un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia; el drama es la característica propia de la tercera época de la literatura actual» (prólogo de *Cromwell*).

3. El *drama poético* (o *lírico*) culmina a finales del siglo XIX con MALLARMÉ, RÉGNIER, MAETERLINCK y HOFMANNSTHAL. Proviene de las formas musicales de la ópera, del oratorio, de la cantata y del *dramma lirico* italiano; pero se libera de la sujeción musical con el drama «fin de siglo» que surge como reacción frente a las obras naturalistas. El drama lírico contiene una acción limitada en extensión y su intriga tiene como única función marcar los momentos de éxtasis lírico. El acercamiento entre lo lírico y lo dramático provoca una desestructuración de la forma trágica o dramática. La música ya no es un componente exterior añadido al texto: todo él se «musicaliza» en una serie de motivos, de palabras y de poemas que tienen valor por sí mismos y no en función de una estructura dramática claramente dibujada.

Szondi, 1975*a*; Sarraz., c.1981; Hubert, 1988.

DRAMA LITÚRGICO

Fran.: *drame liturgique*; Ingl.: *liturgical drama*; Al.: *geistliches Spiel*.

Aparece en Francia entre los siglos X y XII (algo más tarde en otras zonas de Europa) con la representación de los textos sagrados. Durante la misa, los fieles intervienen en el canto y la recitación de salmos y comentarios de la Biblia (ciclo pascual, sobre los temas de la Resurrección; ciclo navideño, centrado en la Natividad). Progresivamente, se añaden escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, el gesto se suma al canto, ya no recurre al latín sino a la lengua vulgar (drama semilitúrgico) para los *sainetes** representados en el pórtico del templo (1175: *Sainte Résurrection*, en francés). El drama litúrgico dará lugar a los *milagros** y a los *misterios*.*

Slawinska, 1985.

DRAMÁTICO Y ÉPICO

Fran.: *dramatique et épique*; Ingl.: *dramatic and epic*; Al.: *dramatisch und episch*.

1. Épico/dramático

a. Lo dramático es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra la *tensión** de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace (catástrofe o resolución cómica) y que sugiere que el espectador queda cautivado por la acción. El teatro *dramático* (que BRECHT opondrá a la forma *épica*) es el de la dramaturgia clásica, el del realismo y del naturalismo, el de la *pièce bien faite** se ha convertido en la forma canónica del teatro occidental a partir de la célebre definición de la tragedia formulada por ARISTÓTELES en su *Poética*: «Imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de una cierta extensión [...], realizada por personajes en acción y no a través de una narración, y que, al suscitar la piedad y el terror, consigue la purgación de tales emociones» (1449*b*).

b. Lo épico también tiene su espacio en la práctica y en la teoría del teatro, puesto que este concepto no se circunscribe a un único género (novela, narración corta, poema épico) y desempeña un papel fundamental en determinadas formas teatrales (véase *teatro épico*).* Incluso en el teatro dramático, lo épico puede desempeñar un determinado papel, sobre todo mediante la inserción de relatos, de descripciones, de un personaje-*narrador*.* Un montaje en paralelo nos permitirá situar más adecuadamente la dialéctica de lo dramático y lo épico.

Teatro dramático	Teatro épico
I. El escenario	
El escenario es el lugar de la acción.	El escenario no queda «transfigurado» por el lugar de la acción.
1. Acontecimiento presente/pasado	
El acontenimiento se desarrolla ante nosotros, en un presente inmediato. — Se pretende que lo revivamos. — Se limita a momentos excepcionales de la actividad humana (crisis, pasiones).	*El acontecimiento pasado es «reconstituido» por el acto de la narración.* — Se nos expone «tranquilamente». — Constituye una «totalidad»; puede estar formado por un conjunto importante de hechos.
2. Punto de vista de la representación	
La acción y su reconstitución coinciden perfectamente en el tiempo y en el espacio; son presentadas bajo la forma de intercambio entre un «yo» y un «tú».	El narrador desaparece ante el «él» ficticio de los personajes. Toma sus distancias frente a los personajes, a los cuales presenta como voces externas.
II. La acción de la fábula	
Se desarrolla en mi presencia, forma un conjunto que se me impone y que no puede ser fragmentado sin que pierda toda su sustancia: «La acción dramática se mueve ante mí» (SCHILLER a GOETHE, carta del 26 de diciembre de 1797).	El narrador no se sumerge en la acción, sino que conserva toda su libertad de maniobra para observarla y comentarla: «Doy vueltas alrededor de la acción épica y ésta no parece moverse» (SCHILLER a GOETHE, carta del 26 de diciembre de 1797).
III. Actitud del lector-espectador	
Sumisión	*Libertad*
«[...] Estoy fascinado por la presencia sensible [de lo dramático], mi imaginación pierde toda libertad, una perpetua inquietud se apodera de mí y se mantiene en mí; cualquier mirada hacia atrás, cualquier reflexión me está prohibida puesto que me veo arrastrado por una fuerza extraña [...]» (*Ibid.*).	«[...] Puedo caminar con paso desigual; según mi necesidad subjetiva, puedo detenerme más o menos, puedo ir hacia atrás o hacia adelante, el cuentista [...] conserva una serena libertad» (*Ibid.*).
IV. La interpretación actoral	
Se ofrece una interpretación directa, la ilusión de una acción real.	Con su interpretación épica, el actor debe, si no impedir, al menos dificultar la identificación continua del espectador con su personaje. Mantiene la figura a distancia, en vez de encarnarla, la muestra.

Teatro del Carrusel	Teatro del Planetarium
El espectador se ve embarcado en una historia (un tiovivo) que no controla; se ilusiona con los animales y los paisajes que cree encontrar.	En el Planetarium, los movimientos de las estrellas son reconstituidos esquemáticamente, pero fieles a sus trayectorias.

2 • Lo dramático y lo épico según Brecht

Esta doble actitud del espectador frente a la representación también ha sido teorizada por BRECHT en su comparación entre el *teatro del carrusel* y el *teatro del planetarium* (BRECHT, 1972, págs. 516-522). (Véase cuadro.)

3 • Criterios estéticos e ideológicos de lo épico

a. En el drama, encontramos elementos épicos mucho antes de BRECHT. Los misterios medievales, los teatros asiáticos clásicos, o incluso los relatos en el teatro clásico europeo son verdaderos elementos insertados en el tejido dramático de la obra. Pero siempre se trata de procedimientos técnicos y formales que no pretenden cambiar la dirección global de la obra y la función del teatro en la sociedad.

b. Por el contrario, para BRECHT el paso de la forma dramática a la forma épica no corresponde a una cuestión de estilo, sino a un análisis nuevo de la sociedad. En efecto, el teatro dramático ya no es capaz de explicar los conflictos del hombre en el mundo; el individuo ya no se opone a otro individuo, sino a un sistema económico: «Tan sólo para comprender los nuevos problemas, es necesaria una forma dramática y teatral nueva. [...] El petróleo no acepta los cinco actos, las catástrofes actuales no se desarrollan en línea recta, sino en forma de ciclos, de crisis, los héroes cambian en cada fase. [...] Incluso para dramatizar una simple noticia del periódico, la técnica dramática de HEBBEL y de IBSEN es absolutamente insuficiente» (1967, vol. 15, pág. 197).

El sistema brechtiano, sin ser verdaderamente un sistema filosófico cerrado, se encuentra expuesto por primera vez en las «Observaciones sobre la ópera de *Mahagonny*» (1931) y encuentra en el *Pequeño Organon* (1948), *La compra del cobre* (1937-1951) y *La dialéctica en el teatro* (1951-1956) su expresión definitiva.

c. Hoy, el teatro de investigación toma en consideración teórica y práctica los principios del juego dramático y/o épico. Sin embargo, de acuerdo con las precisiones de BRECHT hacia el final de su obra teórica (véase el *Añadido al Pequeño Organon*, 1954), lo épico y lo dramático ya no son abordados individualmente y de manera exclusiva, sino en su complementariedad dialéctica: la demostración épica y la participación total del actor/espectador a menudo coexisten en el mismo espectáculo.

El principio del relato y del narrador que cuenta la historia de otro narrador, el cual a su vez, etc., hoy parece ser utilizado frecuentemente, sin que ello responda siempre a la necesidad de interpretar de manera realista la realidad social (MONOD, 1977 *b*).

El gusto por el juego épico va acompañado muy a menudo por una acentuación lúdica de la teatralidad de la representación. Entonces, lo épico sirve más para interrogarse sobre las posibilidades y los límites del teatro que para ofrecer una interpretación pertinente de la realidad. En los años setenta y ochenta, lo épico ha perdido terreno en la creación teatral debido al escepticismo que el brechtismo suscita en numerosos directores de escena.

Forma cerrada y forma abierta, dramaturgia, realidad representada, fábula, teatro aristotélico, epización.

Kesting, 1959; Dort, 1960; Lukács, 1965; Szondi, 1972*a*; Sartre, 1973; Todorov, 1976; Pavis, 1978*b*; Knopf, 1980; De Toro, 1984; Segre, 1984.

DRAMATIS PERSONAE

1• En las antiguas ediciones de los textos teatrales, las *dramatis personae*, «*personajes* (o máscaras) del drama», estaban reunidas en una lista al principio de la obra. Se trataba de nombrar y de caracterizar en pocas palabras a los personajes del drama, de iluminar desde el principio la *perspectiva*• del autor sobre sus personajes y de orientar el juicio del espectador.

2• Vale la pena recordar que la palabra latina *persona* (máscara) es la traducción de la palabra griega que significaba «personaje dramático» o «papel». Así pues, el personaje fue originariamente concebido como una voz narrativa, como un doble del hombre «real». Más adelante, los gramáticos utilizaron la imagen de la máscara y del drama para caracterizar las relaciones entre las tres personas: la primera (*yo*) desempeña el papel principal, la segunda (*tú*) le da la réplica, mientras que el *él*, que no está definido en términos de persona en el intercambio entre *yo* y *tú*, es el sujeto de los diálogos.

3• En la crítica anglosajona y alemana, *dramatis personae* es utilizado a veces en el sentido de *protagonista*• o de personaje. Es el término genérico más amplio para designar al personaje (*carácter*,• *figura*,• *tipo*,• *papel*,• *héroe*)• y el término técnico consagrado como equivalente a *lista de personajes*.•

DRAMATIZACIÓN

Fran.: *dramatisation*; Ingl.: *dramatization*; Al.: *Dramatisierung*.

Adaptación de un texto (épico o poético) para convertirlo en un texto dramático o en un material para el escenario.

Desde la Edad Media, y con los Misterios, podemos hablar de una dramatización de la Biblia. El teatro isabelino siente una especial predilección por adaptar las narraciones de los historiadores (PLUTARCO) o de los cronistas (HOLINSHED). En los siglos XVIII y XIX, se dramatizan las novelas de gran éxito (DICKENS, SCOTT, etc.). Se trata todavía de intentos destinados a descubrir un estilo que permita llegar al teatro a partir de los diálogos.

La *adaptación*• dramática de las novelas también es muy frecuente en el siglo XX, sobre todo a partir de obras ya de por sí muy *dramáticas*:• por ejemplo, *Los hermanos Karamazov* (COPEAU, 1911), *Los posesos* (A. CAMUS o L. DODINE), las novelas de KAFKA (*El proceso*, adaptado por GIDE y BARRAULT, 1947), *Piedrecitas en el bolsillo* [*Des petits cailloux dans les poches*] a partir de la obra de V. WOOLF adaptada por A. M. LAZARINI y M. FABRE, o *Sueños de Franz Kafka* [*Rêves de Franz Kafka*], con fragmentos de su *Diario*, bajo la dirección de E. CORMAN y Ph. ADRIEN en 1984. La influencia y la competencia del cine y la televisión, tan proclives a estas adaptaciones de novelas, explican tanto su proliferación como la voluntad de no circunscribir el teatro a un texto dialogado escrito específicamente para el escenario.

Traducción, teatralización.

Caune, 1981; B. Martin, 1993.

DRAMATURGIA

(Del griego *dramaturgia*, componer un drama.)

Fran.: *dramaturgie*; Ingl.: *dramaturgy*; Al.: *Dramaturgie*.

1 • Evolución de la noción

a. Sentido original y clásico del término

Según el diccionario francés *Littré*, la dramaturgia es el «arte de la composición de obras de teatro».

• La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone 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 (véanse los *Discursos* de CORNEILLE y la *Dramaturgia de Hamburgo* de LESSING), tenía como objetivo descubrir las reglas (o incluso las recetas) para componer una obra y suministrar a los otros dramaturgos normas de composición (ej.: *Poética* de ARISTÓTELES; *Práctica del teatro* de D'AUBIGNAC).

• 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 —ligada a la (re)presentación del texto—: «La estructura interna [...] es el conjunto de los elementos que [...] constituyen el fondo de la obra; aquello que para el autor es su tema antes de que intervengan las consideraciones de realización. A esta estructura interna se le opone la estructura externa que sigue siendo una estructura, pero una estructura constituida sobre todo por formas, 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*,* etc.

La dramaturgia clásica examina exclusivamente el trabajo del autor y la estructura narrativa de la obra. No se preocupa directamente por la realización escénica del espectáculo: ello explica un cierto desinterés 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 convirtiéndola en:

• La estructura a la vez ideológica y formal de la obra.

• El vínculo específico entre una forma y un contenido en el sentido en que ROUSSET define el arte como «solidaridad de un universo mental y de una construcción sensible, de una visión y de una forma» (1962, pág. I).

• La práctica totalizadora del texto puesto en escena y destinado a producir un determinado efecto en el espectador. Así, «dramaturgia épica» designa para BRECHT una forma teatral que utiliza procedimientos de comentario y de distanciación épica para describir mejor la realidad social contemplada y contribuir a su transformación.

En esta acepción, la dramaturgia concierne a la vez al texto de origen y a los medios escénicos de la puesta en escena. Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, entonces, describir su fábula «en relieve», es decir, en su representación concreta, especificar la manera teatral de mostrar y narrar un acontecimiento (véase *cuestionario*,* nº 9, pág. 279).

c. Reutilización de «dramaturgia» en el sentido de actividad del «dramaturgo»

La dramaturgia, actividad del *dramaturgo** (sentido 2), consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido.

Dramaturgia designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. Este trabajo cubre la elaboración y la *representación** de la *fábula*,* la elección del lugar escénico,

el *montaje*,* la interpretación del actor, 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. Así pues, la dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica.

2 • Problemas de la dramaturgia

a. Articulación de la estética y de la ideología

Examinar la articulación del mundo y del escenario, es decir, de la ideología y de la estética es, en última instancia, la tarea principal de la dramaturgia. Se trata de comprender de qué modo las ideas sobre los hombres y sobre el mundo son *puestas en forma* y, por tanto, puestas en texto y en escena. Ello exige seguir los procesos de modelización (de abstracción, de estilización y de codificación) de la realidad humana que conducen a un uso específico del aparato teatral. En el teatro, la significación siempre es una cuestión técnica de realización concreta a partir de los materiales escénicos, de las formas y de las estructuras.

La dramaturgia se basa en un análisis de las acciones y de sus *actantes** (los personajes), lo cual obliga a determinar las fuerzas direccionales del universo dramático, los valores de los actantes y el sentido (la dirección) de la fábula. Al optar por leer y montar el texto según uno o varios puntos de vista coherentes, el dramaturgo ilumina la historicidad del texto, su anclaje o su independencia con relación a la historia de los hombres, la distancia entre la situación dramática y nuestro universo de referencia. Al interpretar la obra adoptando este o aquel género literario, producimos fábulas y personajes muy divergentes, de tal manera que el «selector genérico» proporciona al texto una configuración siempre particular. Estas diversas opciones permiten detectar, o tal vez explicitar, las ambigüedades (estructurales e históricas), los no dichos (decibles o indecibles) y los puntos ciegos (dificultades de lectura que se resisten a todas las hipótesis).

b. Evolución de las dramaturgias

La evolución histórica de los contenidos ideológicos y de las búsquedas formales explica los desfases que pueden producirse entre forma y contenido, poniendo en duda su unidad dialéctica. SZONDI muestra así la contradicción del teatro europeo, a fines del siglo XIX, que utiliza la forma periclitada del diálogo como marca de intercambio entre los hombres para hablar de un mundo donde este intercambio ya no es posible (SZONDI, 1956, pág. 75). Precisamente porque el hombre de hoy tiene un conocimiento científico de la realidad social, BRECHT condenará la forma dramática que se presenta como inmutable y generadora de ilusiones.

c. Dramaturgia como teoría de la representabilidad del mundo

El fin último de la dramaturgia es representar el mundo, tanto si aspira a un realismo mimético como si se aparta de la mímesis limitándose a configurar un universo autónomo. En ambos casos, establece el estatuto ficcional y el nivel de realidad de los personajes y de las acciones; configura el universo dramático mediante recursos visuales y auditivos, y decide lo que el público considerará real: es decir, *verosímil* para él. De este modo, y tal como ocurre en música, elige una *clave* de ilusión/desilusión y la respeta durante la ejecución de la ficción escénica. Una de las principales opciones de esta configuración consiste en mostrar las acciones y a sus protagonistas o bien como casos particulares o bien como ejemplos típicos. Finalmente, la tarea última y principal consistirá en llevar a cabo el «reglaje» entre texto y escena, decidir cómo *mover* el texto, cómo darle el impulso escénico capaz de iluminarlo para una época y un público determinados.

La relación con el público es el vínculo que determina y especifica todos los demás:

decidir si el teatro debe divertir o instruir, confortar o molestar, reproducir o denunciar, son las cuestiones que plantea la dramaturgia cuando lleva a cabo sus análisis.

d. Explosión y proliferación de las dramaturgias

Para quien ya no tiene una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad por el teatro sigue siendo necesariamente fragmentaria. En tal caso ya no se intenta elaborar una dramaturgia que reúna artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada, de modo que una única representación recurre a menudo a varias dramaturgias. Ya no se fundamenta el espectáculo sólo sobre la identificación o sólo sobre la distanciación; algunos espectáculos intentan incluso fragmentar la dramaturgia utilizada delegando en cada actor el poder de organizar su relato según su propia visión de la realidad. Así pues, la noción de *opciones dramatúrgicas* es más reveladora de las tendencias actuales que la de una *dramaturgia* considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológicos homogéneos.

Gohuier, 1958; Dort, 1960; Klotz, 1960, 1976; Rousset, 1962; Lardhomas, 1972; Jaffré, 1974; Keller, 1976; Monod, 1977*a*; *Pratiques*, nº 41, 1984; nº 59, 1988; nº 74, 1992; Ryngaert, 1991; Moindrot, 1993.

DRAMATURGIA CLÁSICA

Fran.: *dramaturgie classique*, Ingl.: *classical dramaturgy*, Al.: *klassische Dramaturgie*.

1• En Francia, la dramaturgia clásica se forma históricamente entre 1600 y 1670. SCHERER (1950) distingue un período arcaico (1600-1630), un período preclásico (1630-1650) y un período clásico en sentido estricto (1650-1670).

2• Sin embargo *dramaturgia clásica* se ha convertido en una expresión que designa un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo, así como un sistema autónomo y lógico de reglas y de leyes dramatúrgicas. Las reglas impuestas por los doctos y por el gusto del público del siglo XVII se transformaron en un conjunto coherente de criterios distintivos de la *acción*,• de las estructuras espaciotemporales, de lo *verosímil* y del modo de representación escénica.

3• La acción unificada está limitada a un acontecimiento principal, puesto que todo debe converger necesariamente al establecimiento y resolución del *nudo*• del conflicto. El mundo representado debe ser esbozado dentro de ciertos límites bastante precisos: una duración de veinticuatro horas, un lugar homogéneo, una presentación que no ofenda ni al buen gusto, ni al *decoro*,• ni a la verosimilitud.

Por su misma coherencia interna y su adaptación a la ideología literaria y humanista de su época, este tipo de dramaturgia se mantuvo hasta las formas posclásicas (MARIVAUX, VOLTAIRE) y sobrevivió durante el siglo XIX con la *pièce bien faite*• y el *melodrama*,• y, en el XX, con la comedia de *bulevar* o el serial televisivo. Cuando cristaliza en una forma canónica (pese a que en el mismo momento el análisis psicosocial del hombre está siendo renovado por las ciencias humanas), este modelo dramatúrgico bloquea toda innovación formal y cualquier aproximación nueva a la realidad. No es sorprendente, pues, que sea brutalmente rechazado por las estéticas nuevas: en el siglo XIX, por el drama romántico (aunque éste todavía bebe en las mismas fuentes que recusa); a principios del siglo XX, por los movimientos naturalista, simbolista o épico.

Poética, teoría del teatro.

D'Aubignac, 1657; Marmontel, 1787; Bénichou, 1948; Bray, 1927; Szondi, 1956; Anderson, 1965; Jacquot, 1968; Pagnini, 1970; Fumaroli, 1972; Truchet, 1975; R. Simon, 1979; Scherer, 1986; Forestier, 1988; Regnault, 1996.

DRAMATÚRGICO (ANÁLISIS...)

Fran.: *dramaturgique (analyse...)*; Ingl: *dramaturgical analysis*; Al.: *dramaturgische Analyse*.

1 • Del texto al escenario

Tarea del *dramaturgo* (sentido 2), pero también de la crítica (al menos en ciertas formas no superficiales de esta actividad), que consiste en definir los caracteres específicos del texto y de la representación. El análisis dramatúrgico intenta iluminar el paso de la escritura *dramática* a la escritura *escénica*: «¿Qué es este trabajo dramatúrgico sino una reflexión crítica sobre el paso desde el hecho literario al hecho teatral?» (DORT, 1971, pág. 47). Hay análisis dramatúrgico tanto antes de la puesta en escena por parte del dramaturgo y del director, como después de la representación, cuando el espectador analiza las opciones de la puesta en escena.

2 • Trabajo sobre la constitución del sentido del texto o de la puesta en escena

El análisis dramatúrgico examina la realidad representada en la obra y plantea las siguientes cuestiones: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personaje? ¿Cómo leer la *fábula*? ¿Cuál es el vínculo entre la obra y la época de su creación, entre la época que representa y nuestra actualidad? ¿Cómo se interfieren estas historicidades?

El análisis explícita los «puntos ciegos» y las ambigüedades de la obra, clarifica un aspecto de la intriga, toma partido por una concepción particular o, por el contrario, da lugar a diversas interpretaciones. Preocupado por integrar la perspectiva y la *recepción* del espectador, establece las pasarelas entre la *ficción* y la *realidad* de nuestra época.

El análisis de la sociedad se basa a menudo en el modelo del marxismo —o de sus variantes aplicadas al estudio de la literatura (LUKÁCS, 1960, 1965, 1970)—; busca las contradicciones de las acciones, la presencia de idiolemas (PAVIS, 1983*b*), las relaciones de la ideología con el texto literario, los vínculos entre lo individual y lo social que atraviesan el personaje, la manera que permite descomponer la representación en una serie de *gestus* sociales.

3 • Entre semiología y sociología

El análisis dramatúrgico va más lejos que la descripción semiológica de los sistemas escénicos puesto que se pregunta, de manera pragmática, qué va a recibir el espectador de la representación, en qué parte de la realidad ideológica y estética del público desemboca el teatro. Concilia e integra en una perspectiva global una visión semiológica (estética) de los signos de la representación y una encuesta sociológica sobre la producción y la recepción de tales signos (*sociocrítica*).

4 • Necesidad de esta reflexión

A partir del momento en que hay puesta en escena, podemos considerar que necesariamente hay trabajo dramatúrgico, incluso (y sobre todo) si éste es negado por el director en nombre de una «fidelidad» a la tradición o de su voluntad de tomar el texto «al pie de la letra», etc. En efecto, toda *lectura*, y *a fortiori*, toda representación de un texto, presupone una concepción de las condiciones de *enunciación*, de la situación y del trabajo de los actores, etc. Esta concepción, incluso embrionaria o latente de imaginación, ya es un análisis dramatúrgico que compromete la lectura del texto.

5 • Desinterés frente al análisis dramatúrgico

Desde la «crisis» de los años setenta y ochenta, y en contraste con los cincuenta y sesenta, cuando —bajo la influencia de la dramaturgia brechtiana— el análisis de los textos era deliberadamente político y crítico, asistimos hoy a una cierta despolitización de los análisis y a la emergencia de planteamientos que se niegan a reducir el texto dramático a su sustrato socioeconómico, poniendo de relieve, en cambio, su forma específica

y las *prácticas significantes** que podemos aplicarle. El director (por ejemplo, VITEZ) niega en este caso la necesidad de un trabajo previo sobre el texto y se esfuerza por experimentar cuanto antes con los actores en el escenario, sin saber de antemano necesariamente qué discurso surgirá de la puesta en escena. Este mismo desencanto ideológico es perceptible en directores que antaño se declararon brechtianos, como B. BESSON, B. SOBEL, J. JOURDHEUIL, R. PLANCHON, J.-F. PEYRET o M. MARÉCHAL, o en la nueva generación de los noventa que no mantiene ningún vínculo con el brechtismo o con la lectura sociocrítica de los clásicos.

Brecht, 1967, vol. 17; Gitault, 1973; Jourdheuil, 1976; Klotz, 1976; Pavis, 1983*a*; Bataillon, 1972.

DRAMATURGO

(Del griego *dramaturgos*, autor dramático.) Fran.: *dramaturge*; Ingl.: *playwrigth, literary director, dramaturg*; Al.: *Dramatiker, Dramaturg*.

1 · Sentido tradicional

El dramaturgo es el autor de dramas (comedia o tragedia). MARMONTEL habla, por ejemplo, de «SHAKESPEARE, el gran modelo de los dramaturgos» (1787). Actualmente, en Francia se prefiere el término de autor dramático.

2 · Uso técnico moderno

Hoy, *dramaturgo* (que proviene del sentido 1 a través de la traducción y del uso alemán de *Dramaturg*) designa al consejero literario y teatral de una compañía, a un director de escena o responsable de la preparación de un espectáculo.

El primer *Dramaturg* fue LESSING: su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), compilación de críticas y de reflexiones teóricas, funda la tradición alemana de la actividad teórica y práctica que precede y determina el sentido de la puesta en escena de una obra.

A diferencia del francés y del español, el alemán distingue entre *Dramatiker*, quien escribe las obras, y el *Dramaturg* que prepara su interpretación y su realización escénicas. En algunas ocasiones, ambas actividades corren a cargo de una misma persona (Ej.: BRECHT). La figura del dramaturgo o *dramaturgista* que trabaja de manera continuada con un director de escena —habitual en Alemania— empieza a ser reconocida en algunos países, como Francia, aunque en España apenas existe todavía.

3 · Tarea ambigua del dramaturgo

Cuando el dramaturgo/dramaturgista ve reconocidos sus derechos en el teatro (derechos recientes y por lo general poco sólidos en muchos países) su misión consiste en:

- Elegir las obras en función de una actualidad o de una utilidad determinada; combinar los textos escogidos para un mismo montaje.

- Llevar a cabo las investigaciones de documentación sobre el autor de la obra. En ocasiones, redactar un *programa** documental (tomando la precaución de no explicarlo todo antes de que empiece la función, tal como suele ocurrir en algunos textos-programa).

- *Adaptar** o modificar el texto (*montaje*,* *collage*,* supresiones, repeticiones de fragmentos); eventualmente, traducir el texto, con o sin la ayuda del director de escena.

- Desentrañar las articulaciones de sentido e inscribir su interpretación en un proyecto global (social, político, etc.).

- Intervenir de vez en cuando en los ensayos como un observador crítico dotado de una mirada más «fresca» que la del director de escena, cotidianamente confrontado al trabajo escénico. El dramaturgista es, entonces, el primer crítico *interno* del espectáculo en curso de elaboración.

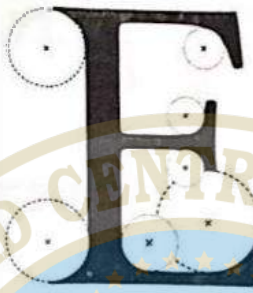
- Garantizar la relación del espectáculo con un público potencial (*animación*).*

4 . Dramaturgo: ¿pre o post director de escena?

Considerado innecesario durante mucho tiempo, o relegado al *trabajo de mesa*,* «aprisionado» entre los actores y el director, el dramaturgo ha entrado definitivamente en el equipo artístico, aunque hoy muchos directores ignoren la necesidad del *análisis dramatúrgico** de inspiración brechtiana. Así pues, su influencia en la puesta en escena es innegable, tanto en la fase preparatoria como en la realización concreta (interpretación actoral, coherencia de la representación, asimilación por parte de los receptores, etc.). Desde hace algunos años, su papel ya no es el de abogado del discurso ideológico, sino el de colaborador del director de escena en la búsqueda de los posibles sentidos de la obra.

Tenschert, 1960; Dort, 1960, 1975.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



EFECTO DE DESCONSTRUCCIÓN

Fran.: *effet de déconstruction*; Ingl.: *deconstruction effect*; Al.: *Dekonstruktionseffekt*.

El término desconstrueción, tomado de DERRIDA por la crítica posestructuralista norteamericana, es utilizado la mayor parte de las veces en un sentido banal, en cuyo nombre la puesta en escena contemporánea deshace y desafía toda pretensión de construir un sentido estable y unívoco. Bajo tales efectos de desconstrucción, el espectador, habituado a buscar por todas partes un sentido, se ve en la imposibilidad de reconstruir la representación con los restos ruinosos de sus fragmentos o de sus contradicciones. No nos hallamos, en este caso, frente a un simple efecto de *distanciación** o de extrañamiento, que siempre desemboca en un orden, ni ante un *efecto de focalización** que subraya sus procedimientos. La desconstrucción apunta radicalmente (aunque lúdicamente) al funcionamiento global de la representación: por ejemplo, cuando el actor durante su actuación desmonta el decorado y lo vuelve a montar para otra puesta en escena; o bien cuando la escenografía toma elementos de la realidad ambiental que el público acaba de ver: la perspectiva del Trocadero y la torre Eiffel introducida por Y. KOKKOS en el montaje (1985) de A. VITEZ del *Ubú rey*, presentado en el palacio de Chaillot, que se encuentra exactamente en esta misma perspectiva.

EFECTO DE EVIDENCIACIÓN

Fran.: *effet de mise en évidence*; Ingl.: *foregrounding effect*; Al.: *Aktualisierungseffekt*.

Técnica descrita por el Círculo lingüístico de Praga bajo el nombre de *aktualisace*: actualización, colocación en primer plano de un fenómeno.

La evidenciación sobre el *procedimiento** estético (sea lingüístico, escénico, lúdico) pone de manifiesto la estructura artística del mensaje, libera al sujeto de los automatismos de percepción ante un objeto que súbitamente aparece como insólito. El efecto de *distanciamiento** brechtiano sólo es uno de sus casos particulares, puesto que la evidencia-

ción es un fenómeno mucho más vasto, propio del arte en general.

En el teatro, la evidenciación aparece tanto en la dicción enfática de determinados versos y palabras, en la interpretación exagerada (no naturalista) del actor que destaca la teatralidad de su personaje, como en un principio o en un detalle de la plástica escénica destinado a llamar la atención (colores, lugar, luces). El trabajo dramatúrgico considera que una de sus tareas esenciales es subrayar (o, por el contrario, atenuar) determinados aspectos y sentidos de la obra, repartir los acentos según un proyecto estético-ideológico perfectamente definido. Focalizar no es otra cosa que escenificar de manera «equilibrada»: un defecto de evidenciación no nos lleva a ninguna concepción organizada; su exceso desmonta el espectáculo y lo banaliza al hacer que carezca de una suficiente ambigüedad.

Efecto de extrañamiento, coherencia, efecto teatral.

Matejka, 1976*a*, 1976*b*; Deák, 1976; Knopf, 1980.

EFECTO DE EXTRAÑAMIENTO

Fran.: *effet détrangeté*; Ingl.: *alienation effect*; Al.: *Verfremdungseffekt*.

Es lo contrario del *efecto de realidad*.* El efecto de extrañamiento muestra, cita y critica un elemento de la representación; lo «desconstruye», lo coloca a *distancia** al presentarlo bajo un aspecto inhabitual y al hacer una referencia explícita a su carácter artificial y artístico (*procedimiento*).* Semejante al signo poético, que es autorreferencial (JAKOBSON, 1963) y proclama sus propios códigos, la *teatralidad** se ve exageradamente subrayada cuando se produce este efecto de extrañamiento.

No siempre es fácil distinguir entre lo extraño, categoría estética de la *recepción*,* de otras sensaciones como la de lo insólito, lo raro, lo maravilloso o la que encierra la intraducible expresión alemana *das Unheimliche* (la inquietante perplejidad del extranjero). El término brechtiano *Verfremdungseffekt* es traducido como «efecto de extrañamiento», que subraya la nueva percepción suscitada por la interpretación y la puesta en escena, y es mucho más apropiado que *distanciación*.*

Absurdo, fantasma (teatro del), fantástico.

Brecht, 1963; Vernois, 1974; Knopf, 1980.

EFECTO DE REALIDAD

Fran.: *effet de réel*; Ingl.: *reality effect of the real*; Al.: *Wirklichkeitseffekt*.

Esta expresión, tomada de R. BARTHES (*Communication*, nº 11, 1968), se aplica a la literatura, al cine o al teatro: en efecto, hay sensación de realidad cuando el espectador cree que asiste al acontecimiento presentado, cree que ha sido transportado a la realidad simbolizada y que no está confrontado a una *ficción** artística o una representación estética, sino a un acontecimiento real.

La escenificación naturalista, basada en la *ilusión** y en la *identificación*,* produce *efectos de realidad* al borrar totalmente el trabajo de elaboración del sentido mediante un uso de los distintos materiales escénicos acorde con la exigencia hegeliana según la cual una obra jamás debe mostrar los andamios que permitieron su construcción. Cuando es así, los significantes son tomados como referentes de los signos. Dejamos de percibir la obra como un *discurso** sobre lo real para verla como un reflejo directo de lo real.

Al margen del placer que la *identificación** proporciona al espectador, el efecto de realidad nos tranquiliza: el mundo representado corresponde perfectamente a los esquemas ideológicos con que lo vemos y, consecuentemente, consideramos que tales esquemas son naturales y universales.

EFECTO DE RECONOCIMIENTO

Fran.: *effet de reconnaissance*; Ingl.: *recognition effect*; Al.: *Wiedererkennungseffekt*.

Más o menos sinónimo de *efecto de realidad*.* Hay efecto de reconocimiento cuando el espectador reconoce en el escenario una realidad, un sentimiento, una actitud que ya cree haber experimentado. La sensación de reconocimiento varía según cuáles sean los objetos reconocidos: la *identificación** con el personaje siempre nace bajo el signo de un sentimiento o sensación que ya conocemos. El efecto de reconocimiento ideológico se produce cuando el espectador se siente en un medio que le resulta familiar y cuya legitimidad no pone en duda: «Más que la ocasión de una identificación (consigo mismo aunque bajo el aspecto de otro), el espectáculo es fundamentalmente la ocasión para un reconocimiento cultural e ideológico» (ALTHUSSER, 1965, pág. 150).

La teoría psicoanalítica explica el placer del espectador ante este reconocimiento sobre la base de la necesidad de la sublimación estética. Esta sublimación conduce al espectador a apropiarse del yo del personaje y a descubrir, así, una parte reprimida o complementaria de su antiguo ego (esencialmente infantil).

Ilusión, denegación, realismo, reconocimiento.

EFECTO TEATRAL

Fran.: *effet théâtral*; Ingl.: *theatrical effect*; Al.: *theatralischer Effekt*.

El efecto teatral se opone al *efecto de realidad*. Es una acción escénica que muestra inmediatamente su origen lúdico, artificial y teatral. La escenificación y la interpretación renuncian a la ilusión; ya no se presentan como una realidad exterior, sino que, por el contrario, ambas ponen de manifiesto las técnicas y los procedimientos artísticos utilizados, acentúan el carácter interpretado y artificial de la representación. Paradójicamente, los efectos teatrales son excluidos de la representación ilusionista, puesto que ésta recuerda al público su condición de espectador al decantarse claramente por la *teatralidad** o la *teatralización** del escenario.

Meyerhold, 1963; Brecht, 1972, págs. 329-376.

EFECTOS DE SONIDO

Fran.: *bruitage*; Ingl.: *sound effects*; Al.: *Geräuschekulisse*.

Los efectos de sonido son una reconstitución artificial de ruidos, naturales o no. Aunque no siempre resulte fácil, debemos distinguirlos de la palabra (en su materialidad vocal), de la música, de los *murmullos** y sobre todo del ruido generado por el escenario.

1 • Origen

A veces, en sentido estricto, los efectos de sonido son producidos en el escenario y en función de la fábula; otros son producidos entre bastidores o en cabina, como «pegados» al espectáculo: son, pues, diegéticos o extradiegéticos. Sin embargo, en algunas ocasiones los músicos y los sonistas se sitúan en la frontera misma entre escenario y bastidores: es el caso de las percusiones para las puestas en escena de SHAKESPEARE o de *Sihanouk* del Théâtre du Soleil.

2 • Realización

Los efectos de sonido casi nunca son producidos por el actor en el escenario; suelen realizarlos los técnicos entre bastidores, mediante toda suerte de aparatos; actualmente, se recurre a menudo a la pregrabación según las necesidades específicas del director de escena, con posterior reproducción megafónica.

La grabación de sonido se efectúa con todas las sofisticaciones de la técnica radiofónica: mezcla, creación y modulación de so-

nidos. En algunas ocasiones, los efectos de sonido han invadido totalmente la representación: un arte mecánico se introduce en el tejido vivo del acontecimiento teatral, sin dejar nada al azar y con el riesgo de controlarlo todo. Los efectos de sonido siempre son, en cierta medida, como un lobo en el corral.

3 • Funciones dramatúrgicas

a. Efecto de realidad

Gracias a su gran realismo, los efectos de sonido realizados entre bastidores imitan un sonido (teléfono, timbre, magnetófono, etc.) e intervienen en el desarrollo de la acción (FORTIER, 1990).

b. Clima o atmósfera

La banda sonora reconstituye un decorado sonoro al evocar los ruidos característicos de un determinado medio (PAVIS, 1996).

c. Plano sonoro

En un escenario vacío, un efecto de sonido crea un lugar, una profundidad de campo o un clima durante el intervalo de un plano sonoro, como en la obra radiofónica.

d. Contrapunto sonoro

Los efectos de sonido actúan como un efecto paralelo a la acción escénica, como un sonido-off en el cine, lo cual impone a la acción escénica una coloración y un sentido muy contundentes. El lugar variable de los altavoces entre bastidores o en la sala hace circular el sonido, instaura un recorrido y desorienta al espectador, obligándole a oír el sonido en el conjunto del espacio escénico.

EJERCICIO DE ACTOR

Fran.: *travaux d'acteur*; Ingl.: *actor's exercise*; Al.: *Schauspielerübung*.

En el programa de la mayoría de escuelas de (teatro, actores) figuran ejercicios (en STANISLAVSKI, MEYERHOLD, COPEAU, DULLIN, BRECHT, VITEZ, LASSALLE) que, con frecuencia, dan lugar a una preparación meticulosa de un fragmento de puesta en escena. De ahí la idea de sistematizar los ejercicios en trabajos de actor que se convierten en presentaciones dentro de la escuela o para un grupo de amigos o de profesionales (por ejemplo, en el TNS de Estrasburgo o en el CDNA de Grenoble). Con frecuencia los actores (o los estudiantes de arte dramático) se organizan ellos mismos, sin director, y prueban modos experimentales de presentación. El resultado es muy variable: unas veces los actores se sienten liberados de la tutela de un director y otras se ven abandonados a sí mismos y se sienten más inseguros que regenerados (ejemplos en *Théâtre/Public*, nº 64-65, 1985).

ELECTRÓNICAS (ARTES...)

Fran.: *électroniques (arts...)*; Ingl.: *media*; Al.: *neue Medien*.

Es el término genérico utilizado por los *mass media*, aplicado no sólo al vídeo, sino también a la banda sonora, a la creación electroacústica, al audiodrama, al cine «para ser oído», como el de W. RUTTMANN, cuyo *Week End* (1930) es «una película sin imágenes, una orquestación de los ruidos naturales resgistrados por la película sonora según unos medios y unas técnicas propias del cine» (*Revue du cinéma*, 1930); mientras el vídeo redescubre el sonido, detiene las proyecciones estáticas demasiado directivas o el virtuosismo visual, el electro-CD utiliza los sonidos naturales o electrónicos en un montaje y una «música sin músicos» a la manera de los mini-CD de PH. MION o de M. CHION (1990).

La *electroacústica* intenta suscitar una nueva percepción de los sonidos y de las imágenes en el *espectoauditor*, un individuo capaz de integrar otras percepciones sonoras y visuales, poniendo a prueba lo que tienen en común en relación al espacio y al tiempo: su densidad, su ritmo, su intensidad, su situa-

ción en tanto que plano visual y plano sonoro, parámetros que ponen en relación la visión y la audición, la música, el texto, la danza y el movimiento.

ELOCUCIÓN

Fran.: *élocution*; Ingl.: *elocution*; Al.: *Vortragskunst, Elocution.*

Término de la retórica: elección y ordenamiento de las palabras del discurso, forma de expresarse a través de figuras retóricas. Según ARISTÓTELES (*Poética*, 1450*a*), la elocución es, junto a la fábula, los caracteres, el pensamiento, el espectáculo y el canto, uno de los seis elementos de la tragedia. Para CICERÓN, la *elocutio* define el estilo de acuerdo con la corrección, el decoro, el ornamento, la claridad y el *ritmo*.*

En el teatro, la elocución, o arte de la *dicción** y de la *declamación*,* determina el sentido del texto pronunciado por el actor al prestarle una *enunciación*.* La época clásica distingue claramente entre «ELOCUCIÓN, DICCIÓN, ESTILO: estos tres términos expresan la manera en que las ideas nos son ofrecidas. El estilo está más relacionado con el autor, la dicción con la obra y la elocución con el arte de la oratoria» (BEAUZÉE, *Encyclopedia*).

EMPLOI

Fran.: *emploi*; Ingl.: *casting, character type*; Al.: *Rollenbesetzung, Rollenfach.*

Tipo de *papel** que un actor representa de acuerdo con su edad, su aspecto y su estilo interpretativo: por ejemplo, el de criada o *soubrette*,* el de galán joven, etc.

El *emploi*—la *parte* que le corresponde a cada actor en las representaciones de la compañía—depende de su edad, de su morfología, de su voz y de su personalidad. Suele distinguirse entre el emploi cómico y el emploi trágico. Las clasificaciones son innumerables. La codificación de los *emplois* revela la necesidad de legislar en el campo de las artes, tal como hizo NAPOLEÓN al decretar, desde Moscú, la lista de los *emplois* vigentes en la Comédie-Française. Esta noción bastarda, a medio camino entre el *personaje** y el actor que lo encarna, es una síntesis de características físicas, morales e intelectuales. Su clasificación se basa en criterios tan diversos como:

— el rango social: el rey, el criado, el mayordomo;
— el vestuario: «papeles con capa» (primeros papeles y padres en las comedias); «papeles con corsé» (por ejemplo, campesinas de opereta disfrazadas con faldas y jubón);
— el carácter o la psicología: la ingenua, el enamorado, el traidor, el padre noble, la dueña.

Esta concepción «fisiológica» del trabajo del actor pertenece al pasado: sólo la conservan algunos géneros como el drama burgués, la comedia clásica o la *commedia dell'arte*.* Se basa en la idea de que el actor debe corresponder a los grandes tipos del repertorio para encarnar su personaje. Esta noción resulta obsoleta, al menos para el teatro experimental. Sin embargo es adoptada, en un contexto muy distinto, por directores como MEYERHOLD (1975, págs. 81-91).

Tipo, caracterización, estereotipo, reparto.

Pougin, 1885; Abraham, 1933; Herzel, 1981; *Annuel du spectacle*, 1982-1983.

ENCADENAMIENTO

Fran.: *enchaînement*; Ingl.: *scene order*; Al.: *Szenenfolge.*

1° Unión de los episodios de la fábula; la manera en que la obra articula sus escenas y la escenificación coordina y ritma los diversos sistemas escénicos y el paso de una acción a otra. La dramaturgia *ilusionista** (clásica, romántica o naturalista) concibe la obra como una progresión temática y *actan-*

cial procurando que los encadenamientos sean a la vez eficaces y discretos: no hay que ver los *nudos* que los unen.

2. En ocasiones, un encadenamiento es un *motivo* (texto, intermedio lírico o danzado, comentario) destinado a enlazar dos escenas (encadenamiento del narrador épico, del presentador en el circo o en el music-hall).

Enlace de escenas, épico y dramático, análisis del relato.

ENLACE DE ESCENAS

Fran.: *liaison des scènes*; Ingl.: *linking of scenes*; Al.: *Szenenverflechtung*.

En dramaturgia clásica, principio según el cual dos escenas consecutivas deben estar unidas por la presencia de un mismo personaje en ambas, de modo que el escenario nunca quede vacío. D'AUBIGNAC distingue entre el *enlace por presencia* de un personaje y el *enlace hecho por un ruido* «cuando un ruido que se ha producido en el escenario ha podido ser oído verosímilmente por un actor y éste acude para descubrir su causa o cualquier otra razón, y no encuentra a nadie» (1657, pág. 245). El *enlace por fuga* se produce cuando «un personaje abandona el escenario en el momento en que otro personaje entra porque no desea que éste le vea o le dirija la palabra» (SCHERER, 1950, pág. 437).

ENREDO

Fran.: *imbroglio*; Ingl.: *imbroglio, entanglement*; Al.: *Verwicklung*.

Esta palabra designa una situación y/o una *intriga* compleja y confusa que impide a los personajes (y a los espectadores) una clara percepción de sus posiciones respectivas en el tablero estratégico de la obra. Es la situación habitual en el *vodevil* o en la *comedia de intriga*.

El placer que el espectador encuentra en el seguimiento del enredo se mezcla con la exasperación que le produce el hecho de no tener nunca la seguridad de comprender del todo, ni tan aprisa como debiera, y verse frenado en su intento por acceder a la conclusión final. Inversamente, a veces el interés de la comedia de intriga se basa en el placer de encontrar atajos y anticipaciones.

ENSAYO

Fran.: *répétition*; Ingl.: *repetition, rehearsal*; Al.: *Wiederholung, Probe*.

Trabajo de aprendizaje del texto y de la interpretación realizado por los *actores* bajo la dirección del director de escena. Esta actividad de preparación del espectáculo concentra todas las energías de la compañía y toma formas muy diversas (*puesta en escena*). P. BROOK (1968, pág. 154) señala que la palabra francesa («repetición») evoca un trabajo casi mecánico, olvidando que los ensayos se desarrollan bajo modos muy distintos y pueden llegar a ser extremadamente creativos. Cuando no es así, cuando se prolongan en una repetición infinita de la misma obra, la muerte del teatro parece inmediata. La palabra alemana *Probe* o la castellana *ensayo* traducen con mayor claridad que la francesa la idea de un experimento, de un tanteo que precede a la solución definitiva.

Trabajo teatral, interpretación, reparto.

Spolin, 1985; Cole, 1992; Shomit, 1992.

ENTREACTO

Fran.: *entracte*; Ingl.: *intermission*; Al.: *Pause*.

El entreacto es el lapso de tiempo entre los actos: la representación es interrumpida y el público abandona la sala provisionalmente. Es una ruptura que lo devuelve al tiempo social, a la des-ilusión y a la reflexión.

El entreacto se hizo necesario con los cambios de decorado, dando lugar a una larga pausa, a oscuros o a cambios visibles de la escenografía. Pero su función es, sobre todo, social. De este modo se generalizó en el teatro cortesano del Renacimiento, puesto que permite que los espectadores se encuentren y exhiban sus trajes y maquillajes (de ahí, el ritual del *foyer* en los teatros de ópera o en la Comédie-Française del siglo XIX).

La dramaturgia clásica acepta los entreactos, intenta justificarlos y utilizarlos en beneficio de la ilusión: «En los intervalos entre los actos, el teatro queda vacante; pero la acción prosigue fuera de este lugar y del escenario»; o bien: «El entreacto sólo es un descanso para los espectadores, no para la acción. Se supone que los personajes siguen actuando durante el intervalo que separa los actos» (MARMONTEL, 1763). La duración del entreacto no importa demasiado si está justificado por la acción que prosigue entre bastidores: «Puesto que la acción no se detiene, es necesario que, cuando el movimiento cese en el escenario, siga detrás de él. No hay descanso, no hay suspensión» (DIDEROT, *Discurso de la poesía dramática*, cap. 15).

Pero el entreacto tiene otras justificaciones, además de esta ilusoria verosimilitud. Es ante todo una necesidad psicológica para el público, cuya atención se mantiene difícilmente durante más de dos horas sin una pausa. Por su parte, los actores también necesitan un descanso. Este retorno a la realidad invita al espectador, quiéralo o no, a pensar en lo que acaba de ver, a juzgar el trabajo, a totalizar y estructurar la masa de impresiones recibidas. Es el despertar del espíritu crítico, y no es de extrañar que una dramaturgia épica favorezca estas pausas en el espectáculo, o incluso las multiplique, obligando al público a «intervenir» en estos momentos de desilusión. Por el contrario, hoy las puestas en escena basadas en la fascinación y sometidas a un ritmo específico suelen eliminar estos momentos de descanso. Amarrado a su butaca, con el pico bien cerrado y la espalda lacerada por asientos poco sensibles a la anatomía, el espectador actual ni siquiera puede comunicar su malhumor; debe integrarse a la «misa escénica» (a la *messe en scène*, más que a la *mise*), no romper el hilo del espectáculo. En esta prueba de resistencia, la proeza es evitar que los cerebros abandonen el teatro.

Segmentación, tiempo, silencio, acto.

ENTREMÉS

Fran.: *intermède*; Ingl.: *intermezzo*; Al.: *Intermezzo, Zwischenspiel*.

Obra cómica corta (acrobática, dramática, musical, etc.) representada entre los actos de la obra, por un canto coral, un ballet o bajo la forma de *sainete*.* En la Edad Media, los misterios eran interrumpidos por escenas o cantos donde el Diablo y Dios comentaban las acciones precedentes. En Italia, durante el Renacimiento, los *intermedii* consistían en escenas de tema mitológico entre los actos de la obra principal. En España, LOPE DE RUEDA, CERVANTES y CALDERÓN fueron los grandes maestros del género. En Francia, durante el siglo XVII, los ballets entretenían a los espectadores durante los entreactos (por ejemplo, en *El burgués gentilhombre* o en *El enfermo imaginario* de MOLIÈRE). Cuando el entremés gana en duración y en profundidad, tiende a convertirse en un corto espectáculo autónomo, como una obra en un acto o una *loa*.*

ENTRETENIMIENTO

Fran.: *divertissement*; Ingl.: *entertainment, incidental ballet*; Al.: *Unterhaltung, Balletteinlage*.

En los siglos XVII y XVIII, era costumbre introducir entre las diversas partes de los espectáculos, o a su término, un entretenimiento, especie de *entremés** bailado y cantado. Género mixto, situado a la vez en la

ficción teatral y en el espacio social, el entretenimiento resume en ocasiones la obra, presenta humorísticamente su moraleja, solicita la benevolencia del público, le ofrece melodías conocidas y populares para coronar entre canciones el espectáculo y transmitir así, con mayor eficacia, su mensaje.

ÉPICO (TEATRO...)

Fran.: *théâtre épique*; Ingl.: *epic theatre*; Al.: *episches Theater*.

En los años veinte, BRECHT, y anteriormente PISCATOR, dieron este nombre a una práctica y a un estilo interpretativo que van más allá de la dramaturgia clásica, «aristotélica», basada en la tensión dramática, el conflicto, la progresión regular de la acción.

Un teatro épico —o, al menos, un teatro que contenga momentos épicos— existía ya en la Edad Media (con los misterios y sus escenas simultáneas). El coro de la tragedia griega, que fue desapareciendo lentamente, muestra que en sus orígenes el teatro recitaba y decía la acción en vez de encarnarla y figurarla tal como ocurrió a partir del momento en que al menos dos protagonistas empezaron a dialogar. Del mismo modo, los prólogos, las interrupciones, los epílogos, los relatos del mensajero no son otra cosa que restos de la épica en la forma dramática, recursos que permiten adivinar quién habla y con quién habla.

Ya antes del teatro épico brechtiano, muchos autores habían neutralizado el registro dramático mediante escenas relaradas, intervenciones del narrador, del mensajero, del «pregonero» (CLAUDEL) o del «director de escena» (*Fausto*, de GOETHE). En su *Woyzeck*, BÜCHNER nos cuenta en diversos cuadros cortos la vida alienada de un hombre empujado al crimen. En *Peer Gynt*, IBSEN describe el camino poético del héroe a través de los espacios y del tiempo. Th. WILDER evoca las comidas navideñas que puntúan la vida de generaciones sucesivas (*The Long Christmas Dinner*).

Todas estas experiencias optan por explicar el acontecimiento en vez de mostrarlo: la *diégesis* sustituye a la *mímesis*; los personajes exponen los hechos en vez de dramatizarlos (tal como hará, en BRECHT, el testigo de un accidente callejero al reconstituir los hechos gestual y verbalmente). El desenlace del drama es conocido de antemano, las frecuentes interrupciones (songs, comentarios, coros) impiden que la tensión aumente. La interpretación actoral todavía intensifica más esta sensación de distancia, de relato y de neutralidad narrativa.

El teatro épico surge como reacción frente a la «facilidad» de la obra bien hecha y contra la fascinación catártica del público. Sin embargo, no se puede dar por sentado que la oposición platónica entre *mímesis* y *diégesis* corresponda en absoluto a una oposición teórica, puesto que la mímesis nunca es una representación directa de las cosas: recurre a numerosos índices y signos cuya lectura lineal y temporal es indispensable para constituir el sentido, de tal modo que la imitación directa y dramática no puede prescindir de una determinada manera de relatar, y que toda presentación mimética dramática presupone una narrativización del escenario.

El teatro épico se propone redescubrir y subrayar la intervención de un narrador, es decir, un *punto de vista* sobre la fábula y su puesta en escena. Para ello, recurre al talento del compositor (del dramaturgo), del fabulador, del constructor de la ficción escénica (el director), y del actor que construye su papel, discurso tras discurso, gesto tras gesto.

Del mismo modo que no existe un teatro puramente dramático y «emocional», tampoco existe un teatro épico puro. No porque sí, BRECHT acabará hablando de teatro dialéctico a fin de resolver la contradicción entre actuar (mostrar) y vivir (identificarse). Así, el teatro épico ha perdido su carácter francamente antiteatral y revolucionario para convertirse en un caso particular sistemático de la representación teatral.

Kesting, 1959; *Theaterarbeit*, 1961; Piscator, 1962; Rülicke-Weiler, 1968; R. Grimm, 1971; Klotz, 1976; Knopf, 1980.

EPÍLOGO

(Del griego *epilogos*, perorata de un discurso.)
Fran.: *épilogue*; Ingl.: *epilogue*; Al.: *Epilog*.

Discurso recapitulativo al final de una obra para extraer la moraleja de la historia, dar las gracias al público, animarlo a sacar las conclusiones morales o políticas del espectáculo, obtener su benevolencia. Se distingue del *desenlace** por su posición «fuera de ficción» y por la soldadura que lleva a cabo entre la ficción y la realidad social del espectáculo.

Prólogo, interpelación al público, discurso, raisonneur, fábula, orador.

EPISODIO

(Del griego *epeisodion*, entrada.)
Fran.: *épisode*; Ingl.: *episode*; Al.: *Episode*.

1• La tragedia griega estaba fragmentada en *episodia*, partes situadas entre las intervenciones cantadas del *coro*.* Los episodios son las partes dialogadas entre el *prólogo** y el *éxodo** (la salida del coro), se componen de largos *parlamentos** o de *stichomitias*.*

2• En narratología un episodio es una acción secundaria, ligada indirectamente a la acción principal y que forma un todo (disgresión).

3• Los episodios de la fábula o de la *intriga** son las partes integrantes del relato.

Romilly, 1970.

EPIZACIÓN DEL TEATRO

(Traducción del alemán *Episierung*.)
Fran.: *épisation du théâtre*; Ingl.: *epic treatment of drama*; Al.: *Episierung des Dramas*.

Desde fines del siglo XIX, el teatro tiende a integrar los elementos *épicos** en su estructura: relatos, supresión de la *tensión*,* ruptura de la *ilusión*,* escenas de masas e intervenciones de un *coro*,* documentos ofrecidos como en una novela histórica, proyecciones de fotografías y rótulos, *songs** e intervenciones de un narrador, cambios de decorado a la vista, subrayado escénico del *gestus** de una escena.

Este movimiento de epización (o de desdramatización), ya visible en algunas escenas de SHAKESPEARE o de GOETHE (*Goetz von Berlichingen*, *Faust II*), se acentúa en el siglo XIX con el *teatro para leer** (MUSSET, HUGO) y los frescos históricos (GRABBE, BÜCHNER). Culmina con el teatro épico o documental contemporáneo (BRECHT). Son posibles diversas explicaciones de este fenómeno, teorizado sobre todo por HEGEL (1832), SZONDI (1956) y LUKÁCS (1965). Se resumen en la desaparición del individualismo heroico y del combate singular. Si quiere reflejar los procesos sociales en su totalidad, el dramaturgo introducirá en su lugar una voz comentadora y organizará la *fábula** como un panorama general, lo cual exige más una técnica de novelista que de dramaturgo.

Historia, brechtiano, conflicto, narración.

ESCENA OBLIGADA

Fran.: *scène à faire*; Ingl.: *obligatory scene*; Al.: *obligatorische Szene*.

Escena que el público prevé, espera y exige, y que el dramaturgo debe escribir «obligatoriamente». Según SARCEY, es una «escena que procede necesariamente de los intereses o de las pasiones que animan a los personajes presentados», y que encontraremos muy a menudo en una *pièce bien faite** o en una obra de bulevar. Según W. ARCHER (*Play-Making*, 1912), cinco circunstancias hacen que una escena sea obligada:

— es necesaria por la lógica inherente al tema;
— es requerida por las exigencias manifiestas del efecto específicamente dramático;
— el propio autor parece conducirnos a ella ineludiblemente;

— se impone para justificar una modificación del personaje o una alteración en su voluntad;
— se hace obligada debido a la historia o a la leyenda.

ESCENARIO

(Del griego *skênê*, barracón, tablado.) Fran.: *scène, plateau*; Ingl.: *stage*; Al.: *Bühne*.

1• La *skênê* era, en los orígenes del teatro griego, el barracón o la tienda que se levantaba detrás de la *orchestra*. *Skênê*, *orchestra* y *theatron* constituyen los tres elementos escenográficos básicos del espectáculo griego; la orquesta o espacio actoral conecta el espacio escénico con el público.

La *skênê* se desarrolla en altura, conteniendo el *theologeion*, o espacio actoral de los dioses y los héroes, y en superficie con el *proscenium*, fachada arquitectónica que es el antepasado del decorado mural y que más tarde dará lugar al espacio escénico más próximo al público.

2• El término *escenario* ha conocido a lo largo de la historia una constante ampliación de sentido: el decorado, luego el espacio actoral, más tarde el lugar de la acción; y, en su sinónimo *escena*, segmento temporal de un acto de la obra.

ESCÉNICO

Fran.: *scénique*; Ingl.: *well staged, stagey*; Al.: *szenisch, bühnenwirksam, theatralisch*.

1• Que tiene relación con el *escenario*.*

2• Que se presta a la expresión teatral. Una obra o un fragmento son, a veces, particularmente *escénicos*, es decir, espectaculares, susceptibles de ser montados e interpretados fácilmente.

ESCENOGRAFÍA

Fran.: *scénographie*; Ingl.: *scenography, stagecraft*; Al.: *Bühnenbild*.

La *skênographia* era para los griegos el arte de adornar el teatro y el decorado pintado que resultaba de esta técnica. Durante el Renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral. También es, por metonimia, el decorado en sí mismo, el resultado del trabajo del escenógrafo. Hoy, con mayor frecuencia cada día, la palabra ocupa el lugar de decorado, para superar la noción de ornamentación y de envoltorio que a menudo todavía se asocia a la concepción anticuada del teatro como decoración. La escenografía señala perfectamente su pretensión de ser una escritura en el espacio tridimensional (al que habría que añadir la dimensión temporal), y no aquel arte pictórico del telón pintado que aceptó ser hasta la llegada del naturalismo. El escenario teatral ya no puede ser considerado como la materialización de problemáticas *acotaciones escénicas*;* se niega a desempeñar el papel de «simple figurante» en un texto preexistente y determinante.

1• Una escritura en el espacio

Mientras que el decorado se sitúa en un espacio bidimensional, materializado por el telón pintado, la escenografía es una escritura en un espacio de tres dimensiones. Es algo así como si pasásemos de la pintura a la escultura o a la arquitectura. Esta mutación de la función escenográfica está ligada a la evolución de la dramaturgia. Corresponde tanto a una evolución autónoma de la estética escénica, como a una transformación en profundidad de la comprensión del texto y de su representación escénica.

Durante largo tiempo, se ha creído que el decorado había de materializar las coordenadas espaciales verosímiles e ideales del texto, tal como el autor las había imaginado al escribir su obra: la escenografía consistía en dar al espectador los medios para localizar y reconocer un lugar neutro (palacio, plaza) universal, adaptado a todas las situaciones y capaz de ubicar abstractamente el hombre eterno, despojado de sus raíces étnicas o sociales.

Hoy, por el contrario, la escenografía concibe su tarea no ya como una ilustración ideal e unívoca del texto dramático, sino como *dispositivo** capaz de iluminar (no ilustrar) el texto y la acción humana, de dibujar una situación de *enunciación** (y no un lugar fijo) y de situar el sentido de la escenificación en el intercambio entre un espacio y un texto. De este modo, la escenografía es el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena: armonización de diferentes materiales escénicos, interdependencia de estos sistemas y en particular de la imagen y del texto; búsqueda de la situación de enunciación no «ideal» o «fiel», sino lo más productiva posible para leer el texto dramático y conectarlo con otras prácticas del teatro. «Escenografiar» es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio del texto y el del escenario; es estructurar cada sistema «en sí» pero teniendo en cuenta a la vez al otro, en una serie de acuerdos y distorsiones.

2 • La escritura original del escenógrafo

Orgullosa de sus nuevos poderes, la escenografía toma conciencia de su autonomía y de su aportación original en la realización del espectáculo. Personaje antaño casi invisible, destinado únicamente a pintar telones de fondo para mayor gloria del actor o del director, asume ahora la función de ocupar totalmente los *espacios** *escénico, escenográfico* y *teatral*. Tiene en cuenta *marcos** cada vez más amplios: el escenario y su configuración, la relación escena-sala, la inscripción de la sala en el edificio teatral o el lugar social, el entorno de la zona destinada propiamente al teatro y la del edificio teatral.

Esta asunción de los volúmenes hace que, a menudo, el escenógrafo desvíe el trabajo global de la puesta en escena para su exclusivo provecho: por ejemplo, cuando el espacio escénico no es más que el pretexto para la exposición de telas (*instalación*)* o para una búsqueda formal acerca de los volúmenes o los colores. Algunos pintores célebres (PICASSO, MATISSE, los pintores de los Ballets rusos) cayeron en la tentación de esta expresión libre y de esta exposición «teatral» de sus obras; la tentación de esteticismo en un decorado bello en sí mismo sigue siendo enorme a pesar de las advertencias de los directores de escena preocupados por restituir al decorado sus justas proporciones y de comprometerlo en la producción del sentido global de la representación.

Pese a la extrema diversidad de las investigaciones contemporáneas de la escenografía, podemos enumerar algunas tendencias:

— *Romper la frontalidad* y «la caja italiana», de modo que el escenario se abra a la sala y a las miradas acercando al espectador a la acción. En efecto, el escenario a la italiana es visto como algo anacrónico, jerarquizado y basado en una percepción distante e ilusionista. Por otra parte, este rechazo no excluye una reconquista y un retorno agresivo de este tipo de escenario para experimentar en el lugar de la ilusión del *fantasma** y de la maquinaria totalizadora: la inversión es incompleta puesto que el escenario a la italiana ya no es el refugio de lo verosímil, sino el jalón de las decepciones y de los fantasmas.

— *Abrir el espacio* y multiplicar los puntos de vista para relativizar la percepción unitaria y fija, colocando al público alrededor y a veces en el seno mismo del acontecimiento teatral.

— *Organizar la escenografía* en función de las necesidades del actor y para un proyecto dramatúrgico específico.

— *Reestructurar el decorado* haciendo que se sustente sucesivamente en el espacio, el objeto, el vestuario: una serie de términos que superan la visión estereotipada de una superficie que necesita ser vestida.

— *Desmaterializar la escenografía*: gracias al uso de materiales ligeros y extremadamente móviles, el escenario es utilizado como un accesorio y una «prolongación» del actor. La luz y la mesa que la controla esculpen en la oscuridad cualquier lugar o atmósfera.

En todas estas prácticas contemporáneas, la escenografía ya no es el elemento obligado del antiguo telón pintado, sino un elemento dinámico y polifuncional de la representación teatral.

3 • Puntos de referencia escenográficos

Renunciaremos a ofrecer una lista necesariamente incompleta de los principales escenógrafos del siglo XX, para insistir en el papel fundacional de Adolphe APPIA (1862-1928) y de Edward Gordon CRAIG (1872-1966). Con ellos, la escenografía se impone por primera vez como el alma de la representación teatral: más que pintores o decoradores, APPIA y CRAIG son reformadores del teatro provistos de una concepción global de la puesta en escena; más que por sus realizaciones concretas de escenografías realmente utilizadas en espectáculos, son importantes por sus bocetos, sus proyectos, sus reflexiones teóricas. Ambos reaccionan contra la puesta en escena naturalista que convierte el medio en una réplica mimética y pasiva de la realidad; se alzan frente a ANTOINE, por ejemplo, para quien «es el medio lo que determina los movimientos de los personajes, y no los movimientos de los personajes lo que determina el medio» (*Charlas sobre la puesta en escena*, pág. 603). En la estética de APPIA y de CRAIG, la respiración de un espacio y su valor rítmico están en el centro de la escenografía, que no es un objeto bidimensional inerte, sino un cuerpo vivo sometido al tiempo, al tempo musical y a las variaciones de la luz. La escenografía (ya no se habla de decorado, palabra excesivamente vinculada a la pintura) es considerada en sí misma como un universo de sentido que, lejos de ilustrar o repetir el texto, lo deja ver y entender como desde el interior (influencia del simbolismo). APPIA «nos ha enseñado», escribe COPEAU, «que la duración musical que envuelve, preside y regula la acción dramática engendra al mismo tiempo el espacio en que se desarrolla. Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música que se hace patente por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le presentan los planos y los volúmenes construidos. De aquí que se excluyan radicalmente del escenario los decorados inanimados, las telas pintadas, y aparezca el papel primordial de este elemento activo que es la luz.» (*Comoedia*, 12 de marzo de 1928).

La obra de APPIA —además de sus libros *La puesta en escena del drama wagneriano* (1895), *Die Musik und die Inszenierung* (1899), *La obra de arte viva* (1921)— comprende un centenar de proyectos escenográficos para óperas (WAGNER), para textos dramáticos (SHAKESPEARE, IBSEN, GOETHE) y «espacios rítmicos» para JAQUES-DALCROZE. «El arte de la puesta en escena», escribe APPIA, «es el arte de proyectar en el Espacio lo que el dramaturgo sólo ha podido proyectar en el Tiempo». El actor ya no se halla encerrado en un medio constrictivo o inscrito en una tela fija; es el centro de un espacio animado por la luz. La escenografía construye volúmenes macizos, pero frágiles y manejables: escaleras, podios, portales, columnas y sombras proyectadas ya no aplastan al actor sino que inscriben el cuerpo humano en el orden musical y arquitectónico. De este modo, el espacio es un paisaje mental, una arquitectura perfecta, donde el sueño o la música se convierten en forma, la idea en materia, el texto revive en el universo rítmico del tiempo y del espacio.

CRAIG comparte con APPIA el rechazo a la exactitud histórica, a la puesta en escena pervertida por el actor-divo o la ilustración pictórica, la admiración por la obra de arte total de WAGNER, la creencia en una autonomía de la escenografía y en una síntesis dinámica de los elementos de la representación: «El arte teatral no es ni la interpretación de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que los componen: por el gesto, que es el alma de la interpretación; por palabras, que son el cuerpo de la obra; por líneas y colores, que son la existencia misma del decorado; por el ritmo, que es el espacio de la danza» (*Del arte del teatro*,

pág. 115). Mientras que APPIA concedía al actor un papel central en la rítmica del espacio y del tiempo, CRAIG tiende a una neutralización del actor que desemboca en su teoría de la supermarioneta, concebida, más que para sustituir al actor, para evitar las «confesiones involuntarias» de un ser humano excesivamente sometido a la emoción, al azar, a la improvisación propia de la materia viva.

Después de esta obertura magistral de APPIA y CRAIG, el siglo XX entra directamente en el espacio escenográfico. Las experiencias y los estilos se suceden rápidamente. Y en primer lugar, los constructivistas rusos que, como TAIROV (1885-1950) y su *Teatro liberado* (1923), estructuran el espacio según planos, líneas y curvas que convierten el escenario en una máquina de juego.

En reacción frente al esteticismo de los partidarios del espacio rítmico y, a la vez, frente al constructivismo militante de los escenógrafos rusos, Jacques COPEAU (1879-1949) propone el regreso a un escenario desnudo, a un teatro de tablado capaz de «negar la importancia de toda maquinaria» y de dejar al actor y al gesto la primera y la última palabra. La escenografía debe someterse al proyecto de la puesta en escena, la cual está al servicio del texto y del «esbozo de la acción dramática». En las antípodas de la estética desnuda, encontramos la de los Ballets rusos de DIAGHILEV, que triunfa en París a partir de 1909, con los decorados y el vestuario creados por Léon BAKST y luego las realizaciones de GONTSCHAROVA y de LARIONOV. Una orgía de colores vivos (rojo, naranja, amarillo, verde), de motivos folklóticos rusos animan el decorado pintado y, más aún, los trajes de los cantantes, de los bailarines o del coro. Con lo que ha sido denominado «el teatro de los pintores», la escenografía corre el riesgo —aun cuando se trate de un riesgo exquisito— de perder el control de la pintura en beneficio de una exposición generalizada de telas que ya sólo tienen una relación muy lejana con la acción escénica. El resultado no es por ello menos sorprendente cuando los pintores, que trabajan a menudo para los Ballets rusos, se llaman PICASSO (*Parade* de SATIE, 1917), MATISSE (*El canto del ruiseñor* de STRAVINSKY, 1920), Fernand LEGER (*La creación del mundo* de MILHAUD, 1923), BRAQUE (*Los inoportunos* de AURIC, 1924; *El Tartufo* de MOLIERE, 1950), UTRILLO (*Luisa* de CHARPENTIER, 1950), DUFY (*El buey en el tejado* de MILHAUD, 1920; *Los novios de El Havre* de SALACROU, 1944), DALI (*Como gustéis* en el Teatro Eliseo de Roma, 1948) o MASSON (*Muertos sin sepultura* de SARTRE, 1946). Hoy los pintores parecen tener mayores dificultades en sacar algún provecho del juego teatral; en ocasiones han retrocedido a la época de los decoradores «ilustradores», a excepción de algunos escenógrafos que trabajan en estrecha colaboración con un mismo director (R. PEDUZZI y P. CHEREAU, R. ALLIO y R. PLANCHON, Y. KOKKOS y A. VITEZ, J. SVOBODA y O. KREJČA, W. MKS y P. ZADEK, G. AILLAUD y K. M. GRÜBER). Sin embargo, en los mejores momentos de la escenografía contemporánea, los escenógrafos han conseguido animar el espacio, la duración y la interpretación actoral en un acto creador total donde es difícil discernir las aportaciones respectivas del director, del iluminador, del actor o del músico.

Bablet, 1965, 1975; Rischbieter y Storch, 1968; Badenhausen y Zielske, 1974; Pierron, 1980; Boutris, 1993.

ESCENOLOGÍA

Fran.: *scénologie*; Ingl.: *scenology*; Al.: *Szenologie*.

MEYERHOLD da este nombre (*scenovedenie*) a la ciencia de la escena que estudia la dramaturgia, la puesta en escena, la interpretación del actor, la escenografía, en una palabra, todos los elementos que contribuyen a la producción del espectáculo. Hoy hablaríamos de *teatrología* o, para las formas no europeas, de *etnoescenología*.*

ESCRITURA ESCÉNICA

Fran.: *écriture scénique*; Ingl.: *stage writing*; Al.: *szenische Schreibweise*.

1° La *escritura* (el *arte* o el *texto*) *dramática* es el universo teatral tal como es inscrito en el texto por el autor y recibido por el lector. El *drama* es concebido como estructura literaria basada en determinados principios dramatúrgicos: separación de papeles, diálogos, tensión dramática, acción de los personajes. Esta escritura dramática posee características que facilitan su paso (o su confrontación) a la escritura escénica: especialmente la distribución del texto en papeles, sus agujeros y sus ambigüedades, la abundancia de las *indicaciones espaciotemporales*.* Sin embargo, la escritura dramática no debe ser confundida con la escritura escénica, que tiene en cuenta todas las posibilidades de expresión del escenario (actor, espacio, tiempo).

La tarea del escenógrafo es asistir al director de escena para encontrar una escritura (o un lenguaje) de la escena: «Para cada obra, inventar una especie de lenguaje visual que sostenga sus sentidos, que los prolongue y que se convierta en su eco, de un modo a veces tan difuso como sutil, a la manera de una imagen poética (donde los sentidos fortuitos son tan importantes como los deliberados), en el mareo del registro y del modo de expresión escogidos» (R. ALLIO, citado en BABLET, 1975, pág. 308).

2° La *escritura* (o el *arte*) *escénica* es el modo de utilizar el aparato escénico para poner en escena —«en imágenes y en carne»— los personajes, el lugar y la acción que transcurre en él. Evidentemente, esta «escritura» (en el sentido actual de estilo o forma personal de expresarse) no es en absoluto comparable a la escritura del texto: designa por metáfora la práctica de la escenificación, la cual dispone de instrumentos, materiales y técnicas específicos para transmitir un sentido al espectador. Para que la comparación con la escritura tuviera algún fundamento, sería necesario en primer lugar establecer el léxico de los registros, de las unidades y de los modos de la práctica escénica. Y aunque la *semiología** revela determinados principios de funcionamiento escénico, estamos muy lejos todavía de un alfabeto, y de una escritura en el sentido tradicional.

La escritura escénica no es otra cosa que la *puesta en escena** cuando ésta es asumida por un creador que controla el conjunto de los sistemas escénicos, texto incluido, y organiza sus interacciones de tal modo que la representación no es el subproducto del texto, sino el fundamento del sentido teatral. Cuando no hay un texto que poner en escena, y por tanto puesta en escena de un texto, podemos hablar en sentido estricto de escritura escénica: la de un WILSON (en sus comienzos), de un KANTOR o de un LEPAGE.

El *trabajo dramatúrgico** (sentido 2) contempla el *texto dramático* en la perspectiva de su *escritura escénica*.

3° Para PLANCHON, la escritura escénica y la escritura dramática siempre han existido, pero cada época ha privilegiado a una de ellas: la Edad Media escribe en imágenes, pretende representar los personajes de sus Misterios. El clasicismo parte del texto, adapta y reelabora materiales textuales, sin preocuparse por su presentación visual. Nuestra época distingue entre ambas escrituras y las representaciones optan por una de ellas: «A veces el texto dramático ocupa todo el terreno, a veces es la escritura escénica y, otras, una mezcla de ambas» (*Pratiques*, nº 15-16, 1977, pág. 55). Esta distinción y esta división que los directores de escena, y también los eruditos, se complacen en perpetuar es en sí misma muy discutible, puesto que si bien es cierto que históricamente se ha opuesto la *mímesis* (la imitación de una cosa) a la *diégesis* (el relato que describe la cosa), y la imagen al texto, tal oposición se hace siempre en virtud de un criterio de imitación y de realismo, y por tanto de relación al referente, que no es en absoluto el único posible. Por otra parte, todo texto obliga al lector a hacerse de él una representación icónica, e, inversamente, toda imagen escénica también es leída según un conjunto de códigos y de circuitos que la linearizan y la descomponen.

Retórica, texto y escena.

Barthes, 1953; Artaud, 1964a; Bartolucci, 1968; Larthomas, 1972; Martin, 1977; Vais, 1978; Alcandre, 1986; Vinaver, 1993.

ESENCIA DEL TEATRO

Fran.: *essence du théâtre*; Ingl.: *essence of the theater*; Al.: *Wesen des Theaters*.

1° La búsqueda —más bien mítica— de la esencia o de la *especificidad** teatral obsesiona desde siempre a la reflexión crítica. H. GOUHIER, al pasar revista de las innumerables filosofías del *arte teatral*,* indica por ejemplo que el método inductivo que parte del conjunto de las obras intenta descubrir, «a través de las diferencias, una especie de esencia capaz de plantear la razón de ser y de esbozar una estructura fundamental de la obra teatral» (1972, pág. 1.063). Ve como «regla inmanente de la obra teatral [...] un principio de economía y de armonía» (pág. 1.063).

2° Ahora bien, esta concepción esencialista de la esencia del teatro siempre es una opción estética e ideológica entre otras muchas. Hace abstracción de la relatividad histórica y cultural, demasiado preocupada por el descubrimiento de una esencia eterna y universalmente humana. ¿Bastan verdaderamente las necesidades antropológicas profundamente ancladas en el hombre (gusto por el *juego*,* por la metamorfosis, por el *ritual*,* etc.) para explicar la permanencia y la diversidad de las empresas teatrales en la evolución histórica y cultural? Del mismo modo, los innumerables estudios sobre el origen ritual o festivo del teatro tienen un interés más antropológico que estético.

Buscar la esencia del teatro nos lleva rápidamente a relativizar la tradición occidental europea, a ampliar la noción de teatro hasta la de práctica espectacular, para la cual hay que inventar todavía una etnoescenología atenta a las condiciones locales de todas las *cultural performances* donde el teatro, en el sentido occidental, no es más que una práctica entre muchísimas otras.

Teoría del teatro, puesta en escena, estética teatral, antropología teatral, poética (bibliografía).

Nietzsche, 1872; Appia, 1921; Bentley, 1957; Gouhier, 1957, 1968, 1972; Artaud, 1964a; Schechner, 1977; Barba y Savarese, 1985.

ESPACIO ACTORAL

Fran.: *aire de jeu*; Ingl.: *playing area*; Al.: *Spielfläche*.

Parte del *espacio** y del lugar teatral donde evolucionan los actores. Por razones prácticas, un espectáculo siempre se ve obligado a delimitar su perímetro de actuación, que forma un espacio simbólico inviolable e infranqueable para el público, incluso cuando éste es invitado a invadir el dispositivo escénico. A partir del momento en que los actores toman posesión físicamente de su espacio, éste deviene «sagrado», dado que simboliza un lugar representado. Las evoluciones gestuales de los actores estructuran este «espacio vacío» (BROOK, 1968) al llenarlo de objetos y transitar por él. El espacio actoral queda estructurado, así, por el gesto y a veces, únicamente, por la mirada del actor. Esta estructuración llega incluso, en algunos casos, a determinar una ocupación codificada y señalizada del escenario: creación de campos y de casillas en el tablero de ajedrez de las relaciones humanas, materialización de las *maisons* (casas) del teatro medieval francés, de los territorios o de los clanes.

ESPACIO DRAMÁTICO

Fran.: *espace dramatique*; Ingl.: *dramatic space, space represented*; Al.: *dramatischer Raum*.

Espacio dramático se opone a *espacio escénico* (o *espacio teatral*). Este último es visible y se concreta en la escenificación. El prime-

ro es un espacio construido por el espectador o el lector para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes; pertenece al texto dramático y sólo es visualizable si el espectador construye imaginariamente el espacio dramático.

1 • El espacio dramático como espacialización de la estructura dramática

El espacio dramático queda construido cuando nos formamos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen está constituida por los personajes, por sus acciones y por sus relaciones en el desarrollo de la acción. Si espacializamos (es decir, 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 alrededor de la relación *sujeto* que busca y *objeto* buscado. Alrededor de estos dos polos gravita el resto de los actantes, cuyo conjunto forma la estructura dramática. I. LOTMAN (1973) y A. UBERSFELD (1977*a*) señalan que este espacio dramático está necesariamente escindido en dos conjuntos, dos «subespacios dramáticos». Aquello que describen a través de esta escisión no es más que el *conflicto* entre dos personajes o dos ficciones, o entre sujeto que desea y objeto deseado. Todo se reduce, en efecto, a un conflicto entre dos *partes*, es decir, dos espacios dramáticos, y toda narración no es otra cosa que la sintagmatización (sucesión lineal) de estos dos paradigmas.

Para que esta proyección del espacio dramático se realice, no es necesaria ninguna puesta en escena: la lectura del texto basta para dar al espectador una imagen *espacial* del universo dramático. Este espacio dramático lo construimos a partir de las *acotacionesescénicas** del autor (una especie de esquema de pre-*puesta en escena*)* y de las *acotaciones espaciotemporales** con los diálogos (*decorado sonoro*).* Consecuentemente, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático y por ello no es nada sorprendente que también el director de escena sólo escoja *una* posibilidad de lugar escénico concreto. Por esta razón, la «buena» puesta en escena no es —al contrario de lo que suele creerse— la que encuentra la mejor adecuación entre espacio dramático y espacio escénico (*texto y escena*).*

2 • La construcción del espacio dramático

El espacio dramático está en perpetuo movimiento: depende de las relaciones actanciales que necesariamente deben cambiar para que la obra tenga un mínimo de acción. El espacio dramático sólo se hace concreto y visible si una puesta en escena figura algunas de las relaciones espaciales que el texto implica. En este sentido, podemos decir que el espacio escénico y la puesta en escena siempre son tributarios, por una parte, de la estructura y del espacio dramático del texto: por más imaginación que tenga y se burle del texto que quiere poner en escena, el director no puede ignorar totalmente la representación mental que ha surgido en él mismo al leer el texto (*texto y escena*).*

El espacio dramático es el espacio de la *ficción** (y en este sentido es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier texto lingüístico). Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como de nuestro esfuerzo de imaginación. Lo construimos y lo modelamos a nuestra guisa, sin que nunca se muestre o desaparezca en una representación real del espectáculo. Ésta es su fuerza y su debilidad, puesto que es «menos visible al ojo» que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos. Es en este momento exacto cuando interviene la ilusión teatral, la cual es —realmente— del orden de la ilusión: nos persuade de que no inventamos nada, de que estas quimeras que se alzan ante nuestros ojos y nuestra mente son reales (*denegación*).*

3. Relación entre espacio dramático y escenografía

Esta configuración del espacio dramático que reconstruimos al leer el texto influye a su vez en el espacio escénico y la escenografía. En efecto, para convertirse en algo concreto, un determinado espacio dramático necesita un espacio escénico que le sea útil y que le permita proclamar su especificidad. Por ejemplo, para una estructura y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación, es necesario utilizar un espacio que destaque esta oposición.

Queda planteada aquí la eterna cuestión de precedencia entre la escenografía y la *dramaturgia* (estructura dramática). Es evidente que una y otra se determinan recíprocamente; pero en primer lugar surge, indudablemente, la concepción dramatúrgica, es decir, la cuestión ideológica del conflicto humano, del motor de la acción, etc. Sólo a partir de aquí el teatro escoge el tipo de espacio escénico y dramatúrgico que mejor conviene a su visión dramatúrgica y filosófica. Al fin y al cabo, el escenario no es más que un instrumento, y no un corsé para toda la eternidad que dicta sus leyes en los círculos dramáticos. Indudablemente, hay momentos en la historia teatral en que un determinado tipo de escenografía ha paralizado el análisis dramatúrgico, y por tanto la representación del hombre en el teatro. Pero la escenografía siempre se ve abandonada cuando no presta buenos servicios; y entonces se adapta al movimiento ideológico y dramatúrgico.

Hintze, 1969; Moles y Rohmer, 1972; Sami-Ali, 1974; Issacharoff, 1981; Jansen, 1984.

ESPACIO ESCÉNICO

Fran.: *espace scénique*; Ingl.: *stage space*; Al.: *Bühnenraum*.

Es el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente aquello que entendemos por «escenario teatral». El espacio escénico nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico.

1. Límites y formas

El teatro siempre tiene *lugar* en un espacio delimitado por la separación entre la mirada (el público) y el objeto mirado (el escenario). El límite entre el juego y el no-juego es definido por cada tipo de representación y de escenario; a partir del momento en que el espectador atraviesa el umbral de la sala, abandona su papel de mirador para convertirse en alguien que participa en un acontecimiento que ya no es teatro, sino *juego dramático** o *happening*;* entonces, el espacio escénico y el espacio social se confunden. Al margen de tales desbordamientos, el espacio escénico permanece inviolado, sean cuales sean su configuración o sus metamorfosis.

El espacio escénico se organiza en relación estrecha con el espacio teatral (el del lugar, del edificio, de la sala). Ha conocido todas las formas y todas las relaciones con el lugar del espectador. Si admitimos el origen ritual del teatro, la participación de un grupo en un ceremonial, en un rito y, luego, en una acción ritualizada, el círculo representa el lugar primordial y el escenario no reclama un ángulo visual o una distancia particulares. El círculo —en el que se inspira el teatro griego, construido y horadado a veces aprovechando el flanco de una colina— reaparace posteriormente siempre que la participación no esté limitada a la de la mirada exterior sobre el evento. Entonces, el ángulo y el cono óptico que unen un ojo y una escena se convierten en el vínculo entre público y escenario. En el escenario a la italiana, la acción y los actores están confinados en una caja abierta frontalmente a la mirada del público y del príncipe, cuya posición de escucha y de observación es privilegiada. Este tipo de escenario organiza el espacio según el principio de la distancia, de la simetría y de la reducción del universo a un cubo que significa

el universo entero por el juego combinado de la representación directa y de la ilusión.

La combinatoria de ambos principios—el círculo y la línea, el *coro* de los oficiantes y el *ojo* del amo— produce todos los tipos de escenario y de relaciones en el teatro: la historia del teatro los ha experimentado sin que ninguna fórmula se haya impuesto definitivamente, puesto que la representación y la figuración de lo real están sometidas a incesantes variantes que afectan, incluso, a la escritura y a la estructura del texto dramático.

2. Dependencia e independencia del espacio escénico

Por una parte, el espacio escénico está determinado por el tipo de escenografía y por la visualización que de ella se ha hecho el director de escena en su lectura del *espacio dramático*.* Pero, por otra parte, el escenógrafo y el director poseen un gran margen de libertad para modelarlo a su manera. De esta dialéctica entre determinismo y libertad nace el espacio escénico escogido para la representación. Por esta razón, se ha señalado a menudo que el espacio sirve como mediador entre visión dramática y realización escénica. «Es al nivel del espacio, precisamente porque éste es en gran parte un *no dicho del texto*, una zona particularmente agujereada —lo cual constituye propiamente la *deficiencia* del texto teatral—, donde se produce la articulación texto-representación» (UBERSFELD, 1977*a*, pág. 153). (Véase asimismo JANSEN, 1984.)

3. 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 cual debe referirse de un modo abstracto para entrar en la ficción (*espacio dramático*).* Esta ambigüedad constitutiva del espacio *teatral* (es decir, *dramático + escénico*) provoca en el espectador una doble visión. Nunca sabemos exactamente si debemos considerar el escenario como real y concreto o como otra *escena*, es decir, como una figuración latente e inconsciente. En esta última eventualidad, es posible leer el escenario como un conjunto de figuras retóricas cuyo sentido profundo buscamos (*retórica*).* Lo figurado en el escenario no es la manifestación de otra realidad no figurada, o no figurativa: esta realidad es tanto la del observador que se proyecta en ella, como la del director de escena que la esboza a través del lugar escénico y la presencia de los actores. *Figurar* el escenario es emplear una figura retórica para trasladar de un elemento —el espacio concreto— a otro el espacio imaginado. Dos figuras son especialmente adecuadas para este tránsito: la metáfora y la metonimia. La primera transforma su objeto por similitud/disimilitud; la segunda por contigüidad espacial. Estas dos combinatorias, que presiden toda significación y semiosis, según demostró JAKOBSON (1963), proporcionan la clave de todas las figuras escénicas: la de su naturaleza, de su facilidad para señalar lo real y para manipular el espacio (*texto y escena*).*

4. Tipología y cualidades de los espacios escénicos

A cada estética le corresponde una concepción particular del espacio, de tal modo que el examen del espacio basta para establecer una tipología de las dramaturgias (véanse KLOTZ, 1960; HINTZE, 1969):

a. El espacio de la tragedia clásica brilla por su ausencia: es un lugar neutro, de paso, que no caracteriza el medio, sino que proporciona un apoyo intelectual y moral al personaje. Es el lugar abstracto y simbólico del tablero de ajedrez: en él, todo significa por diferencia y cualquier caracterización de las casillas es superflua.

b. El espacio romántico sucumbe a menudo a lo llamativo, al color local y a la arqueología «subjetiva» encargada de sugerir a la imaginación mundos extraordinarios.

c. El espacio *naturalista** imita al máximo el mundo que describe. Su factura material

—infraestructura económica, herencia, historicidad— está concentrada en un *medio** que encierra a los personajes.

d. El espacio simbolista, por el contrario, desmaterializa el lugar, lo estiliza convirtiéndolo en universo subjetivo u onírico sometido a una lógica distinta (véase STRINDBERG, CLAUDEL, los proyectos escenográficos de APPIA o de CRAIG). Pierde toda especificidad en beneficio de una síntesis de las artes escénicas y de una atmósfera global de irrealidad (*Gesamtkunstwerk*).*

e. El espacio expresionista se modela en lugares parabólicos (la cárcel, la calle, el asilo, la ciudad, etc.). Atestigua una crisis profunda que desgarra la conciencia ideológica y estética.

El espacio del teatro contemporáneo es el lugar donde se sitúa el listón de tantas experimentaciones que no puede ser reducido a unas cuantas características. Toda dramaturgia, e incluso todo espectáculo, es objeto de un análisis espacial y de un reexamen de su funcionamiento. El espacio ya no es concebido como una concha cerrada en cuyo interior están permitidos algunos arreglos, sino como elemento dinámico de toda concepción dramatúrgica. Deja de ser un problema de envoltorio para devenir el lugar visible de la fabricación y de la manifestación del *sentido*.*

Brook, 1968; Babiet, 1972, 1975; Hays, 1977, 1981; Banu y Ubersfeld, 1980; Jansen, 1984; Carlson, 1989; Regy, 1991; Boucris, 1993; Pavis, 1996*a*.

ESPACIO INTERIOR

Fran.: *espace intérieur*; Ingl.: *interior space*; Al.: *innerer Raum*.

1. El espectador

El teatro es, a primera vista, el lugar de la exterioridad donde contemplamos impunemente una escena manteniéndonos a distancia de ella. Según HEGEL, es el lugar de la objetividad y también el de la confrontación entre escenario y sala; por tanto, objetivamente, un espacio exterior, visible y objetivo.

Pero el teatro también es el lugar donde el espectador debe proyectarse (*catarsis*,* *identificación*).* A partir de este momento, como por ósmosis, el teatro se convierte en espacio interior, la «extensión del yo con todas sus posibilidades» (MANNONI, 1969, pág. 181). Para que haya teatro, es necesario que haya un inicio de identificación y de catarsis: «El verdadero goce de la obra poética proviene de la liberación de nuestras tensiones anímicas» (FREUD, 1969, vol. 10, pág. 179). Encontramos en el personaje una parte de nuestro yo reprimido y «tal vez, incluso, el hecho de que el creador nos pone en situación de gozar de nuestros propios fantasmas sin reproches ni vergüenza contribuye enormemente a este éxito» (pág. 179).

De este modo, el espacio escénico adopta la forma y la coloración del yo espectador:

2. El realizador

A veces ocurre que la temática de la obra o la opción de puesta en escena imponen un dispositivo escénico que pretende representar un espacio interior: el del sueño de un personaje, de sus *fantasmagorías** y de su imaginario.

Evidentemente, el espacio interior de ese personaje es, en gran parte, tributario del espacio interior del realizador. Éste se encuentra, frente a su personaje-intérprete, en la misma situación tranquilizadora en que se halla el espectador al contemplar placenteramente el yo y los fantasmas de los personajes que están en el escenario: manipula y contempla una parte de su yo íntimo bajo los rasgos de otra persona. De este modo, una parte considerable de la visualización escénica surge directamente del inconsciente del realizador por la vía del inconsciente ficticio del personaje. Los fragmentos oníricos son, casi siempre, paréntesis en la representación; son interpretados de una manera distinta a la de las escenas reales (música y ambienta-

ción «desrealizadas»). PLANCHON, por ejemplo, en las *Locuras burguesas*, mezcla sus descripciones picantes con islotes oníricos donde la imaginería surrealista (collage, alianza de objetos heteróclitos, sustancia y ritmo gestual diferentes) adquieren el mayor relieve. Estos paréntesis oníricos aparecen en el momento en que el pensamiento verbal constituido ya no alcanza para dar forma al trabajo del imaginario, cuando sólo la imagen onírica puede ofrecer una aproximación y una «idea» escénica del trabajo del inconsciente. Este trabajo del inconsciente (en esencia, desplazamiento y condensación) comporta un juego de imágenes que se resisten a cualquier verbalización (*retórica*).* Esta técnica de la puesta en escena de elementos inconscientes del sueño o de la fantasmagoría es frecuente en un teatro de imágenes, sin un texto demasiado dominante que exija una ejemplificación puntillosa. En tales casos, es deliberadamente utilizada por el director de escena (dando lugar a un determinado virtuosismo y a un *esteticismo** en detrimento de una aproximación intuitiva y no sofisticada). Pero también aparece en las demás escenificaciones, puesto que en el texto nada impone *a priori* una visualización de un determinado tipo y tanto el director de escena como el escenógrafo pueden fabricar libremente la imaginería que quieren. De alguna manera, las representaciones realistas y naturalistas son las que nos permiten observar con mayor nitidez esta aparición involuntaria del fantasma creador en el director de escena. Y ello es así porque precisamente cuando toma la precaución de no ponerse de manifiesto, de ocultar totalmente su visión personal, mayor es el riesgo de dejar traslucir y mostrar su inconsciente. Paradójicamente, sólo hay teatro de la fantasmagoría allí donde no pensamos que debiera haberlo, allí donde nadie ha pensado en darle forma. Por todo ello, las escenificaciones más ricas en este aspecto son aquéllas que dosifican sutilmente realismo y fantasía/fantasmagoría. Las obras de CHEJOV, IBSEN, STRINDBERG, GORKI, o incluso las de BRECHT (cuando las escenifican LAVAUDANT —*Puntila*—, o ADRIEN —*Un hombre es un hombre*) dudan entre ambos estilos (realista y fantástico) y se prestan maravillosamente a la eclosión escénica de los espacios interiores reprimidos.

3. El actor

En último término, todos estos espacios puestos de manifiesto por el escenario atraviesan el *cuerpo** del actor. Al proyectar la imagen de su personaje, al hacer visible lo invisible de su conciencia, el actor nunca deja de revelar el trasfondo de su ser. Conocemos muy bien los resultados que obtuvieron GROTOWSKI (1971) y BROOK (1968) de este desnudamiento del actor ante el público para enriquecer la relación teatral y el conocimiento de uno mismo. Esta exteriorización del espacio interior, verdadera obsesión de las actuales investigaciones sobre el actor, corre paralelamente a las investigaciones sobre el *espacio escénico*.*

Jamati, 1952; Langer, 1953; Bachelard, 1957; Derrida, 1967, págs. 253-340; Green, 1969; Dorfles, 1974; Benmussa, 1974, 1977; LeGalliot, 1977; Pierron, 1980; Finter, 1990.

ESPACIO LÚDICO (O GESTUAL)

Fran.: *espace ludique (ou gestuel)*; Ingl.: *ludic (or gestural) space*; Al.: *gestischer Raum*.

Este espacio es creado por la evolución *gestual** de los actores. A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres expansiones o su confinamiento en un área mínima de actuación, los actores trazan los límites exactos de su territorio individual y colectivo. El espacio se organiza a través de ellos, como alrededor de un pivote, el cual también cambia de posición cuando la acción lo exige.

Este tipo de espacio es construido a partir de la actuación; está en perpetuo movimiento, sus límites son expansibles e imprevisibles, mientras que el espacio escénico, aunque parezca inmenso, está limitado de hecho por la estructura escenográfica de la

sala. En mayor medida todavía que el espacio escénico, el espacio textual se presta a toda suerte de convenciones y manipulaciones; no es un espacio realista, sino una herramienta a disposición del actor y del director de escena. En este sentido, toda representación es el teatro de un doble movimiento de expansión y de concentración en el espacio: el espacio escénico proporciona el marco general; tiende a englobar y aplastar cualquier elemento que aparezca en él. Por el contrario, el espacio textual se dilata y llena el espacio-ambiente, al menos cuando es bien utilizado. La armonía de tales movimientos espaciales inversos crea la impresión de un *juego escénico** que aprovecha al máximo las posibilidades de la sala. El espacio textual también es la manera en que el *cuerpo** del actor se comporta en el espacio: hacia arriba o hacia abajo, crispado o relajado, expansivo o ensimismado.

ESPACIO TEATRAL

Fran.: *espace (théâtre)*; Ingl.: *space (in the theatre)*; Al.: *Theaterraum*.

La noción de espacio, que hoy conoce un éxito prodigioso tanto en teoría teatral como en las ciencias humanas, se aplica a aspectos muy diversos del texto y de la representación. Separar y definir cada uno de estos espacios es una empresa tan vana como desesperada. Sin embargo vamos a intentarlo con la esperanza de clarificarlos.

1. El *espacio dramático**

Es el espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación (*ficcionalizando*).

2. El *espacio escénico**

Es el espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público.

3. El *espacio escenográfico** (o *espacio teatral*)

Es el espacio escénico definido de forma más precisa como el espacio en cuyo interior se sitúan el público y los actores durante la representación. Se caracteriza como relación entre ambos, como *relación teatral** (R. DURAND, 1980) (*lugar teatral*).* Podemos reservar el término de *espacio (del) público* al lugar ocupado por el público durante la representación y los entreactos (o en los momentos anteriores al comienzo del espectáculo). El *espacio teatral* es la resultante de los espacios (en las acepciones 1, 2, 4, 5 y 6); Anne Ubersfeld señala que se construye «a partir de una arquitectura, de un punto de vista sobre el mundo (pictórico), o de un espacio esencialmente esculpido por el cuerpo de los actores» (1981, pág. 85).

4. El *espacio lúdico** (o *gestual*)

Es el espacio creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, su *organización* en el escenario.

5. El *espacio textual*

Es el espacio considerado en su materialidad gráfica, fónica o retórica; el espacio de la «partitura» donde están consignadas las réplicas y las didascalias. El espacio textual se materializa cuando el texto es utilizado no como espacio dramático ficcionalizado por el lector o el oyente, sino como material en bruto a la disposición de la vista y el oído del público en tanto que «pattern» (por ejemplo, en los espectáculos de WILSON o en los últimos montajes de MNOUCHKINE para el Théâtre du Soleil) o como repetición sistemática (HANDKE).

6. El *espacio interior**

Es el espacio escénico en tanto que tentativa de representación de un fantasma, de un sueño, de una visión del dramaturgo o de un personaje: por ejemplo, el espacio creado por R. PLANCHON en *Arthur Adamov*, o por

Ph. ADRIEN en *Sueños de Franz Kafka (teatro del fantasma).**

El funcionamiento del espacio en la puesta en escena contemporánea es tratado en los artículos correspondientes a estos seis tipos de espacio y en las entradas *escenografía,** *dispositivo escénico,** *máquina teatral,** *itinerario,** *tablado,** *teatro de calle,** *teatro de masa,** *imagen.**

ESPACIO TEXTUAL

Fran.: *espace textuel*; Ingl.: *textual space*; Al.: *Textraum*.

1• El espacio textual no debe ser asimilado a las *acotaciones espaciotemporales** contenidas en el texto dramático: como todos los que hablan del mundo (figuran una determinada realidad), el texto dramático también contiene tales expresiones del espacio (los complementos de lugar, los embragues, pronombres personales, por ejemplo) que remiten toda enunciación a su lugar y tiempo. Así pues, las acotaciones espaciotemporales no tienen nada de específico en el teatro, se sitúan en el plano del contenido, de los enunciados.

2• Aquí, en cambio, hablamos de espacio textual sólo en el sentido que se deriva del hecho de que, en la enunciación del texto, las frases y el discurso acaecen en un lugar determinado y que esta dimensión visual del discurso es —o puede ser— puesta de manifiesto en el teatro. Los enunciadores están presentes; vemos de dónde provienen sus discursos y sus intercambios verbales. El teatro presenta a la vista del público textos que se responden recíprocamente y que sólo son comprensibles en una acción quasi física (*stichomitias*).* En este sentido, el espacio textual y la arquitectura rítmica son siempre escénicamente visibles.

Pero el espacio también se inserta en determinadas formas de textualidad y ello ocurre a partir del momento en que la atención ya no se centra en aquello que el discurso intenta figurar (lo que representa dramáticamente), sino en su presentación y su formalización *significante*: en cuanto un texto es demasiado poético (opaco) para figurar un referente, tiene tendencia a cristalizarse y autocongelarse (por ejemplo, *Los burgraves* de HUGO son una de las primeras tentativas para llamar la atención del espectador sobre la materialidad y la «espacialidad» de los versos recitados). Una estructura repetitiva de términos o de párrafos produce el mismo efecto: al no comprender el texto o la razón de la repetición, el auditor es sensible a una enunciación de masas de palabras o de frases. (Véase en G. STEIN, R. FOREMAN o en R. WILSON, en *A Letter to Queen Victoria* o en *I was sitting on my Patio*, donde el texto es dicho dos veces por dos actores, sin que la información se vea aumentada, lo cual refuerza la imagen de un texto proyectado en el espacio.)

Discurso, texto y escena, ritmo.

Pavis, 1984*b*; Ryngaert, 1984.

ESPECIFICIDAD TEATRAL

Fran.: *spécificité théâtrale*; Ingl.: *theatrical specificity*; Al.: *Wesen des Theaters*.

Buscar la especificidad teatral es una operación un tanto metafísica desde el momento en que se pretende aislar una sustancia capaz de poseer todas las propiedades de todos los teatros. Se utiliza esta expresión (y la de *lenguaje teatral*, de *escritura escénica** o de *teatralidad**) para desmarcar el teatro de la literatura y de las otras artes (arquitectura, pintura, danza, etc.). La *semiología** también plantea la cuestión de saber si existe un *signo** teatral y un conjunto de *códigos** propios del teatro, o si los códigos utilizados en el escenario son tomados de otros sistemas artísticos. Se interroga sobre la *esencia** del teatro en términos de funcionamiento de los sistemas significantes.

1• ¿Un signo teatral?

Especificidad teatral implicaría que lo icónico del escenario (lo visual) y lo simbólico

del texto (lo textual) puedan fundirse en un conjunto indisoluble y propiamente dramático. Ahora bien, tanto los signos lingüísticos como los visuales siempre conservan su autonomía, incluso si su combinatoria y su alianza producen un significado que ya no quede vinculado a un único sistema escénico. El signo teatral nunca es la mezcla de los distintos códigos (en el sentido en que un color es la mezcla de dos colores básicos). La única «especificidad» posible es el hecho de utilizar y reagrupar, en un mismo lugar y tiempo, diferentes materiales escénicos. Pero esta técnica también existe en otras artes de la representación.

2· ¿Una combinación específica de los signos?

La segunda cuestión consiste en preguntarse si la representación teatral mantiene la autonomía de los distintos materiales o crea con ellos una síntesis que pueda ser considerada «específicamente teatral». De hecho, la respuesta que aporta toda *puesta en escena** a este dilema resulta de una opción estética e ideológica. La puesta en escena tan pronto busca la armonía y las «correspondencias» entre sus materiales (como en la ópera, especialmente la wagneriana), como aísla cada sistema manteniendo su autonomía, llegando incluso a oponerse a cada uno de los restantes materiales (BRECHT) para evitar la creación de una ilusión y de una totalidad que no pueda ser descompuesta.

3· Otras especificidades

a. La voz

Lo icónico escénico y lo simbólico textual, lo figural y lo discursivo (LYOTARD, 1971) corresponden a los dos polos de la representación: la interpretación corporal del actor y su discurso. Es la *voz** del actor, que participa al mismo tiempo del cuerpo y del lenguaje articulado, la que hace realidad una tensión que está muy lejos de resolverse en una síntesis absoluta (VELTRUSKÝ, 1976, págs. 94-117; BERNARD, 1976).

b. La acción y la «movilidad» del signo teatral

A partir de la *Poética* de ARISTÓTELES, la acción aparece muy a menudo como parte indispensable del teatro. Ello se debe a la facultad de la narratividad para pasar indiferentemente de un sistema a otro en la medida en que todos los sistemas se integran en un proyecto global (dinámica de la narratividad). Esta función unificadora de la acción también ha sido subrayada por la semiología del Círculo de Praga: «La acción —esencia misma del arte dramático— hace que se fusionen la palabra, el actor, el vestuario, el decorado y la música en el sentido que los reconocemos como conductores de una corriente única que los atraviesa pasando de uno a otro o por varios a la vez» (HONZL, 1971, pág. 18). También se habla de vectorización de la puesta en escena, de su modo de combinar los motivos y los materiales del espectáculo (*semiología*).*

c. Dinámica de los signos

La especificidad última de los signos teatrales reside tal vez en su facultad de utilizar las tres funciones posibles de los signos: *icónicamente* (miméticamente), *indicialmente* (en situación de enunciación), *simbólicamente* (como sistema semiológico sobre el modo ficcional). En efecto, el teatro, visualiza y concreta las fuentes de la palabra, indica y encarna un mundo ficticio por medio de signos de tal modo que al término del proceso de significación y de simbolización, el espectador ha reconstituido un modelo teórico y estético que explica el universo dramático representado ante sus ojos.

d. ¿Fin de la especificidad?

Confrontado —le guste o no— a los nuevos *medios de comunicación*,* el teatro o bien pierde en ellos su esencia o bien encuentra una nueva especificidad a través de nuevos intercambios. Esta mediatización del teatro se traduce en intercambios cada día más fre-

cuentes con las artes mecanizadas: la práctica teatral «pisa» alegremente otros campos, tanto cuando utiliza el vídeo, la televisión o la grabación de sonido en la representación teatral, como cuando se ve constantemente solicitado por tales medios para ser grabado, desmultiplicado, conservado y archivado. Los procesos de préstamo e intercambio entre el teatro y los medios de comunicación son tan frecuentes y diversos que ya no tiene demasiado sentido definir el teatro como un «arte puro» y, ni siquiera, esbozar una *teoría del teatro** que ignore las prácticas mediáticas que rodean y a menudo penetran la práctica escénica contemporánea y que a menudo se introducen en ella (PAVIS, 1985*a*).

Hoy ya no podemos partir del principio de que el teatro existe como arte autónomo unificado. Únicamente parece todavía legítima, al margen de esta mediatización del teatro, la búsqueda de un teatro mínimo, de lo que le queda al teatro cuando le hemos quitado todo lo demás, es decir, en el sentido del *teatro pobre* de GROTOWSKI, «la relación espectador/actor propia de cada tipo de espectáculo» (GROTOWSKI, 1971, pág. 19).



Unidad mínima, Gesamtkunstwerk, etnoescenología.



Appia, 1985, 1963; Ellis-Fermor, 1945; Bentley, 1957, 1964; Bazin, 1959; Artaud, 1964*b*; Kowzan, 1968; Gouhier, 1943, 1958, 1968, 1972; *Versus*, 1978, nº 21; Pavis, 1983*a*.

ESPECTACULAR



Fran.: *spectaculaire*; Ingl.: *spectacular*; Al.: *spektakulär*.

Todo lo que es percibido como algo que forma parte de un conjunto expuesto ante un público. La de espectacular es una noción bastante inconcreta puesto que, como la de insólito, la de extraño y todas las categorías definidas a partir de la *recepción** del espectador, está en función tanto del sujeto que percibe como del objeto percibido.

El grado de espectacularidad a partir de una misma obra depende de la puesta en escena y de la estética de la época que tan pronto reprime (escena clásica) como alienta (escena contemporánea) la emergencia de lo espectacular. A menudo, el teatro es acusado de hacer concesiones a la espectacularidad, es decir, de buscar efectos fáciles, de enmascarar el texto y la lectura bajo una masa de signos visuales.

Lo espectacular es una categoría histórica que depende de la ideología y de la estética del momento, las cuales deciden lo que puede y debe ser mostrado y bajo qué forma: visualización, alusión a través del relato, utilización de efectos sonoros, etc. En la historia del teatro, lo asociamos a la visualidad y a la *representación** visual, pero tal vez ello sea tan sólo un accidente de civilización; también podríamos asociarlo al universo sonoro, táctil o gustativo.

ESPECTÁCULO



Fran.: *spectacle*; Ingl.: *performance*; Al.: *Vorstellung, Aufführung*.

Es espectáculo todo aquello que se ofrece a la mirada. «El espectáculo es la categoría universal bajo cuyas especies es visto el mundo» (BARTHES, 1975, pág. 179). Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de las artes de la representación (danza, ópera, cine, mimo, circo, etc.) y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales), en resumen, a todas las *cultural performances* de las cuales se ocupa la *etnoescenología**.

1 • El espectáculo superfluo

En la dramaturgia clásica, *espectáculo* equivale a *puesta en escena**, término entonces inexistente. En el siglo XIX, se habla de obras *de gran espectáculo* cuando la representación despliega un gran fasto escénico. El *espectáculo* adquiere siempre una significación peyorativa, frente a la profundidad y a la

permanencia del texto. ARISTÓTELES lo incluye en su *Poética* como una de las seis partes de la tragedia, pero tan sólo para reducir su importancia frente a la acción y al contenido: «El espectáculo, pese a que su naturaleza es seducir al público, es lo más extraño al arte y lo menos cercano a la poética» (1450*b*). Durante mucho tiempo se le seguirá reprochando (por ejemplo, MARMONTEL, 1787) su carácter exterior, material, más adecuado para divertir que para educar; siempre suscita alguna desconfianza: el *Espectáculo en un sillón* (MUSSET, 1832) o el *Teatro en libertad* (HUGO, 1886), creados por reacción a la puesta en escena, no corren —ciertamente— el riesgo de imponer una escenificación demasiado llamativa e «infiel» al texto escrito.

Sin embargo, la concepción clásica no se opone por principio al espectáculo. D'AUBIGNAC (1657) subraya su interés para la representación, pero se sigue separando categóricamente texto y espectáculo, en vez de preocuparse por su interdependencia.

2. (Re)conquista del espectáculo

Con la emergencia de la puesta en escena y la toma de conciencia de su importancia decisiva para la comprensión de la obra, el espectáculo recupera sus derechos de ciudadanía. Con A. ARTAUD pasa a ser el corazón de la representación, y encontramos en este teórico los dos usos —el peyorativo y el laudatorio— de la palabra:

• «La representación impropiamente denominada espectáculo, con todo lo que esta denominación comporta de peyorativo, de accesorio, de efímero y de exterior» (1964*b*, pág. 160).

• «Pretendemos basar el teatro en el espectáculo ante todo, y en el espectáculo introduciremos una nueva noción del espacio utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva en profundidad y en altura, y a esta idea le sumaremos una noción del tiempo añadida a del movimiento» (1964*b*, pág. 168).

3. Razones en favor del «espectáculo»

El uso frecuente de *espectáculo* (sobre todo en lugar de *obra*) no se explica únicamente por una cuestión de modas, sino por razones más profundas, reveladoras de nuestra actual concepción de la actividad teatral.

• Todo es significativo: texto, escenario y lugar del teatro y de la sala. El espectáculo ya no se circunscribe al área escénica; invade la sala y la ciudad, desborda los límites de su *marco*.

• Todos los medios son buenos para la teatralización: discurso, actuación, nuevos medios técnicos. El teatro abandona su exigencia de forma pura para apoderarse de todos los medios que le pueden ser útiles.

• Ya no se pretende producir una ilusión enmascarando el proceso de fabricación; este proceso es integrado a la representación, subrayando el aspecto sensible y sensual del juego teatral, sin preocuparse por la significación.

4. ¿Qué teoría del espectáculo?

Una teoría general del o de los espectáculos parece, como mínimo, prematura; y ello, en primer lugar, porque resulta difícil trazar la frontera entre el espectáculo y la realidad. ¿Todo puede ser espectacularizado? Sí, si se trata de convertirlo en el objeto de una *ostensión* y de una observación; no, si el objeto también debe ser *espectacular*, es decir, capaz de sorprender y fascinar a un observador. Podemos, eso sí, llegar a una definición mínima y puramente teórica del espectáculo: «La definición del espectáculo comprende entonces, desde el punto de vista interno, características tales como la presencia de un espacio tridimensional cerrado, la distribución proxémica, etc., mientras que, desde el punto de vista externo, implica la presencia de un actante observador (lo cual excluye de esta definición las ceremonias, los rituales míticos, por ejemplo, donde la presencia del espectador no es necesaria)» (GREIMAS y COURTÉS, 1979, pág. 393).

¿Qué prácticas podemos calificar de «espectaculares»? El teatro, el cine, la televisión; pero también el *strip-tease*, los espectáculos callejeros e incluso —¿por qué no?— los juegos eróticos y las discusiones conyugales cuando son observados por alguien voluntaria o accidentalmente. Lamentablemente, los términos *performance* y *cultural performance* no existen ni en francés ni en castellano, dejando sin denominación propia el conjunto de prácticas o comportamientos espectaculares que son actualmente el centro de interés de la *etnoescenología*.*

Una tipología de los espectáculos es igualmente peligrosa. Podemos establecer, sin embargo, algunas grandes divisiones: las *artes de la representación*,* que se oponen a las *artes de la escena*.*

O, de acuerdo con su estatuto ficcional:

— artes de la ficción (ej.: teatro, cine no documental, mimo, etc.);
— artes no ficcionales (ej.: circo, corridas de toros, deportes, etc.): estas artes no pretenden crear una realidad distinta a nuestra realidad de referencia, sino que realizan una demostración basada en la destreza, la fuerza o el *savoir-faire*.

5• «Cultural performance»

Las lenguas latinas carecen de una palabra capaz de traducir *performance*, que no se circunscribe al teatro y que, a veces, ante la carencia de otras alternativas, se da como sinónimo de *espectáculo*, una palabra que más bien designa toda manifestación visual del sentido («espectáculo» del mundo). Ahora bien, la *performance* cubre un ámbito inmenso que las artes del espectáculo y la etnoescenología intentan cuadrar y que impugna las fronteras existentes entre espectáculo estético y práctica cultural: «La *performance* [y por tanto la práctica espectacular y/o cultural] no resulta más fácil de definir o de localizar. El concepto y la estructura se han extendido por todas partes. Es étnica e intercultural, histórica y ana-histórica, estética y ritual, sociológica y política. La *performance* es un modo de comportamiento, una aproximación de la experiencia concreta; es juego, deporte, estética, diversión popular, teatro experimental, y todavía más» (TURNER, 1982). La noción de *cultural performance*, elaborada por el etnólogo Milton SINGER en los años cincuenta, permite reunir bajo esta etiqueta prácticas culturales (ritos, fiestas, ceremonias, danzas, etc.) que incluyen elementos de representación que el grupo se proporciona a sí mismo.

Representación, texto y escena, reteatralización, teatralidad, juego.

Spectacles à travers les âges (Les), 1931; Singer, *Traditional India: Structure and change*, Filadelfia, University Press, 1959; *Histoire des spectacles*, Dumur (comp.), 1965; Debord, 1967; Giteau, 1970; Dupavillon, 1970, 1978; Rapp, 1973; Kowzan, 1975; Zimmer, 1977; Dort, 1979; *Cahiers de médiologie*, 1996.

ESPECTADOR

Fran.: *spectateur*, Ingl.: *spectator*, Al.: *Zuschauer*.

1• Largo tiempo olvidado o considerado como un mero añadido, hoy el espectador es el objeto de estudio favorito de la *semiología** o de la estética de la *recepción*.* Nos falta, sin embargo, una perspectiva homogénea capaz de integrar las diversas aproximaciones al espectador: sociología, *sociocrítica*,* psicología, semiología, *antropología*,* etc. No es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar el espectador como individuo y el público como agente colectivo. El espectador-individuo es portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos, mientras que la platea constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque (*participación*).*

2• La aproximación sociológica suele reducirse a las encuestas sobre la composición de los públicos, su origen sociocultural, sus gustos y sus reacciones (GOURDON, 1982). Los *cuestionarios** y los tests durante y des-

pués del espectáculo permiten afinar los resultados, medir las reacciones ante el espectáculo considerado como un conjunto de estímulos. En este punto, la psicología experimental, o simplemente la psicología, toman el relevo y cuantifican la recepción sin que, por ello, quede garantizada una mejor comprensión del proceso intelectivo de la puesta en escena. Sería necesario conectar este modelo sociológico a una percepción de las formas teatrales, no establecer ninguna oposición entre los datos cuantitativos estadísticos y la percepción cualitativa de las formas sobre todo si recordamos —y ésta podría ser la divisa de la sociocrítica— que «lo único verdaderamente social en la literatura es la forma» (LUKÁCS, *Schriften zur Literatursoziologie*, 1961, pág. 71).

3. La semiología se preocupa por el modo en que el espectador construye el sentido a partir de las series de signos de la representación, de las convergencias y de las distancias entre los diversos significados.

La tarea (y el placer) del espectador consiste en efectuar sin tregua una serie de microopciones, de miniacciones, para focalizar, excluir, combinar, comparar. Esta actividad repercute en la constitución de la representación: «El efecto de la *performance* artística sobre el espectador», señala BRECHT, «no es independiente del efecto del espectador sobre el artista. En el teatro, el público regula la representación» (1976, pág. 265).

4. La estética de la recepción aspira a encontrar un espectador implícito o ideal. Parte del principio, muy discutible ciertamente, de que la puesta en escena debe ser recibida y comprendida de una única y buena manera, y que todo está organizado en función de este receptor todopoderoso. La realidad es muy distinta: es la mirada del o de los espectadores lo que constituye la producción escénica puesto que confiere su sentido al escenario concebido como multiplicidad variable de enunciadores. Frente a estas instancias de la enunciación, el placer del espectador toma formas diversas: ser engañado por la ilusión, creer y no creer (*denegación*),* volver a un estado infantil en el que el cuerpo inmóvil experimenta situaciones peligrosas, terroríficas o gratificantes sin correr grandes riesgos. En tanto que conjunto sólo limitadamente vulnerable, el público no se ve realmente amenazado por el espectáculo. Mientras que en el cine el fantasma es fácilmente activado y el psiquismo afectado en sus raíces profundas, el espectador teatral es consciente de las convenciones (cuarta pared, personaje, concentración de los efectos y de la dramaturgia); sigue siendo el manipulador principal, el tramoyista de sus propias emociones, el artesano del acontecimiento teatral: va al escenario por sí mismo, a diferencia del espectador de cine que es absorbido por la pantalla. Podría (en teoría) subir al escenario y aguar la fiesta, aplaudir o patear; en realidad, interioriza estos ritos de intervención sin perturbar la ceremonia penosamente puesta en escena por los artistas.

Poerschke, 1952; Rapp, 1973; Ruprecht, 1976; Turk, 1976; Fieguth, 1979; Hays, 1981, 1983; Avigal y Weiz, 1985; Pavis, 1985*d*, 1996*a*; *Versus*, 1985; Wirth, 1985; Schoenmakers, 1986; Guy y Mironer, 1988; Deldime, 1990; Dort, 1995.

ESPECTRO

Fran.: *fantôme*; Ingl.: *phantom*; Al.: *Phantom, Gespenst*.

Ejemplo mismo del no-ser y del no-*personaje*,* el espectro aparece insistentemente en los escenarios teatrales, no sólo en *Hamlet* o en *Dom Juan*, sino en numerosas obras donde debe hacer acto de presencia una persona muerta o desaparecida. Adopta todas las apariencias imaginables: sábana, sombra, fantasma repugnante, voz de ultratumba, espectro encarnado, etc. El teatro, con su gusto por los trucos, la ilusión y lo sobrenatural, es un lugar privilegiado para tales criaturas. En tanto que ilusión de una ilusión (el personaje), el espectro adopta, por una paradójica inversión de signos, los rasgos de una figura perfectamente real. Con-

trariamente al personaje que es denegado en el mismo instante en que es mostrado (*denegación*),* el espectro no tiene necesidad alguna de afirmarse como verídico y goza por ello de una total libertad de representación: ¡cuanto más «irrealista» y fantástico, más se parece a un espectro! De aquí, la capacidad inventiva de sus encarnaciones, lo cual, sin embargo, no resuelve los problemas concretos del director de escena. Hay tantas maneras de representar los espectros como estéticas teatrales existen: el espectro del padre en *Hamlet* a veces es representado por el actor que interpreta el papel de Claudius y disfrazado de soldado irrealmente emperifollado (iluminación «onírica», fosforescente), de voz cavernosa con una insólita resonancia; a veces, por un prurito de verosimilitud o de racionalisnto, el espectro es claramente designado como una prolongación fantasmagórica de Hamlet, una criatura construida con su miedo y su fragilidad.

ESTANCIAS

Fran.: *stances*; Ingl.: *stanza*; Al.: *Stanze*.

En la dramaturgia clásica (en Francia, esencialmente de 1630 a 1660), las estancias son versos que se presentan en estrofas regulares construidas según el mismo modelo de rima y de ritmo, pronunciadas por el mismo personaje, casi siempre solo en el escenario. Cada estrofa tiene su caída final y marca una etapa en la reflexión del personaje que la pronuncia: «En su forma más regular, tanto para el placer del oído como para el de la inteligencia, la estancia más redonda es aquella cuyo círculo comprende un único pensamiento y que acaba como él y con él en un reposo absoluto» (MARMONTEL, 1787, artículo «Estancia»).

El trabajo formal muy elaborado de las estancias las convierte en un verdadero ejercicio de estilo que requiere una gran precisión semántica, prosódica y consonántica. En algunas ocasiones, su belleza formal es justificada por los teóricos con la excusa de que han sido cuidadosamente compuestas por el personaje antes de entrar al escenario (D'AUBIGNAC, 1657). Su originalidad reside en su su condición de poema en el poema y en la acentuación de su carácter poético. En cualquier caso, no puede subestimarse su función dramatúrgica: la de una reflexión poética del héroe que fabrica las estancias y cuyas acciones y decisiones están determinadas por la maquinaria retórica del texto poético.

Scherer, 1950; Hilgar, 1973; Pavis, 1980a.

ESTEREOTIPO

Fran.: *stéréotype*; Ingl.: *stereotype*; Al.: *Stereotyp*.

Concepción cristalizada y banal de un personaje, de una situación o de una improvisación.

En el teatro, podemos distinguir diversos elementos estereotipados: los personajes muy característicos, las situaciones triviales y repetidas muy a menudo, las expresiones verbales en forma de clichés, la gestualidad sin inventiva, la estructura dramática y el desarrollo de la acción sometidos a un modelo fijo.

1. Personajes

Los estereotipos (o *tipos*)* hablan o actúan según un esquema conocido de antemano y extremadamente repetitivo. No poseen la menor libertad individual de acción, no son más que los instrumentos rudimentarios del autor dramático (el militar, el fanfarrón...). Su acción es mecánica, son considerados como un retrato robot. A menudo son el producto de una larga evolución literaria y reaparecen bajo formas ligeramente variadas (*caricatura*,* *emploi*,* *tipo*, *papel*).*

2. Situaciones

Como ejemplo de situaciones histórica y temáticamente estereotipadas, podemos citar: la rivalidad bélica o amorosa, el triángulo de la comedia de bulevar, la indecisión del héroe ante la acción, la bella y la bestia, el hombre frente a los elementos, etc. En todos

estos casos, se trata de combinatorias de episodios espectaculares y previsibles. Al reconstituir las posibles relaciones entre personajes, queda determinado, entre todas las variantes, un reducido número de situaciones y de modelos *actanciales** que, por otra parte, encontramos masivamente en la historia del teatro (SOURIAU, 1950; POLTI, 1895). En ocasiones, la puesta en escena se divierte traduciendo el cliché verbal en una retórica escénica que lo ilustra y lo deconstruye (AMOSSY, 1982).

3· Estructura dramatúrgica

La *pièce bien faite** (o el drama neoclásico, de VOLTAIRE, por ejemplo) busca la estructura dramática lo más próxima posible a un modelo ideal y cae, así, en todos los clichés de la construcción dramática: equilibramiento de los cinco actos, precisión de las fases de la acción, conclusión artificial, monólogos y escenas obligatorias.

4· Ideología

Los estereotipos no corren ningún riesgo artístico o ideológico: utilizan ideas heredadas y evidencias incontroladas. La comedia de bulevar, gran consumidora de estereotipos ideológicos, al reincidir constantemente en sus temas favoritos (los cuernos, la ascención social, la capacidad de dar respuestas ingeniosas) tranquiliza al público por lo que respecta a sus creencias y presenta sus estereotipos como leyes inmutables y fatales.

5· Utilización de los estereotipos

Generalmente, las obras con acciones y personajes estereotipados tienen un escaso interés desde el punto de vista de la originalidad dramatúrgica y del análisis psicológico. Sin embargo, a veces el dramaturgo aprovecha en beneficio propio esta pobreza congénita de los estereotipos y de los clichés. Al ofrecer al espectador un tipo de personaje ya conocido, gana tiempo para urdir mejor los hilos de la intriga, para concentrarse en los cambios inesperados de la acción, para trabajar la teatralidad del juego de los actores. Se explica así, probablemente, el renovado interés por la *commedia dell'arte*,* el *melodrama** y el circo. Los estereotipos dramatúrgicos resuelven desde el principio la cuestión de la caracterización y del juego psicológico; invitan al director de escena a proponer un juego muy teatral, imaginativo y a menudo paródico. El espectador, inicialmente frustrado en su necesidad catártica de psicología y de identificación, acaba encontrando en la expresión dramatúrgica del juego escénico un gran placer teatral.

Finalmente, y sobre todo, cualquier utilización de los estereotipos es paralela al establecimiento de una distancia irónica del procedimiento y a una denuncia de los trucos teatrales. El dramaturgo y el director de escena adoptan el esquema petrificado, modificándolo y criticándolo desde dentro. BRECHT utilizó este método para que el espectador tomase conciencia de los lugares comunes ideológicos que lo aprisionan (*La ópera de cuatro cuartos*, que parodia la comedia burguesa con *happy end*, *Arturo Ui*, que se basa en la imaginación popular al caricaturizar a los gángsters americanos, etc.). El juego dramático utiliza tales recursos para sensibilizar a los actores frente a las fuerzas de los tópicos lingüísticos e ideológicos que los encorsetan (RYNGAERT, 1985).

Dictionnaire des personnages, 1960; Aziza y col., 1978*b*.

ESTÉTICA TEATRAL

Fran.: *esthétique théâtrale*; Ingl.: *aesthetics of drama*; Al.: *Theaterästhetik*.

La estética, o ciencia de lo bello y filosofía de las bellas artes, es una teoría general que trasciende las obras particulares y se centra en describir los criterios de juicio en materia artística y, de retruque, los vínculos de la obra con la realidad y la verdad. De este modo, se ve obligada a delimitar la noción de *experiencia estética** ¿de dónde provienen, se pregunta, el placer de la contempla-

ción, la catarsis, lo trágico y lo cómico? ¿Cómo aprehender el espectáculo estéticamente y no en función de un criterio de verdad, de autenticidad o de realismo?

La estética (o la *poética*)* teatral formula las leyes de *composición** y de funcionamiento del texto y del escenario. Integra el sistema teatral en un conjunto más amplio: *género*,* teoría de la literatura, sistema de las bellas artes, *categoría** teatral o dramática, teoría de lo bello, filosofía del conocimiento.

1• La estética normativa

Ausculta el texto o la representación en función de criterios de gusto particulares de una época (incluso si son universalizados en una teoría general de las artes por el estético). Este tipo de estética parte de una definición *a priori* de la *esencia** teatral y juzga su objeto en función de su conformidad al modelo ejemplar, según la distancia estilística de la obra y su disconformidad con la norma y el horizonte de *expectativa*.* La estética normativa elimina necesariamente algunos tipos de obras: al caracterizar el género teatral como lugar de un conflicto, durante mucho tiempo eliminó por principio el teatro épico. Cada época histórica está dominada por una serie de normas de este tipo, adopta una idea distinta de lo *verosímil*,* del *decoro*,* de las posibilidades morales o ideológicas del teatro (*reglas** de las *tres unidades*,* mezcla de *géneros*,* *teatro total*).* La estética formula un juicio de valor sobre la obra intentando basarlo en criterios claramente establecidos (véase *cuestionario*).*

2• La estética descriptiva (o estructural)

Se conforma con describir las formas teatrales, inventariarlas y clasificarlas según distintos criterios. Estos criterios se presentan como objetivos: carácter abierto o cerrado de la obra, configuración del escenario, modo de *recepción*, etc. Sin embargo, es muy difícil formalizar el lenguaje del texto y del escenario y fundamentarlo en bases sólidas. Una integración de la estética teatral en una teoría general de los discursos o en una semiótica general es (¿todavía?) una asignatura pendiente. La estética se subdivide en un estudio de los mecanismos de *producción** del texto y del espectáculo (*poiesis*), un estudio de la actividad de *recepción** del espectador (*aisthesis*), un estudio de los intercambios emocionales de identificación o de distancia (*catarsis*) (JAUSS, 1977), incluso si se cree que sería mejor considerarlas como dialécticas (PAVIS, 1983*a*).

3• La estética de la producción y de la recepción

Permite reformular la dicotomía normatividad/descripción. La estética de la producción enumera los factores que explican la formación del texto (determinaciones históricas, ideológicas, genéricas) y el funcionamiento del escenario (condiciones materiales del trabajo, de la representación, de la técnica de los actores). La producción es asimilada a un conjunto de circunstancias que han influido en la formación del texto montado o del espectáculo representado. La estética de la *recepción*, por el contrario, se sitúa en el otro extremo de la cadena y examina el punto de vista del espectador y los factores que han preparado su recepción correcta o errónea, su horizonte de expectativas cultural e ideológico, la serie de las obras que han precedido ese texto y esa representación, el modo de percepción, distanciada o emotiva, el vínculo entre el mundo ficcional y los mundos reales de la época representada y del espectador.

4• Estética y dramaturgia*

Estas dos nociones se superponen en gran parte, puesto que ambas están atentas a la articulación de una ideología o de una visión del mundo y de una técnica literaria o escénica. La *semiología** se interesa por el funcionamiento interno de la representación sin prejuzgar su lugar en una estética normativa concreta. Toma de la estética algunos de sus métodos: búsqueda de *unida-*

des e intercambios, vínculos entre los *sistemas escénicos*, producción de los *efectos*.

TeatraJidad, especificidad teatral, puesta en escena, esencia del teatro, experiencia estética.

Hegel, 1832; Zich, 1931; Veinstein, 1955; Gouhier, 1958; *Revue d'esthétique*, 1960; Souriau, 1960; Aslan, 1963; Adorno, 1974; Borie, de Rougemont, Scherer, 1982; Carlson, 1984.

ESTETICISMO

Fran.: *esthétisme*; Ingl.: *aestheticism*; Al.: *Ästhetizismus*.

Este cualificativo se aplica, generalmente con carácter crítico, a un elemento de la puesta en escena que o bien:

— insiste en la dimensión puramente estética (y no semántica o ideológica) de la escenificación, buscando únicamente la belleza formal (*formalismo*);
— o bien postula el arte por el arte y propugna la autonomía del arte (ADORNO, 1974) (esta actitud a veces es criticada desde un punto de vista político como carente de compromiso);
— o bien no se integra claramente en el sistema global de la escenificación: por ejemplo, tal como señala BARTHES, un *vestuario* demasiado rico puede ser víctima de la «enfermedad estética, de la hipertrofia de una belleza formal sin ninguna relación con la obra» (1964, pág. 55).

ESTILIZACIÓN

Fran.: *stylisation*; Ingl.: *stylization*; Al.: *Stilisierung*.

Procedimiento que consiste en representar la realidad bajo una forma simplificada, reducida a lo esencial de sus caracteres, sin muchos detalles.

La estilización, como la *abstracción*, designa un cierto número de rasgos estructurales generales que ponen de manifiesto un esquema director, una aprehensión en profundidad de los fenómenos. Según la fórmula de GOMBRICH (1972), el artista «tiene tendencia a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve».

La escritura dramática y escénica recurre a la estilización a partir del momento en que renuncia a reproducir miméticamente una totalidad o una realidad complejas. Toda representación, incluso *naturalista* o *verista*, se basa en una simplificación del objeto representado y en una serie de *convenciones* para significar el objeto representado.

1° La acción humana nunca se desarrolla enteramente en el escenario; sólo son escogidos sus momentos fuertes y significativos (*parábola*), y es explicada por un comentario implícito que desvela sus principios. La exposición de las *motivaciones* humanas en el escenario enseguida resultaría fastidiosa. Incluso cuando decidimos mostrar desde el exterior un comportamiento o una vivacidad repetida (véase el neonaturalismo del teatro de lo *cotidiano*), el actor interpreta lo que es característico y, por tanto, identificable por parte del público. En su exigencia de un teatro entendido como explicación de una totalidad, HEGEL (1832) y, siguiendo sus pasos, LUKÁCS (1965), se sitúan en la posición extrema de la estética clásica: fue instaurada para formular esta norma en la medida en que la acción, el discurso y el personaje coincidían perfectamente. Pero la exigencia de totalidad va necesariamente acompañada de una generalización y universalización de la acción humana representada. Lo típico y lo característico se subordinan al proyecto de figuración ejemplar de la existencia. Después de HEGEL y del declive de la forma clásica, la acción dramática ya sólo se concentrará en un fragmento particular, por no decir fortuito, de la realidad. Pero incluso en este caso, incluso en la estética naturalista de la mostración total, el fragmento debe ser simplificado y adaptado a la visión del espectador: así pues, verdaderamente no gana en precisión lo que ha perdido en universalidad.

2• El acto escénico (comer, morir, por ejemplo) nunca reproduce el conjunto de sus condiciones de producción y, por lo tanto, de su primera eficiencia. El actor sustituye el acto real por un acto significante que se presenta como real, pero que es afirmado como tal, en virtud de una *convención.*• Paradójicamente, a menudo sólo en la medida en que es estilizado, el acto resulta teatralmente válido y verosímil. Por ello, no nos molesta ver cómo los actores comen en platos vacíos. La estilización favorece incluso la fascinación del juego teatral, en la medida en que debemos superponer un acto real al acto escénico, en el seno de una *ficción.*•

3• El lenguaje dramático también está sometido al pulido de la estilización: las diferencias de niveles de lenguaje, según los personajes y su clase social, quedan atenuadas por la «garra» modeladora del dramaturgo. El diálogo naturalista, por ejemplo, utiliza convenciones idiomáticas, remisiones estilísticas término a término dentro de réplicas distintas. Incluso cuando el autor tiene como objetivo la caracterización brutal de una forma de hablar, el uso del escenario impone una cierta retórica: la repetición de modismos a fin de subrayarlos, un vocabulario comprensible para la mayoría del público, la exageración de los rasgos individuales, etc. son otras tantas estilizaciones de la realidad «bruta».

4• La realidad escénica (decorados, objetos, vestuario) es la que peor soporta una representación no estilizada. El espectador se pierde en una masa de «hechos reales»; reconoce algunos elementos de su entorno pero, al mismo tiempo, no sabe qué hacer con esta reconstitución arqueológica. La tarea del director de escena, por el contrario, consiste en simplificar lo real, en «apuntarlo» a través de algunos objetos-signos que identifican su naturaleza y su lugar. La estilización se sitúa entre la *imitación*• servil y la simbolización abstracta.

Realidad representada, realismo, mímesis, imitación, semiología.

ESTRATEGIA

Fran.: *stratégie*; Ingl.: *strategy*; Al.: *Strategie*.

Actitud y modo de proceder del autor, del director de escena frente al sujeto que quiere tratar o a la puesta en escena que quiere realizar y, en última instancia, a la acción simbólica que desea ejercer sobre el espectador.

1• Estrategia del autor

Para ser sistemático y eficaz, el trabajo *dramatúrgico,*• tanto si lo realiza el autor dramático como el *dramaturgo*• (sentido 2), implica una reflexión sobre el sentido del texto puesto en escena y sobre la finalidad de su representación en las circunstancias concretas de su presentación al público. Así pues, tanto el trabajo dramatúrgico y la estrategia apropiada para su correcta recepción se efectúan en función, a la vez, de la interpretación interna del texto y de su modo de recepción. La determinación de estos parámetros constituye la estrategia global del espectáculo.

2• Estrategia del texto

La estrategia del autor sólo existe en estado virtual, y debe repercutir en el texto (y, para los intérpretes, ser leída a partir de éste). La estrategia textual impone ciertos modos de lectura, presenta «pistas de sentidos» más a menos esclarecedoras para el conjunto de la obra, propone alternativas en la comprensión de un personaje. A menudo, la estrategia no es ni mucho menos unívoca; las contradicciones internas de la obra permanecen inexplicadas y, en el texto moderno, las *isotopías*• (métodos y pistas de lectura son múltiples. Toda lectura del guión supera necesariamente, aunque no siempre con el mismo éxito, estos obstáculos de la interpretación. Entonces se impondrá una elección, guiada ante todo por el proyecto global del trabajo teatral, por el discurso estético y social del director de escena.

3. Estrategia de la puesta en escena

Desborda la de la lectura de la obra y constituye la última etapa del trabajo: las opciones de lectura se concretan a través de medios escénicos. Éstos, tanto pueden ser una ejemplificación y una aplicación directa de la lectura elegida, como pueden ser aplicados muy discretamente sin que la tesis de la lectura sea inmediatamente evidente o incluso explicitada.

A menudo, esta estrategia no tiene otra finalidad que manipular la simpatía del espectador hacia determinados personajes, conseguir que éste escoja el buen punto de vista o dude entre diversas soluciones. De todos modos, la estrategia fundamental es la de tender trampas al público. La estrategia escénica, en efecto, es a veces más decepcionante que constructiva y muchos espectáculos están organizados de manera que sea imposible una lectura definitiva de la representación.

4. Estrategia de la recepción

En definitiva, la recepción condiciona toda empresa teatral al romper todas sus fronteras. Y ello porque el fin último de la *performance* teatral es actuar sobre la conciencia del espectador y resonar en su interior cuando todo parece haber terminado. Se percibe aquí la naturaleza ilocutiva e incluso perlocutiva del espectáculo que exige una toma de conciencia y de partido (*acción hablada*).*

En suma, el arte del teatro consiste en lograr que el espectador efectúe una serie de acciones simbólicas y en entablar con él un diálogo gracias a la interacción de las tácticas y a partir del descubrimiento progresivo de las reglas del juego.

Bataillon, 1972; Genot, 1973; Marcus, 1975.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Fran.: *structure dramatique*; Ingl.: *dramatic structure*; Al.: *dramatische Struktur*.

El análisis de las estructuras dramáticas de la obra teatral coincide en gran parte con la *dramaturgia*.* Ambas disciplinas tienen en común el estudio de las propiedades específicas de la forma del drama. La puesta a punto del método estructuralista ayudó considerablemente a formalizar los niveles de la obra y a integrar todo fenómeno en un esquema global, de tal modo que la representación apareció como un organismo muy estrictamente construido (*forma cerrada*).*

Estructura indica que las *partes* constitutivas del sistema están organizadas según una disposición que produce el sentido del *todo*. Sin embargo, en toda representación teatral hay que distinguir varios sistemas: la fábula o la acción de los personajes, las relaciones espaciotemporales, la configuración del escenario e, incluso, en el sentido más amplio, el *lenguaje* dramático* (en la medida en que podamos hablar del teatro como sistema *semiológico** específico).

1. Dramaturgia como estudio de las estructuras dramáticas

Para abordar las estructuras dramáticas de un texto dramático se recurre a menudo a un esquema de la acción que visualiza la curva dramática. Se observa entonces cómo es conducida la fábula: distribución de los episodios, continuidad o discontinuidad de la acción, introducción de momentos épicos en la estructura dramática, etc. (*forma abierta, forma cerrada*).*

Hablar de *una* estructura dramática sólo es lícito si contemplamos el caso —históricamente fundador, pero relativamente limitado— de la dramaturgia clásica, aristotélica (que responde a los criterios de la *Poética* de ARISTÓTELES, cerrada y dramática, no abierta a las manipulaciones y a la duración épica). Resulta fácil caracterizar esta estructura con algunos rasgos pertinentes: el acontecimiento transcurre en presente y a los ojos del espectador, el «suspense» y la incerteza de su conclusión son teóricamente asumidos; el texto está repartido según los locutores, cada actor tiene un papel, y la resultante de los discursos y de los roles fundamenta el sentido; la preparación de la acción es, por tanto, «objetiva»: el poeta no habla en nombre propio, sino que da la palabra a sus per-

sonajes. El drama es siempre una «imitación de una cierta extensión» (§ 1449), «pero capaz de ser abarcada por la memoria» (1450*b*). Así pues la materia de los acontecimientos estará concentrada, unificada y organizada teleológicamente en función de una crisis, de una evolución, de un desenlace o de una catástrofe.

2 • Composición de la obra dramática: análisis inmanente

La composición de la obra (su estructura) se pone de manifiesto en un análisis de las imágenes y de los temas recurrentes: tipos de escena, entradas y salidas de los personajes, correspondencias, regularidades y relaciones tipo. Es éste un estudio inmanente de la obra que se basa tan sólo en los elementos visibles, las relaciones internas de la obra, sin que sea necesario referirse al mundo exterior descrito por la obra y a la interpretación del crítico. Esta estructura inmanente es denominada por J. SCHERER *estructura externa*, y éste la opone a la *estructura interna*, que es el estudio de «los problemas de fondo que se le plantean al autor dramático cuando construye su obra, antes incluso de escribirla» (1950, pág. 12). La *estructura externa*, aquí denominada estructura *inmanente*, se define como «las distintas formas que pueden tomar, como consecuencia de la tradición teatral o de las necesidades escénicas, la obra en su conjunto, el acto, esta subdivisión del acto que llamamos escena, y, finalmente, determinados aspectos privilegiados de la escritura teatral».

3 • Forma y fondo

La búsqueda de estructura confluye con la problemática de la alianza de una *forma** adecuada a un *contenido* específico. No existe una estructura dramática típica y universal (según creían HEGEL y los teóricos del drama clásico). Toda evolución de los contenidos y todo nuevo conocimiento producen una forma adaptada a la transmisión del contenido. Tal como demuestra P. SZONDI (1956), la destrucción de la forma dramática canónica fue una respuesta a un cambio del análisis ideológico hacia fines del siglo XIX. Definir las estructuras dramáticas es una operación dialéctica. Ni hay que buscar cómo algunas ideas definitivas (un contenido) son «puestas» en una forma exterior y secundaria, ni hay que creer que una forma nueva dice necesariamente algo nuevo sobre el mundo.

4 • Estructura y acontecimiento

El descubrimiento de las estructuras y de las formas dramáticas, de los principios de composición y de dramaturgia de la obra, por preciso que pueda ser, no es —con todo— suficiente. En efecto, esta operación geometriza y visualiza la estructura hasta el punto de convertirla en una construcción *real*, un objeto que aparece como la quintaesencia de la obra y la reduce a una construcción petrificada que existe con independencia de la interpretación del crítico. Sin embargo, la obra siempre está en relación con el mundo exterior que la comenta: «La estructura estructurada de la obra nos remite a un sujeto estructurante, del mismo modo que nos remite a un mundo cultural al que ella misma viene a añadirse, aportándole casi siempre el desconcierto y el desafío» (STAROBINSKI, 1970, pág. 23). Por ello, la búsqueda de las estructuras dramáticas debe ser más un método de estructuración que una fotografía de estructuras. En el teatro, particularmente, estará siempre sobredeterminada por el carácter de *evento** de la representación escénica y por la incesante *práctica significante** a la que el espectador se ve sometido.

Hermenéutica, formalismo, realismo, sociocrítica.

Slawinska, 1959; Barry, 1970; Beckerman, 1970; Levitt, 1971; R. Durand, 1975; Kirby, 1976, 1987.

ESTUDIOS TEATRALES

Fran.: *études théâtrales*, Ingl.: *theatre studies*, Al.: *Theaterwissenschaft*.

Los estudios teatrales —este término es tal vez el menos malo de todos— se afirman

de entrada, contra la literatura (y por tanto, el drama escrito) para proclamar su diferencia radical: su pertenencia al mundo de la escena, de la representación, de las artes del espectáculo. Así pues, su objeto no es—o no únicamente—el texto dramático, sino todas las prácticas artísticas que pueden surgir en el uso del escenario y del actor, lo cual equivale a decir todas las artes y todas las técnicas de que dispone una época; a ello hay que añadir lo que la *etnoescenología* define como una práctica espectacular en todos los contextos culturales posibles.

1. Finalidad de los estudios

El estudio puede tener como finalidad informar a un lector sobre alguno de los innumerables aspectos de la creación teatral. El discurso crítico va, así, desde la información periodística acerca del lugar y la fecha de una representación al estudio erudito de un aspecto de la actividad teatral en una revista especializada. Pero, a veces, también tiene la ambición de transmitir unas habilidades y formar actores, escenógrafos o iluminadores. En tales casos, el estudio desemboca en un saber técnico que el futuro profesional aplicará en su trabajo. Cada uno de los ámbitos se divide en ramas especializadas para las cuales existen procedimientos de análisis y técnicas de aprendizaje a su vez muy especializadas. En este caso, el estudio prepara para el ejercicio de una de las profesiones del teatro y halla su legitimidad en la eficacia de su *savoir-faire* y en su capacidad para preparar con vistas a una futura actividad técnica o artística. Es posible imaginar tantos saberes y campos de estudio como necesidades técnicas surgen en la producción de un espectáculo. La dificultad no reside en especificar o especializar el saber, sino en asegurar la homogeneidad de una rama con relación a las demás y, además, en tener la capacidad de confrontar y fecundar saberes parciales. No hay un lugar o una institución donde pueda estudiarse el teatro entero: en las escuelas profesionales se aprende alguno de los oficios de la escena (escenografía, iluminación, figurinismo); en las escuelas de actores, éstos se ejercitan en una determinada técnica interpretativa; en los departamentos de literatura universitarios se leen los grandes textos; en los escasos departamentos de teatro de la universidad, se reflexiona acerca de la producción del sentido en el trabajo del actor y de la puesta en escena y se medita sobre las relaciones entre teoría y práctica. Lo que legítimamente podemos esperar de una enseñanza universitaria ya no es la universalidad y la globalidad de un saber, sino, simplemente, una reflexión epistemológica acerca de las condiciones de validez de un conocimiento sobre un determinado componente de la obra dramática o teatral, y sobre la actividad teatral bajo cualquiera de sus formas. Así pues, abandonando una ilusoria teoría unificada del teatro, deberemos conformarnos con una epistemología de los estudios teatrales que dibuje el marco de los saberes y los límites de nuestro conocimiento.

2. Epistemología

Entre las gentes de teatro, encontramos a veces la convicción de que el arte teatral no puede ser estudiado, que sólo podemos adivinar algunas de sus leyes y que la intuición del actor o del director de escena sustituye ventajosamente a cualquier teoría. Ninguna disciplina artística y, en particular entre las artes del espectáculo, está tan mitificada como el teatro, de tal modo que a menudo su aproximación teórica o científica es vista como un sacrilegio. Sin embargo, una aproximación científica intenta abrirse paso, aunque de manera indirecta: se apoya en disciplinas científicas como la biología, la psicología, la etnología o la medicina, para transferir sus saberes al campo del comportamiento espectacular del actor o del espectador y aplicar luego, por hipótesis y como programa, algunos de sus resultados. Si ya no concebimos la cientificidad en términos de resultados verificables y cuantificables, sino de coherencia y no-contradicción, podemos obtener una *dramaturgia** o una *semiología** cuya única ambición, sea inicialmente la de elucidar la producción del sentido y la manipulación de los signos, tan-

to al nivel de una obra concreta como de un conjunto (época, género, obra de un autor o de un director). El estudio se centra tanto en la producción del texto y de la puesta en escena por el equipo de creadores y de «realizadores», como en su *recepción* por parte del lector o espectador o, mejor aún, en su dialéctica en el seno de una semiótica que describa a la vez los mecanismos de la *comunicación** (entre teatro y público) y los de su inscripción en una semiótica de la cultura.

3. Perspectivas y ámbitos

Pero para conocer este extraño objeto denominado teatro, hay que elucidar ante todo de qué modo lo miramos, desde qué perspectiva lo abordamos y según qué ángulo: aunque la mirada, ciertamente, no crea el objeto teatral, sí que crea, en cambio, el discurso que formulamos sobre él. Esta mirada está impregnada por una metodología y una ciencia humana: antropología (BARBA), sociología, fenomenología (STATES), semiología (UBERSFELD), pragmática. Está preformada por el tipo de interrogaciones de cada una de estas metodologías y, naturalmente, nunca encuentra en el objeto analizado aquello que busca; pero, al menos, detecta los límites, los riesgos y las impotencias de cada disciplina. De este modo, puede recortar, dentro de un objeto, y en función de su metodología, un cierto número de campos de estudio. Estos campos son, a veces, componentes del objeto teatro y, otras, modos de interrogación que atraviesan a varios componentes. Enseguida resulta evidente que, por simple decencia, ningún campo puede mantenerse aislado y que cada uno de ellos absorbe el resto de los interrogantes. Por ello, no existe un programa ideal de estudio, sino —como mucho— una serie de aproximaciones que delimitan más o menos el objeto de sus preguntas.

4. Un saber en proceso

El saber así cuadriculado debe, incesantemente, reconstituirse en una teoría global, sobre todo construyendo pasarelas entre estudio del texto y estudio de la representación, y asociando diversos campos de saber y diversas interrogaciones. Entonces, las grandes perspectivas son indispensables para relacionar los fragmentos dispersos: así, una aproximación semiológica permitirá medir la producción de signos en función de un proyecto dramatúrgico.

Antes que intentar cubrir el conjunto de la actividad teatral, sería mejor suscitar el estudio de las zonas o de las combinatorias que aún permanecen en la sombra. Entre los ámbitos por descifrar, citaremos: el teatro gestual, la obra radiofónica, la danza y el teatro-danza, los elementos interartísticos de la puesta en escena, las relaciones interculturales en la puesta en escena contemporánea.

Paralelamente al peligro de ultraespecialización y de autonomía de un campo de estudio, existe un peligro, igualmente real, de disolución de los estudios teatrales en disciplinas o metodologías mucho más amplias que ya no pertenecen a la estética, como la antropología, las teoría de los medios de comunicación, la narratología e incluso la semiología cuando ésta se reduce al modelo jakobsoniano de las funciones de la comunicación, o a una tipología de los signos, a una búsqueda de las unidades mínimas, a un inventario de los códigos o a un delirio connotativo de los significados.

Y, a fin de cuentas, ¿puede ser estudiado el teatro? En tanto que modelización y espejo deformante del mundo, se presta a todas las preguntas, a todas las aproximaciones, a todos los deseos de conocimiento, a todas las divisiones del saber y de la *investigación*.*

Fuente: Patrice PAVIS
en Michel CORVIN (comp.),
Dictionnaire encyclopédique du théâtre,
París, Bordas, 1991.

ETNODRAMA

Fran.: *ethnodrame*; Ingl.: *ethnodrama*; Al: *Ethnodrama*.

Término aplicado por algunos etnólogos y *etnoescenólogos** a manifestaciones vincu-

das a la vez a la religión, al rito y al teatro. Tales manifestaciones ven el origen del teatro en las ceremonias, tanto si se trata de la tragedia griega, como del Nô japonés o de vudú haitiano. Se considera que el concepto de etnodrama fue forjado por el psiquiatra L. MARS, que dio tal nombre a «este fenómeno originario que es a la vez religión y drama [y] se halla en el origen del teatro y de la religión de numerosos pueblos» (*Revue de psychologie des peuples*, 1962, nº 1, pág. 21).

Lorelle, 1962, 1974, 1991, en Corvin, 1991.

ETNOESCENOLOGÍA

Fran.: *ethnoscénologie*; Ingl.: *ethnoscenology*; Al.: *Ethnoszenologie*.

Neologismo forjado por J.-M. PRADIER (1995) y que se aplica a una nueva disciplina: la etnoescenología amplía el estudio del teatro occidental a las prácticas espectaculares del mundo entero, en particular las que proceden del rito, del ceremonial, de las *cultural performances* (prácticas culturales), sin proyectar sobre estas prácticas una visión eurocéntrica. Es «el estudio, en las diferentes culturas, de las prácticas y de los comportamientos humanos espectaculares organizados —PCHEO» (1995, pág. 47).

La principal dificultad consiste en saber utilizar la etnología y la antropología cultural aplicándolas elásticamente a objetos que no sean ni metáforas (como la de la *teatralidad** de lo cotidiano o de la vida social), ni ámbitos abiertos al infinito como son a veces las *performances** de todo tipo: juegos, deportes, ritos, ceremonias, etc.

La noción de espectáculo (*spectaculum*, lo que es visible, y *speculum*, lo que refleja una imagen) la de *performance** (acción completa) pertenecen a dos universos epistemológicos incompatibles y, por tanto, a dos miradas sobre un mismo objeto: la etnoescenología debería poder reconciliarlas para abordar su estudio. Para evitar una deriva de la etnoescenología hacia el infinito de las actividades humanas, se sugiere la opción de interesarse por fenómenos que impliquen los siguientes criterios: formalización estética de un acontecimiento, ficcionalidad, placer lúdico, gratuidad de la acción.

Pronko, 1967; Banham, 1988; Pavis, 1990, 1992, 1996/*a*; Balme, 1995.

EVENTO (O ACONTECIMIENTO TEATRAL)

Fran.: *événement*; Ingl.: *event*; Al.: *Ereignis*.

La representación teatral considerada, no en el aspecto ficcional de su fábula, sino en su realidad de práctica artística que comporta un intercambio entre actor y espectador.

1• Una de las marcas específicas de la teatralidad es el hecho de constituir una presencia humana ofrecida a la mirada del público. Esta relación viva entre actor y espectador es lo que constituye la base del intercambio: «La esencia del teatro no se encuentra ni en la narración de un acontecimiento, ni en la discusión de una hipótesis con el público, ni en la representación de la vida cotidiana, ni siquiera en una visión. [...] El teatro es un acto realizado aquí y ahora en los organismos de los actores, frente a otros hombres» (GROTOWSKI, 1971, págs. 86-87).

2• Esta situación particular del acto teatral explica que todos los sistemas escénicos, incluido el texto, dependan del establecimiento de esta relación «eventomencial»: «La significación de una obra teatral se halla mucho más lejos de la significación de un mensaje puramente lingüístico que de la significación de un evento» (MOUNIN, 1970, pág. 94).

3• El escenario dispone de poderosos medios para producir una ilusión (narrativa, visual, lingüística), pero el espectáculo también depende en cada momento de la inter-

vención exterior de su dimensión como evento: ruptura interpretativa, interrupción de la representación, efecto imprevisto, escepticismo del espectador, etc.

4• Para algunos directores de escena oteóricos, el objetivo de la representación ya no es la magia ilusionista, sino la toma de conciencia acerca de esta realidad de un evento vivido por el público. De este modo, la idea misma de ficción que hace olvidar la comunicación del acontecimiento se les hace extraña: «La ilusión que intentaremos crearya no se basará en la mayor o menor verosimilitud de la acción, sino en la fuerza comunicativa y la realidad de esta acción. Cada espectáculo se convertirá, así, en una especie de acontecimiento» (ARTAUD). El escenario es un «lenguaje concreto», el lugar de una experiencia que no reproduce nada anterior.

5• Algunas formas actuales de teatro (el *happening*,* la fiesta popular, el «teatro invisible» de BOAL, 1977), la *performance*,* buscan la versión más pura de la realidad del evento: el espectáculo se inventa a sí mismo, negando cualquier proyecto y cualquier simbolismo.

Ilusión escénica, recepción, especificidad teatral, hermenéutica, esencia del teatro.

Derrida, 1967; Ricœur, 1969; Mounin, 1970; Voltz, 1974; Cole, 1975; Boal, 1977; Kantor, 1977; Hinkle, 1979; Wiles, 1980; Barba ySavarese, 1985.

EXPECTATIVA

Fran.: *attente*; Ingl.: *expectation*; Al.: *Erwartung*.

1• En tanto que forma *dramática*,* el teatro especula con la expectativa del acontecimiento por parte del espectador, pero esta expectativa atañe sobre todo, por anticipación, a la conclusión y a la resolución final de los conflictos: es «la ansiosa espera del final» (DEMARCY, 1973, pág. 329). Ciertos *motivos** o escenas de la obra tienen la misión exclusiva de anunciar y preparar la continuación, instalando un *suspense** y una *tensión*.*

2• El *horizonte de expectativas* (JAUSS, 1970) de una obra es el conjunto de expectativas de su público, dada su situación concreta, el lugar de la obra en la tradición literaria, el gusto de la época, la naturaleza de los interrogantes a los cuales responde la obra.

Hay que añadir a este horizonte los esquemas socioculturales del público: sus expectativas personales, lo que sabe del autor, del *marco** en que se ofrece la representación, del título y de la aceptabilidad social de la obra, el papel de la moda o del esnobismo que preparan el terreno de la *recepción*,* etc. Todo director de escena es consciente, en muy amplia medida, de estas expectativas; las tiene en cuenta para definir su línea estético-política. La estética se mezcla estrechamente con la política cultural.

EXPOSICIÓN

(Del latín *expositio, exponere*, mostrar.)
Fran.: *exposition*; Ingl.: *exposition*; Al.: *Exposition*.

En la exposición (o *exposición del tema*, como se decía en el siglo XVII), el dramaturgo suministra las informaciones necesarias para evaluar la *situación** y para la comprensión de la acción que va a ser presentada. El conocimiento de esta «prehistoria» es particularmente importante para las obras de *intriga** compleja. Es indispensable para cualquier texto dramático que imita o sugiere una realidad exterior y presenta una acción humana.

1• Lugar de la exposición

Sigue abierto el debate para dilucidar si la exposición es una parte constitutiva de la obra (al mismo título que la *crisis* o el *epílogo*)* o si está «diluida» a lo largo del texto. En la *dramaturgia clásica*,* la exposición (o *protasis*) tiende a concentrarse en la primera parte de la obra (el primer acto y, sobre todo, las

primeras escenas) y a menudo está localizada en un *relato** o en un intercambio «naïf» de informaciones. Pero a partir del momento en que la estructura dramática se hace menos rígida y no se concentra únicamente en una crisis en un conflicto, las acotaciones sobre la acción están mucho más dispersas. En el caso límite del drama *analítico** que no muestra el conflicto, sino los presupuestos antes de proceder al análisis de sus causas, el texto en su conjunto se convierte en una vasta exposición, y el concepto pierde todo valor espacial y distintivo (véanse HEBBEL, IBSEN).

Por añadidura, la exposición no siempre está situada allí donde la esperamos: por ejemplo, en el teatro naturalista, el espacio escénico expone «clandestinamente» un gran número de informaciones que serán utilizadas por el público, incluso inconscientemente, y le explicarán el curso de la acción. También el *marco** global de la representación suministra una cuadrícula más o menos sutil de informaciones: conocer el lugar donde se ubica el teatro, el origen y la orientación política de la compañía, la lectura del *programa** y el análisis dramatúrgico propuesto influencian profundamente al espectador. En el teatro moderno, cada vez resulta más difícil circunscribir la exposición y reducirla a un stock de informaciones (CORVIN, 1978*a*).

2· Técnicas de la exposición

a. *La exposición como recordatorio*

A veces, algunos elementos de la acción ya son conocidos por el público y no necesitan ser explícitamente mencionados: el *mythos* en el caso de la tragedia griega, el texto precedente en el de las parodias de textos clásicos.

b. *Naturalización*

Puesto que la exposición es vista casi siempre como un mal necesario que precede a la acción y la pone en marcha, el dramaturgo intenta enmascararla o, al menos, hacer la *verosímil**. Por ello, al principio de la obra nos sitúa enseguida en *media res*, nos mete en una historia que ya ha empezado y de la cual captaremos, al vuelo, algunas migas de lógica: «El arte de la exposición dramática consiste en hacerla tan natural que ni siquiera exista la sospecha del arte» (MARMONTEL, 1787).

c. *Dramatización*

Para parecer natural, la exposición —que es fácilmente estática y épica (relato objetivo de circunstancias)—, se transforma a menudo en un diálogo animado que produce la sensación de que la acción principal ya funciona: es la doctrina de la *exposición en acción*. «El mejor tema dramático es aquel donde la exposición ya es una parte del desarrollo» (carta de GOETHE a SCHILLER del 22 de abril de 1797).

3 · Formas de la exposición

En el drama clásico, la exposición, naturalizada y dramatizada por medio de todas las técnicas de lo verosímil, es transmitida a menudo por una conversación entre héroes o entre el héroe y el confidente. Debe ser a la vez corta y eficaz: se trata de transmitir las informaciones con economía y claridad, de no repetir inútilmente un mismo dato, de no omitir nada que sea importante para el conocimiento de las motivaciones de los personajes, de preparar con discretas indicaciones la continuación y el final de la fábula.

En cambio, cuando la representación no pretende la imitación y la ilusión, justificar la aportación de informaciones deja de ser tan importante. Estas informaciones pueden ser transmitidas, incluso, «irónicamente» y de forma directa por un personaje presentador o por un conjunto de figuras que declinarán su identidad (PIRANDELLO, BRECHT). Por espíritu de contradicción, los personajes absurdos anunciarán una serie de evidencias (véase *La cantante calva*) o de proposiciones «filosóficas» sin ningún vínculo con su situación. En tales casos, la exposición consiste paradójicamente en exponer hechos sin interés para la comprensión de la acción. La exposición está a la vez en todas partes y en

ninguna. La exposición se «disuelve» fácilmente para reaparecer en otros conceptos: el *contexto*,* la *situación*,* los presupuestos ideológicos. Esta «disolución» y esta «desdramatización» de la exposición hacen que ésta sea uno de los datos más difíciles de aprehender de la estructura dramática. Y ello porque gira en torno de los siguientes elementos:

4 • Cuestiones planteadas por la exposición

a. *Modelo actancial**

¿Quiénes son los protagonistas? ¿Qué los separa y aproxima? ¿Cuál es el objetivo de su acción?

b. *Efecto de realidad**

¿Qué efecto es producido en la obra? ¿Qué atmósfera y qué realidad son simuladas? ¿Con qué propósito?

c. *Lógica del mundo representado*

Si la lógica del mundo posible de la ficción difiere de la del nuestro, ¿cuáles son sus reglas? ¿Cómo leer las motivaciones psicológicas, sociales o amorosas de los personajes?

d. *Finalidad del juego teatral*

¿A qué apunta la puesta en escena? ¿Cómo establecer un paralelismo con nuestro universo? Gracias al *efecto de reconocimiento** ideológico, la exposición se realiza perfectamente. El espectador dispone entonces de los datos del mundo ficcional y de las pasarelas ideológicas y emotivas entre la *ficción** y su propia situación.

Expectativas, prólogo, dramático y épico, dramaturgia clásica, drama analítico.

Freytag, 1857; Scherer, 1950; Bickert, 1969 e en Keller, 1976; Klotz, 1969.

EXPRESIÓN

Fran.: *expression*; Ingl.: *expression*; Al.: *Ausdruck*.

1 • La expresión dramática o teatral, como toda expresión artística, es concebida —según la visión clásica— como una exteriorización, una puesta en evidencia del sentido profundo o de elementos ocultos, es decir, como un movimiento que va del interior al exterior. Este papel revelador corresponde, en última instancia, al actor; él debe «interpretar al poeta con su actuación, revelarnos sus intenciones más secretas, hacer que afloren en la superficie las perlas escondidas en las profundidades» (HEGEL, 1832, pág. 368).

En el escenario (y siempre según el dogma clásico), esta «ex-presión», esta «expulsión» de la significación, encuentra su máximo exponente en la expresividad gestual y corporal del actor.

La teoría clásica de la expresión postula implícitamente que el sentido existe previamente en el texto, y que la expresión no es más que un proceso secundario de «extracción» a partir de una idea previa. Para ella, lo fundamental es la experiencia estética del autor, de la cual el actor deja vislumbrar algunas parcelas; esta posición implica una sobrevaloración de la *idea*, en detrimento de la *materia* expresiva, una creencia en un sentido anterior a la expresión.

2 • Hoy ya no se tiende a separar el contenido de la forma; se concibe la obra moderna como una creación y no como una expresión. La obra dramática no refleja un mundo anterior, ofrece el mundo en la visión y en la forma que tiene de él. Que este trabajo de formalización del contenido (y de atribución de contenido a través de la forma) se llame *escritura*,* estructuración o *práctica significante*,* no tiene demasiada importancia: en cualquier caso, el resultado es que ya no se pretende separar el pensamiento y la expresión, sino hacerlas solidarias. Para el teatro, ello significa que la puesta en escena experimenta con los me-

dios de investigación y de juego escénicos de que dispone, para producir un sentido que no estaba previsto desde el principio de la eternidad. El director de escena organiza sus materiales escénicos a fin de suscitar tal o cual lectura del espectador. En ocasiones, esta lectura es «falseada», carente de interés o insignificante, pero al menos se interroga sobre el texto y el sentido de la representación. Del mismo modo, el actor elige conscientemente los signos que desea emitir en función del efecto que quiere obtener, y no de una idea que sólo puede ser encarnada de una única y buena manera (*lectura*).*

3• El actor está tan atento a la expresión de sus emociones como a la forma gestual que dará lugar a la emoción. Así pues, la expresión no va únicamente de dentro a fuera, sino también del exterior al interior, porque —tal como señala J. COPEAU—, la «expresión emotiva sale de la expresión correcta» (1974, pág. 211).

EXPRESIÓN CORPORAL

Fran.: *expression corporelle*, Ingl.: *body language*, Al.: *Körperausdruck*, *Körpersprache*.

Técnica interpretativa utilizada en talleres pedagógicos para activar la expresividad del actor, desarrollando sobre todo sus medios vocales y gestuales, su facultad de improvisación. Sensibiliza a los individuos acerca de sus posibilidades motrices y emotivas, su esquema corporal y su capacidad para proyectar este esquema en su trabajo interpretativo. Recurre a algunas técnicas del *mimo*,* al *juego dramático*,* a la *improvisación*,* pero tiene más el carácter de una actividad de descubrimiento y de entrenamiento que de disciplina artística.

La expresión corporal ha sido un método de trabajo en los ensayos de los grupos de los años sesenta (BROOK, el Living Theatre) y entre su epígonos; además ejerce una gran influencia sobre el arte-terapia y el «teatro en/y educación».

Gesto, cuerpo, mímica.

Feldenkrais, 1964; Levieux, s.f.; Dars y Benoît, 1964; Barret, 1973; Bernard, 1976, 1977; Pujade-Renaud, 1976; Barker, 1977; Boal, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Marin, 1985.

EXTRAESCENA

Fran.: *hors-scène*, Ingl.: *offstage*, Al.: *ausserhalb der Bühne*.

1• El extraescena comprende la realidad que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador. Se distingue entre el extraescena teóricamente visible por parte de los personajes que están en el escenario, pero que queda oculto para el público (*teichoscopia*) y el extraescena invisible para el público y el escenario.

2• El estatuto del extraescena varía según el grado de realidad a que el medio escénico aspira: en el caso de la representación naturalista, el extraescena parece existir tanto como el mismo escenario; aparece truncado y es imaginado como prolongación del escenario. Se trata, por lo tanto, de algo a la vez invisible y visible. En cambio, en los espectáculos circunscritos al área de actuación (por ejemplo, la representación épica brechtiana) o a un escenario encerrado en sí mismo (como en la representación simbolista), el extraescena no es la prolongación del escenario, sino una realidad ajena y distinta, el lugar donde comienza nuestro mundo real de referencia.

3• Para sugerir el extraescena, la escenificación crea a menudo un dispositivo sonoro que marca la resonancia en las habitaciones ocultas; puede —como en el *Britannicus* dirigido por G. BOURDET— iluminar el escenario desde bastidores a partir de ventanas invisibles que se suponen abiertas a otras habitaciones o a un parque: tales procedimientos avalan la impresión de un *espacio** contiguo real que ha tenido que ser arbitrariamente omitido.

Marco, extratexto, realidad representada.

EXTRATEXTO

Fran.: *hors-texte*; Ingl.: *non textual*; Al.: *Kontext*.

El extratexto es, a la vez, el *contexto** ideológico, histórico y el intertexto: la serie de los textos que preceden a la obra y que, a través de todas las mediaciones y transformaciones posibles, influyen sobre el texto dramático.

En el teatro, este extratexto resulta capital para comprender el texto de los personajes. En efecto, las acotaciones escénicas y el texto descriptivo de la puesta en escena dejan de existir en la representación. Todas estas «notas de autor [...] estos agujeros que provocan en la unidad del texto son llenados por otros sistemas de signos» (VELTRUSKÝ, 1941, pág. 134; 1976, pág. 96). De este modo, el extratexto (y el extraescena) reaparecen en el escenario a través de la situación que propone la puesta en escena. De este modo, y sin que lo parezca, el texto dramático «visualizado», el texto «emitido en escena», es performado y *modalizado** por el extratexto que se hace físicamente visible en la *situación** escénica. Así pues, todo cuanto es dicho en el escenario sólo tiene sentido en función de lo que es relegado o presupuesto en el ante o extratexto. El teatro, como la literatura, apela a la realidad exterior pero no, al contrario de lo que se ha creído durante mucho tiempo, imitándola, sino utilizándola como presupuesto común al autor y al espectador y como ilusión referencial (efecto de realidad) que hace posible la lectura del texto dramático.

Intertextualidad, sociosemiótica.

Althusser, 1965; Lotman, 1973; Pavis, 1978*a*, 1983*a*, 1985*d*; Ubersfeld, 1979*a*.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FÁBULA

Fran.: *fable*; Ingl.: *plot, fabula*; Al.: *Fabel, Handlung*.

1 • Contradicción de la noción de fábula

a. Orígenes

Del latín *fabula* (frases, relato), el término *fábula*, que corresponde al griego *mythos*, designa la «serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra», según el diccionario francés *Robert*. La *fabula* latina es un relato mítico o inventado y, por extensión, la obra de teatro y el cuento. Aquí sólo vamos a ocuparnos de la fábula en las obras teatrales. Sin embargo, un examen de las fábulas (de ESOPO o de LA FONTAINE) mostraría que los problemas teóricos ligados a la noción de fábula también conciernen al cuento, a la epopeya o al drama (véase LESSING, «Sobre la fábula»). Una ojeada sobre los innumerables usos del término «fábula» pone de manifiesto dos concepciones opuestas del lugar que ocupa:

— como material anterior a la composición de la obra;
— como estructura narrativa de la historia.

En esta doble definición se superpone la oposición existente entre los términos de *inventio* y de *dispositio* de la retórica, o entre la de *story* (historia) que la crítica anglosajona opone a *plot* (*intriga*).*

Para el autor dramático, componer la fábula (en la acepción 2) significa estructurar las acciones —motivaciones, conflictos, resolución, desenlace— en un espacio/tiempo «abstracto» pero que está construido a partir del espacio/tiempo y del comportamiento de los hombres. La fábula textualiza las acciones que podrían haber ocurrido antes del comienzo de la obra o que podrían acaecer cuando ésta termine. Practica una selección y una ordenación de los episodios según un esquema más o menos rígido: el de la dramaturgia clásica, por ejemplo, nos obliga a respetar el orden cronológico y la lógica de los acontecimientos: exposición, subida de la tensión, crisis, nudo, catástrofe y desenlace. «Al disponer la fábula, el poeta deberá procurar que todos los acontecimientos sean hasta tal punto dependientes entre sí que se encadenen como por necesidad; que en la acción nada ocurra sin que parezca como el resultado de lo que acaba de ocurrir; de tal modo que todos los hechos estén tan bien encadenados que cada uno de ellos surja

como la justa consecuencia de otro» (LA MESNARDIÈRE, *Poética*, 1640, cap. 5).

Según esta concepción clásica, la fábula es casi sinónimo del término inglés *story*: a veces la llamamos «la historia, mientras que el *plot* corresponde a la intriga, a la serie causal de las acciones. Un historia [*story*] es un relato de los acontecimientos ordenados en una secuencia temporal. Una intriga [*plot*] también relata acontecimientos, pero pone el acento en su causalidad» (E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, 1927).

b. La fábula como material

• Fábula *versus* argumento

En el teatro griego, a menudo la fábula es tomada de un mito conocido por los espectadores y, por tanto, preexistente a la obra dramática. La fábula o el mito es entonces el material, la fuente de la que el poeta extrae los temas de su obra. Este sentido se mantiene hasta la época clásica: RACINE, que también utilizó fuentes griegas, todavía utiliza *fábula* oponiéndola a *argumento*: «No hay que importunar a los poetas por los cambios que hayan podido introducir en la fábula; por el contrario, hay que consagrarse a considerar el excelente uso que han hecho de tales cambios y la manera ingeniosa con la que han sabido acordar la fábula con su argumento» (segundo prefacio a *Andrómaca*). Así pues, en esta acepción, la fábula es el conjunto de motivos que se pueden reconstituir en el sistema lógico o de acontecimientos al que el dramaturgo recurre. «La causa de los acontecimientos (señala MARMONTEL, 1787, art. «Intriga») es de este modo independiente de los personajes, anterior a la misma acción o supuestantente exterior». Así pues, a partir de todo texto dramático podemos reconstituir la fábula como una cadena de motivos o de temas que nos son comunicados en el transcurso de la obra bajo la forma específica del *argumento*. Esta distinción alcanza su formulación más sistemática en la obra de los formalistas rusos: «La fábula se opone al argumento, que está constituido por los mismos acontecimientos pero respeta su orden de aparición en la obra y la cadena de informaciones que nos los designan. [...] En una palabra, la fábula es lo que realmente ha ocurrido; el argumento es la manera en que el lector ha tomado conocimiento de ello» (TOMACHEVSKI, en TODOROV, 1965, pág. 268).

Así pues, en este primer sentido la fábula será definida como el establecimiento cronológico y lógico de los acontecimientos que constituyen el armazón de la historia representada. Por su parte, el vínculo entre *fábula* y *argumento* proporcionará la clave de la *dramaturgia*.

• Fábula o «ensamblamiento de acciones realizadas» (Aristóteles)

En la *Poética* de ARISTÓTELES, la fábula designa la imitación de la acción, «el ensamblamiento de las acciones realizadas» (1450*a*). «La fábula es el principio y algo así como el alma de la tragedia; los caracteres sólo vienen en segundo lugar» (1450*b*). Aquí, la fábula aparece ligada a su elemento constitutivo: la acción dramática. Así pues, el punto de vista se ha desplazado ligeramente desde la materia dramática "bruta" 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 utiliza: nos situamos así en el terreno de una lógica de las acciones o narratología. Al mismo tiempo, la fábula describe «los actos de los personajes y no estos personajes en sí mismos. Los actos y la fábula son el fin de la tragedia» (1450*a*). Esta asimilación de la «fábula-material» a la «fábula-acción» prepara el paso a una concepción de la fábula como estructura narrativa de la obra.

c. Fábula como estructura de la narración

Sin embargo, la fábula también se convierte a menudo en una noción de estructura específica de la historia contada por la obra. Así pues, ya percibimos en ella la manera personal con que el poeta trata su argumento y dispone los episodios particulares a

la intriga: «Toda invención a la cual el poeta asocie una cierta intención, constituye una fábula» (LESSING, *Tratado de la fábula*, 1759). Así, desde el siglo XVIII, la fábula aparece como un elemento de la estructura del drama que debe ser diferenciada de las fuentes de la historia narrada. Se hace necesario un esfuerzo de clarificación para los términos de acción, argumento y fábula. MARMONTEL los distingue nítidamente: «En los poemas épicos y dramáticos, la fábula, la acción, el argumento suelen ser tomados como sinónimos; pero en una concepción más rigurosa, el argumento de la obra es la idea sustancial de la acción: por consiguiente, la acción es el desarrollo del argumento; la fábula es esta misma disposición considerada desde el lado de los incidentes que componen la intriga y sirven para anudar y desanudar la acción» (MARMONTEL, 1787, art. «Fábula»).

d. *Fábula como punto de vista sobre la historia (fábula brechtiana)*

• Reconstitución de la fábula

Si las concepciones prebrechtianas de la fábula consideraban que ésta es un dato evidente y automático en cuanto leemos la obra y tratamos de determinar las fases de la acción, para BRECHT, en su crítica a ARISTÓTELES, la fábula no es un dato inmediato, sino que ha de ser objeto de una reconstitución, de una investigación por parte de todos, desde el *dramaturgo** (sentido 3) hasta el actor: «La tarea principal del teatro es explicitar la fábula y comunicar su sentido mediante efectos de *distanciación** apropiados. [...] La fábula es explicitada, construida y expuesta por el teatro en su conjunto, por los actores, los escenógrafos, los maquilladores, los figurinistas, los músicos y los coreógrafos. Todos aportan su arte a esta empresa común, sin abandonar por ello su independencia» (*Pequeño Organon*, 1963, § 70, pág. 95). Construir la fábula, para BRECHT, es tener al mismo tiempo un punto de vista sobre la historia (el relato) y la Historia (los acontecimientos considerados a la luz del marxismo).

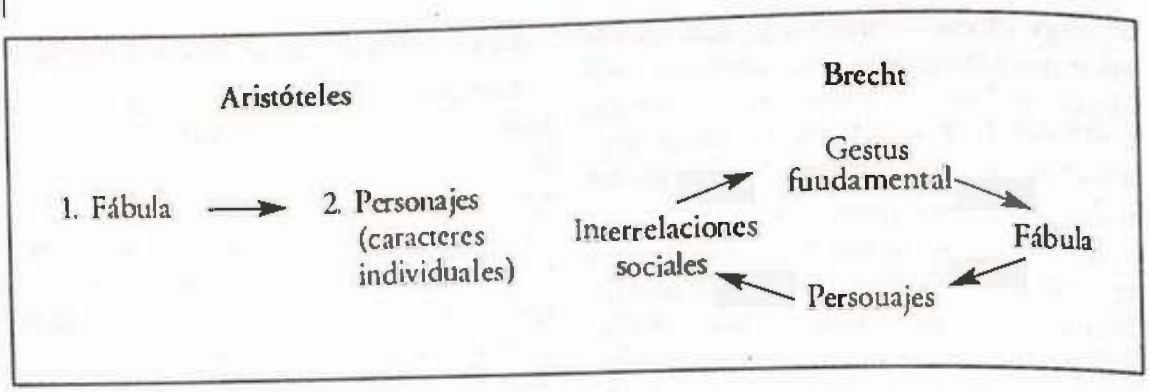
• Discontinuidad de la fábula brechtiana

La fábula brechtiana no descansa en una historia continua y unificada, sino en el principio de discontinuidad: no cuenta una historia «seguida», sino que alinea episodios autónomos invitando al espectador a confrontarlos con los procesos de la realidad a que corresponden. En este sentido, la fábula ya no es, como en la dramaturgia clásica (es decir, no épica), un conjunto indescomponible de episodios ligados por relaciones de temporalidad y de causalidad, sino una estructura fragmentada. En esto reside, por otra parte, la ambigüedad de esta noción en BRECHT: la fábula debe «seguir su curso», reconstituir la lógica narrativa y, a la vez, y no obstante, debe ser incesantemente interrumpida por las distanciaciones adecuadas.

• Punto de vista del fabulador

Ello genera, evidentemente, un malentendido sobre el concepto brechtiano de fábula: se intenta reconstituirla narrando los acontecimientos y, por tanto, haciendo abstracción de la disposición de los episodios en la obra, pero al mismo tiempo se quiere «representar la fábula»: ésta debe hacerse legible en la narración de los acontecimientos. En realidad la búsqueda de la fábula quiere permitir la reconstitución de la lógica de la realidad representada (del significado del relato), manteniendo sin embargo una cierta lógica y autonomía del relato. Es precisamente de la tensión entre ambos proyectos y de las contradicciones entre mundo representado y manera de representar el mundo de donde provienen el efecto de extrañamiento y la percepción justa de la historia/Historia.

Determinar la fábula no es, para BRECHT, descubrir una historia universalmente descifrable e inscrita en el texto bajo su forma definitiva. Al «buscar la fábula», el lector y el director de escena exponen su propio punto de vista sobre la realidad que desean representar: «La fábula no está únicamente constituida por una historia sacada de la vida en común de los hombres, tal como habría podido ocurrir en la realidad; está hecha de procesos dispuestos de modo que expresen



la concepción que el fabulador tiene de la sociedad» (*Añadido* al *Pequeño Organon*, 1963, pág. 109).

Cada fabulador, pero también cada época, tendrá una visión particular de la fábula que hay que constituir: así, BRECHT «lee» *Hamlet* y, por tanto, lo «adapta» como resultado de un análisis de la sociedad en la que él vive. («Sombría y sanguinaria época [...] tendencia general a dudar de la razón [...]», *Pequeño Organon*, 1963, § 68, pág. 92).

La fábula está en perpetua elaboración, no sólo al nivel de la redacción del texto dramático, sino también y sobre todo en el proceso de la puesta en escena y de la interpretación: trabajo previo del *dramaturgo** (sentido 3), elección de las escenas, indicación de las motivaciones de los personajes, crítica del personaje por parte del actor, coordiuación de las diferentes artes escénicas, revisión crítica de la obra a través de las preguntas más prosaicas (ej.: «¿Por qué Fausto no se casa con Margarita?»), etc. Leer la fábula es proporcionar una interpretación (del texto por parte del director de escena, de la representación por parte del espectador), es escoger una determinada distribución de los acentos significativos de la obra. Entonces, la *puesta en escena** ya no aparece como la clarificación definitiva del sentido, sino como una opción dramatúrgica, lúdica y, por tanto, hermenéutica.

• Determinación del gestus fundamental

La aprehensión de la fábula brechtiana pasa en primer lugar por la comprensión de un gestus que no nos informa sobre los personajes en sí mismos, sino sobre sus «interrelaciones» en el seno de la sociedad. «Al comentar este material gestual, el actor toma posesión de la *fábula* y, con ella, de su personaje» (*Pequeño Organon*, 1963, § 64). Así, la fábula brechtiana está íntimamente ligada a la constelación de los personajes en el microcosmos de la obra y el macrocosmos de su realidad origiuaria: «La gran empresa del teatro es la fábula, composición global de todos los procesos gestuales que contienen todas las informacioues y las impulsiones que constituirán, a partir de ahora, el placet del público» (§ 65).

La determinación brechtiana de la fábula se lleva a cabo, por tanto, eu el curso de un proceso dialéctico uunca acabado. La comparacióu cou la concepción de ARISTÓTELES lo demuestra claramente:

• La búsqueda de las contradicciones

La fábula no debe conformarse con restituir el movimiento geueral de la acción, sino que además debe poner al desnudo las contradicciones, indicando las razones de tales coutradicciones. Para *Madre Coraje*, por ejemplo, la fábula insistirá constantemente en la imposibilidad de acciones opuestas: vivir de la guerra y no sacrificar nada por ella; querer a sus hijos y utilizarlos para hacer negocios, etc. En vez de enmascarar la «incoherencia de la historia contada» (1963, § 12), la ilógica del encadenamiento de los acontecimientos, la fábula épica brechtiana hace que tomemos conciencia de ella, mostrando el trasfondo ideológico y social que a menudo ilumina las motivaciones pretendidamente individuales de los personajes.

2 • 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 definición hemos señalado antes —como *material* (historia narrada) y como *estructura de la narración* (discurso que narra)—, indica por su misma ambigüedad que el crítico situado ante un texto dramático debe interesarse al mismo tiempo tanto por el significado (la historia narrada) y por el significante (la manera de narrar) como por la relación entre ambos.

La oscilación en la designación del término (material o estructura) refleja perfectamente el cruce, en el seno de esta noción, del modelo actancial reconstituido a partir de los materiales narrativos (*estructura narrativa* o estructura «profunda») por una parte y, por otra, de la estructura superficial del relato (*estructura discursiva*). La fábula remite a la vez al modelo actancial (de lo narrativo) y a la organización de los materiales sobre el eje del desarrollo de la obra (lo discursivo).

En el primer caso, examinamos la historia contada bajo su forma sistemática (paradigmática) antes de que se sean dispuestos los materiales del discurso. Inversamente, en el segundo caso, optamos por observar los encadenamientos de los temas. Esta oposición recubre la de *acción** y de *intriga**: la acción explica, a un nivel general, incluso potencial, relaciones posibles entre las fuerzas en presencia; la intriga sigue en el detalle la forma concreta (escénica y textual) que toma esta acción.

b. La o las fábulas

La construcción brechtiana de disrintas fábulas a partir del mismo texto impugna la idea de la fábula como interpretación única y denotativa del texto. Sobre esa base, la fábula ya no puede desempeñar el papel de «alma del drama» neutra y definitiva. No existe en el interior del texto. Tampoco existe fuera de él como sistema inmóvil e inalterable, sino que se constituye después de cada lectura, cada interpretación, cada escenificación.

Así pues, es peligroso concebir la fábula como la invariante del texto o como la denotación (común a todos) sobre la que podemos injertar las connotaciones de la representación. La fábula nunca es un dato objetivo, sino que exige, para ser reconstituida, un punto de vista crítico sobre el texto y la realidad que éste vehicula.

A través de este problema de la productividad de la fábula, encontramos la noción de *isotopía** que permite centrar la fábula alrededor de un plan de referencia único y eliminar las ambigüedades debidas a la interferencia de varias lecturas de la fábula.

c. Fábula y relato del texto

Por otra parte, el texto no tiene un derecho de mirada exclusivo 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 expresado lingüísticamente. Hay que extender la noción de fábula al conjunto de sistemas escénicos cuyo ensamblaje y «competencia» constituyen la fábula.

d. Propiedades generales de la fábula

- Resumible

La fábula puede ser reducida a unas pocas frases que describan sucintamente los acontecimientos. «El resumen del relato (si se conduce según los criterios estructurales) mantiene la individualidad del mensaje. Dicho de otro modo, el relato es *traducible* sin pérdidas fundamentales» (BARTHES, 1966*a*, pág. 25).

- Trasladable

Al cambiar la sustancia de la expresión (cine, cuento, teatro, pintura) debe ser posible conservar el sentido de la fábula. Como un relato «que reglamenta la conservación y

la transformación del sentido en el sentido de un enunciado orientado» (HAMON, 1974, pág. 150), la fábula se adapta a los cambios que el director de escena cree conveniente introducir en la utilización de los medios escénicos: lo que varía de una escenificación a otra puede ser, en efecto, la interpretación general de la fábula, pero también, muchas veces, es solamente una utilización de los materiales que no altera el sentido atribuido a la fábula.

• Descomponible

(Véase *análisis del relato.*)*

e. ¿Fin de la fábula, retorno del texto?

Buscar la fábula se convertirá, pues, en la consigna de los amantes de la escena. Esta búsqueda ha dado lugar a innumerables relecturas de textos clásicos que en cierto modo habían sido considerados como un asunto cerrado y sentenciado. A menudo, estos escenificadores de la fábula han aportado nueva luz (por ejemplo, PLANCHON sobre *Tartufo* y *La Segunda Sorpresa del amor*; B. SOBEL y A. GIRAULT sobre *Dom Juan* y *Timón de Atenas*). Por supuesto, el resultado ha sido a veces una simplificación y una banalización del texto como estructura significante: el espectador percibía claramente la curva de la intriga y el mundo ficcional, pero en el curso de la operación perdía su sensibilidad por la forma y por la retórica textual, dramatúrgica y escénica; además, la obra le parecía muy distante en la historia y alejada de su situación de espectador implicado en el juego concreto (y no únicamente en la ficción contada).

De este modo, otra tendencia —contrapeso indispensable de la primera— se ha abierto paso: mostrar la textualidad, la retórica, lo declamatorio (es el caso de VITEZ), abordar el texto como un organismo vivo y provocador (por ejemplo, BROOK, o SOBEL en su último período). Por el momento, la puesta en escena se debate en este dilema: ¿interpretar la fábula o el texto? Ésta parece ser, según A. GIRAULT, dramaturgo de B. SOBEL, la «contradicción central de toda representación de una obra antigua: por una parte, hay que alejar el texto para «historizarlo», pero, por otra parte, un texto no tiene ninguna posibilidad de convertirse en «texto de teatro» si no es proyectado directamente hacia el espectador; y, en este caso, la "misa está servida"» («Dos *Timón de Atenas*», *Théâtre/Public*, nº 5-6, 1975). En suma, la fábula, apenas desprendida del texto, tiende hoy a volver a él, pero después de un rodeo por el cuerpo del actor y del espectador.

Tomachevski, 1965; Todorov, 1966; Gouhier, 1968*a*; Olson, 1968*a*; Hamon, 1974; Prince, 1973; Brémond, 1973, 1977; Kibedi-Varga, 1976, 1981; Vandendorpe, 1989.

FANFARRÓN

(Del árabe *farfar*, charlatán, superficial.)
Fran.: *fanfaron*; Ingl.: *braggart*; Al.: *Prahler*.

Personaje tradicional del jactancioso o del bravucón que presume de proezas imaginarias. La tradición se remonta hasta el *alazón* griego, el *miles gloriosus* latino, el capitán español, el *braggadocio* inglés (*The Faerie Queene* de SPENSER). El Matamoros en *La ilusión cómica* de CORNEILLE o el Falstaff en el *Enrique IV* de SHAKESPEARE son algunos de sus ejemplares más célebres.

FANTASÍA (TEATRO DE LA)

Fran.: *fantasme (théâtre du...)*; Ingl.: *fantasy, imagination*; Al.: *Phantasie*.

En el psicoanálisis, la fantasía es una representación imaginada por el sujeto en un estado de ensoñación y que traduce sus deseos inconscientes: «La fantasía flota, por así decir, en tres tiempos a la vez, en los tres estadios temporales de nuestra capacidad representativa. El trabajo psíquico parte de una impresión actual, de una circunstancia suscitada por el presente y capaz de despert

tar uno de los grandes deseos del individuo; desde aquí, se extiende al recuerdo de un acontecimiento pasado, casi siempre infantil, que hizo realidad este deseo; construye entonces una situación que se proyecta en el futuro y se presenta como la realización de este deseo; he aquí la ensoñación, la fantasía que exhibe las huellas de su origen: la circunstancia presente y el recuerdo. De este modo, pasado, presente y futuro se suceden a lo largo del hilo continuo del deseo» (FREUD, 1969, vol. 10, pág. 174).

Esta acción del sueño en el escenario aparece en el fenómeno de la *denegación*.* el teatro, escribe LE GALLIOT, «es una permanente oscilación entre el símbolo y el intaginario, el terreno donde se producen intercambios y corrientes metafóricas, movidos por el deseo en busca de su realización; el lugar donde la fantasía se abre a lo inaccesible y que nos devuelve el yo «real» todavía más solo y ntás desnudo en el recuerdo nostálgico de «este "otro escenario" hacia el cual se había inclinado el escenario real» (1977, pág. 121).

1 • Teatro y fantasía

La representación teatral comparte con la fantasía esta mezcla de temporalidades y esta superposición de la escena real y la escena imaginada. Enfrentado a un acontecimiento presente, el espectadot —si quiere asimilarlo—, debe recurrir a su experiencia anterior proyectándose al mismo tiempo hacia un universo futuro. Lo mismo ocurre con la actividad del director de escena: a partir del momento en que se libera de la compulsión imitativa e ilustrativa del texto, y modela el *espacio escénico** introduciendo en él imágenes «brutas», añade a su visión ingredientes fantasmagóricos. Para el espectador, el escenario teatral es una fantasía porque siempre mezcla la imagen (de la ficción representada) y el ac ontecimiento (de su recepción en el presente). En este sentido el escenario teatral siempre admite la posibilidad de ser analizado como otro escenario, el del imaginario. El trabajo dramatúrgico de *montaje*,* *collage*,* metaforización y metonimización es una operación a partir y sobre la base de fantasías colectivas (autor, escenógrafo, actor). Permite apuntar una *retórica** de las grandes *figuras** escénicas, reconstruir su origen y su finalidad, buscar los procedimientos de condensación o de desplazamiento en la retórica escénica.

2 • La fantasía en la representación clásica

La fantasía entra en acción en todos los textos dramáticos a partir del momento en que el actor alude a un lugar exterior al escenario en que se halla situado. HONZL (en MATEJKA y TITUNIK, 1976, págs. 124-126) lo denomina la *deixis orientada por la fantasía*. En el caso del *relato** clásico, el personaje reconstituye una escena vivida en el pasado con los colores de su presente, añadiendo a ella una dimensión extraobjetiva. En RACINE, más que en otros autores, el relato de acciones trágicas adquiere la nitidez y el perfil distorsionado de los sueños (BARTHES, 1963).

3 • Las tentaciones de un teatro de la fantasía

Oponiéndose a un teatro de la imitación, el teatro de la intetiotidad —y en consecuencia el teatro de las fantasías— aparece de vez en cuando (IBSEN, WEDEKIND, MAETERLINCK, STRINDBERG, PIRANDELLO, O'CASEY, WILLIAMS, ALBEE, ADAMOV). Pero la expresión más adecuada de esta dramaturgia se encuentra sobre todo en la puesta en escena, que «busca una surrealidad capaz de denunciar más intensamente la tealidad, en un teatro en el que la representación, al convertirse en la transctipción directa del imaginario en el espacio, pretende —siempre con cierto sentimiento de culpabilidad— negarse como representación» (BENMUSSA, 1974, pág. 29). En esto teside el carácter paradójico del teatro de la fantasía: no imita nada exterior, no es la imagen de una cosa o de un inconsciente, sino que es esa cosa misnta y ese mismo inconsciente. Tal exigencia de sincetidad implica, consecuentemente, la imposibilidad de poner directamente en escena la fantasía. Así pues, más que de un *teatro de la fantasía* (con sus leyes, su estilo, sus técnicas), deberíamos

tar uno de los grandes deseos del individuo; desde aquí, se extiende al recuerdo de un acontecimiento pasado, casi siempre infantil, que hizo realidad este deseo; construye entonces una situación que se proyecta en el futuro y se presenta como la realización de este deseo; he aquí la ensoñación, la fantasía que exhibe las huellas de su origen: la circunstancia presente y el recuerdo. De este modo, pasado, presente y futuro se suceden a lo largo del hilo continuo del deseo» (FREUD, 1969, vol. 10, pág. 174).

Esta acción del sueño en el escenario aparece en el fenómeno de la *denegación*.* el teatro, escribe LE GALLIOT, «es una permanente oscilación entre el símbolo y el intaginario, el terreno donde se producen intercambios y corrientes metafóricas, movidos por el deseo en busca de su realización; el lugar donde la fantasía se abre a lo inaccesible y que nos devuelve el yo «real» todavía más solo y ntás desnudo en el recuerdo nostálgico de «este "otro escenario" hacia el cual se había inclinado el escenario real» (1977, pág. 121).

1 • Teatro y fantasía

La representación teatral comparte con la fantasía esta mezcla de temporalidades y esta superposición de la escena real y la escena imaginada. Enfrentado a un acontecimiento presente, el espectadot —si quiere asimilarlo—, debe recurrir a su experiencia anterior proyectándose al mismo tiempo hacia un universo futuro. Lo mismo ocurre con la actividad del director de escena: a partir del momento en que se libera de la compulsión imitativa e ilustrativa del texto, y modela el *espacio escénico** introduciendo en él imágenes «brutas», añade a su visión ingredientes fantasmagóricos. Para el espectador, el escenario teatral es una fantasía porque siempre mezcla la imagen (de la ficción representada) y el ac ontecimiento (de su recepción en el presente). En este sentido el escenario teatral siempre admite la posibilidad de ser analizado como otro escenario, el del imaginario. El trabajo dramatúrgico de *montaje*,* *collage*,* metaforización y metonimización es una operación a partir y sobre la base de fantasías colectivas (autor, escenógrafo, actor). Permite apuntar una *retórica** de las grandes *figuras** escénicas, reconstruir su origen y su finalidad, buscar los procedimientos de condensación o de desplazamiento en la retórica escénica.

2 • La fantasía en la representación clásica

La fantasía entra en acción en todos los textos dramáticos a partir del momento en que el actor alude a un lugar exterior al escenario en que se halla situado. HONZL (en MATEJKA y TITUNIK, 1976, págs. 124-126) lo denomina la *deixis orientada por la fantasía*. En el caso del *relato** clásico, el personaje reconstituye una escena vivida en el pasado con los colores de su presente, añadiendo a ella una dimensión extraobjetiva. En RACINE, más que en otros autores, el relato de acciones trágicas adquiere la nitidez y el perfil distorsionado de los sueños (BARTHES, 1963).

3 • Las tentaciones de un teatro de la fantasía

Oponiéndose a un teatro de la imitación, el teatro de la intetiotidad —y en consecuencia el teatro de las fantasías— aparece de vez en cuando (IBSEN, WEDEKIND, MAETERLINCK, STRINDBERG, PIRANDELLO, O'CASEY, WILLIAMS, ALBEE, ADAMOV). Pero la expresión más adecuada de esta dramaturgia se encuentra sobre todo en la puesta en escena, que «busca una surrealidad capaz de denunciar más intensamente la tealidad, en un teatro en el que la representación, al convertirse en la transctipción directa del imaginario en el espacio, pretende —siempre con cierto sentimiento de culpabilidad— negarse como representación» (BENMUSSA, 1974, pág. 29). En esto teside el carácter paradójico del teatro de la fantasía: no imita nada exterior, no es la imagen de una cosa o de un inconsciente, sino que es esa cosa misnta y ese mismo inconsciente. Tal exigencia de sincetidad implica, consecuentemente, la imposibilidad de poner directamente en escena la fantasía. Así pues, más que de un *teatro de la fantasía* (con sus leyes, su estilo, sus técnicas), deberíamos

hablar de la *fantasía del teatro* como *espacio de fantasías*, de una especie de complejo de Hamlet que pretende ver representado en el escenario teatral todo aquello que acontece de forma confusa en el escenario interior de sus creadores.

En el teatro de la fantasía, espectadores y creadores coinciden necesariamente, puesto que cada uno de nosotros proyecta sobre el escenario sus fantasías y sus deseos inconscientes, y la puesta en escena se construye, precisamente, sobre la base de este intercambio. Sabemos que el placer del espectador proviene de su capacidad de proyectarse en el héroe: «El héroe es el lugar de encuentro entre el poder del acto, que da vida al fantasma, y el deseo del espectador, que ve cómo su fantasía se reencarna y es representada» (GREEN, 1969, pág. 38).

4 • Teatro de la fantasía y teatro político

A lo largo de los últimos decenios —¡también por culpa de BRECHT, sin duda!—, se ha separado radicalmente un teatro de los procesos histéricos y una dramaturgia de la intimidad fantasmagórica. Esta escisión proviene de causas objetivas: la dificultad de acordar una visión externa «objetiva» y una sensibilidad lírica interna, el enfrentamiento ideológico y epistemológico del marxismo y del psicoanálisis; pero también de causas inconfesadas e igualmente fantasmáticas: la negativa a establecer el vínculo entre la neurosis individual y la opresión social, a admitir que tal vez la visión histérica sea una fantasmagoría y que, a su vez, la fantasía también está alimentada por la sociedad. A. ADAMOV fue uno de los primeros dramaturgos que apostó (sin éxito) por esta necesaria unión de lo político y lo fantasmagórico. El *teatro de lo cotidiano** también lo ha intentado, interesándose más por el estereotipo ideológico y lingüístico que por el arquetipo de la fantasía. La búsqueda de los directores de escena pretende a veces descubrir los vínculos entre lo fantasmagórico y el realismo, tal como ocurre en los montajes de las obras de CHEJOV (VITEZ, KREJČA, PINTILIÉ, BROOK, BRAUNSCHWEIG, PY) o de otros autores considerados realistas.

Espacio interior, texto y escena.

Freud, 1969, vol. 10, págs. 161-168; Mauron, 1963; Green, 1969, 1982; Mannoni, 1969; Vernois, 1974; Ubersfeld, 1975; Matranca, 1977; Le Galliot, 1977; Sarrazac, 1989, 1995; Thoret, 1993.

FANTÁSTICO

Fran.: *fantastique*, Ingl.: *fantastic*, Al.: *das Phantastische*.

Lo fantástico no es propio del teatro, pero halla en el escenario un espacio privilegiado, dado que siempre produce a la vez *ilusión** y *denegación*.* La alternativa no se establece únicamente entre ficción y realidad, sino que además opone lo natural a lo sobrenatural: «Es preciso que el texto obligue al lector [...] a dudar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados» (TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, 1970, pág. 37).

Probablemente porque parte de la irrealidad visible y, por tanto, no puede contraponer fácilmente lo natural a lo sobrenatural, el teatro, a diferencia de la narrativa y del cine, no ha generado grandes textos de literatura dramática fantástica. En cambio, los *efectos de extrañamiento*,* el teatro de lo maravilloso y la *comedia de magia** han encontrado en él sus propios procedimientos escénicos, situados al margen de lo fantástico.

Fantasma, intraescena, verosimilitud.

FARSA

Fran.: *farce*, Ingl.: *farce*, Al.: *Farce, Schwank*.

1 • Un género cajón de sastre

La etimología de la palabra *farsa*—la sustancia condimentada que sirve para rellenar

(*farcir* en francés y catalán, *infarcire* en italiano) una vianda— indica el carácter de cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual dentro del arte dramático. En efecto, originariamente se intercalaba en los misterios medievales momentos de relajación y de risa: la farsa era concebida como aquello que confiere picante al alimento cultural y serio de la alta literatura, y lo completa. Así, aunque excluida del reino del buen gusto, la farsa consigue al menos no dejarse reducir ni recuperar por el orden, la sociedad o los géneros nobles, como la tragedia o la alta comedia. La farsa es asociada ordinariamente con la idea de una *comicidad* grotesca y bufonesca, de una risa gorda y de un estilo poco refinado; meros calificativos condescendientes y que establecen de entrada, y a menudo de modo abusivo, que la farsa se opone al espíritu, que es cómplice del cuerpo, de la realidad, de lo cotidiano. (En este terreno, el redescubrimiento por parte de BAKHTINE de la comicidad de la farsa prolonga esta visión, incluso si su valoración es invertida: farsa = realismo, cuerpo; comedia = idealismo.) La farsa siempre es definida como una forma primitiva y grosera, incapaz de elevarse al nivel de la comedia. Por lo que se refiere a esa grosería, nunca acabamos de saber si se atribuye a los procedimientos demasiado visibles y pueriles de la comicidad o la temática escatológica.

2 • Un género indestructible

La farsa aparece desde la época griega (ARISTÓFANES) y latina (PLAUTO); pero sólo se constituye en género durante la Edad Media (en Francia, un millar aproximadamente, del que sólo se conserva un centenar. Ej.: *La Farsa de Maestre Pathelin, El Paté y la Tarta, El calderero, El barreño*) y se prolonga hasta principios del siglo XVII (en autores como TURLUPIN, GROS-GUILLAUME, TABARIN, GAULTIER-GARGUILLE). Se amalgama en MOLIÈRE con la comedia de intriga. Autores de vodevil como LABICHE, FEYDEAU o COURTELINE, o de dramas absurdos como IONESCO o BECKETT perpetúan hoy la tradición de una comicidad del no-sentido. La farsa debe su popularidad eterna a una fuerte teatralidad y a una atención concentrada en el arte escénico y en la técnica corporal extremadamente elaborada del actor.

3 • El triunfo del cuerpo

La farsa, género a la vez admirado y menospreciado, pero «popular» en todos los sentidos de la palabra, valoriza la dimensión corporal del personaje y del actor. Dentro del género cómico, la crítica opone la farsa a la comedia de texto y de intriga donde triunfan el ingenio, el intelectualismo y la palabra sutil. «La farsa, en cambio, hace reír con una risa franca y popular; utiliza para ello recursos probados que cada artista modifica a su modo y según su registro: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímica, muecas, lazzis, equívocos verbales, un montón de sal gorda de situaciones, de gestos y de palabras, en un tono copiosamente escatológico u obsceno. Los sentimientos son primarios, la intriga está construida como si se prendiese fuego: la alegría y el movimiento se apoderan de todo» (MAURON, 1964, págs. 35-36). Esta rapidez y esta fuerza confieren a la farsa un carácter subversivo: subversión frente a los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo y las reglas de la tragedia. Gracias a la farsa, el espectador se venga de los condicionamientos de la realidad y de la razón razonable; las pulsiones y la risa liberadora vencen a la inhibición y a la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonada y de la «licencia poética».

Juglar, parada, grotesco, intermedio.

Bajtín, 1965; Aubailly, 1975, 1976; Tissier, 1976; Rey-Flaud, 1984; Corvin, 1994.

FESTIVAL

Fran.: *festival*; Ingl.: *festival (performance)*; Al.: *Festspiel*.

1 • Se suele olvidar que el *festival* es la forma adjetiva de la fiesta: en Atenas, en el siglo V,

durante las fiestas religiosas (Dionisíacas o Leneanas), se representaban comedias, tragedias, ditirambos. Estas ceremonias anuales establecían un momento privilegiado de diversiones y encuentros. De este origen —acontecimiento tradicional—, el festival ha conservado una cierta solemnidad en la celebración, un carácter excepcional y puntual que la multiplicación y la banalización de los festivales, a menudo, vacían de sentido.

2• En el teatro occidental encontramos una celebración de este tipo (la de la pasión de Cristo) en Oberammergau, a partir del año 1033. El «culto» de SHAKESPEARE ya era celebrado a partir de 1769 por el actor GARRICK; el de WAGNER fue autoorganizado desde 1876 en Bayreuth. Europa organiza manifestaciones culturales de prestigio: Stratford, Salzburgo, el Mayo florentino, la Primavera de Praga. En Francia, el Festival de Aviñón, creado en 1947 por Jean VILAR atrae a un numeroso público durante el mes de julio. Tales manifestaciones son, ante todo, una enorme concentración de compañías y de experiencias que buscan al mismo tiempo ser conocidas y reconocidas por la crítica y el público. Se crean en la ciudad, teatralmente al margen del festival oficial, circuitos paralelos; se organizan encuentros y espectáculos todavía en germen («teatro abierto»).

3• El interés primordial de los festivales reside en ofrecer a un público la posibilidad de ver, en un lugar y en un tiempo, espectáculos nuevos, de descubrir tendencias y experiencias poco conocidas, de confrontar a los animadores y a los amantes del teatro.

4• Este resurgimiento moderno del festival sagrado revela la necesidad profunda de un momento y de un lugar donde un público de «celebrantes» se reencuentre periódicamente para tomar el pulso de la vida teatral, satisfacer a veces la falta de eventos teatrales durante el invierno y, más profundamente, de tener la sensación de pertenecer a una comunidad intelectual y espiritual al inscribirse en una forma moderna de culto y de ritual. De este modo, el festival tiende a acentuar la ruptura casi esquizofrénica entre el trabajo —realizado a lo largo del año— y el tiempo de la vacación del individuo, en el cual el arte es consumido en altas dosis, como compensación y como reserva.

FIABESCO

Fran.: *fiabesque*; Ingl.: *fiabesco*; Al.: *Fiabesco*.

Del italiano *fiaba*, fábula. Comedias mágicas extraídas de cuentos populares, especialmente en la obra de Carlo GOZZI (*El amor de las tres naranjas*, *La princesa Turandot*).

FICCIÓN

(Del latín *fingo*, configuro, doy forma.) Fran.: *fiction*; Ingl.: *fiction*; Al.: *Fiktion*.

Forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. El discurso ficcional es un discurso «no serio», que no compromete a nada y que es planteado como tal por el autor: «El criterio de identificación que permite reconocer si un texto es o no una obra de ficción debe residir necesariamente en las intenciones ilocutorias del autor» (SEARLE, 1982, pág. 109).

1 • Un acto ilocutorio que no compromete a nada

En el *discurso** teatral, el texto y la representación no son más que una ficción puesto que son inventados de arriba abajo y las aserciones que contienen no tienen valor de verdad. Según SEARLE (1982), es un lenguaje no «serio», es decir, que no compromete a quien lo profiere como lo haría un juicio o una proposición de lenguaje de la vida cotidiana. Los autores (enunciadores) de este discurso, dramaturgo, director de escena, actor, simulan emitir frases que tienen un estatuto de verdad, ejecutar actos ilocutorios (performativos) que dan testimonio de una actividad

verbal, mientras que de hecho estas frases no les vinculan a ningún criterio de verdad o de lógica. «El autor de una obra de ficción finge realizar una serie de actos ilocutorios, normalmente de tipo asertivo» (SEARLE, 1982, pág. 108). Este discurso toma exactamente el mismo sentido que si fuese pronunciado en la vida real; ahora bien, no vincula a su autor, gracias a una convención que le autoriza a mentir impunemente. Pero, y en ello reside la especificidad del teatro, esta ficción es construida por cuerpos reales: los de los actores. (Para una crítica de la posición de SEARLE, véase el artículo «Pragmática»).*

2 • Producción del interés teatral

En la ficción teatral se relevan al menos dos «simuladores»: el autor y el actor. Otros simuladores se interponen a menudo entre ambos: directores de escena y diversos artesanos del espectáculo. En el teatro, el *hacer como si* es presentado directamente, no mediatizado (al menos directamente) por un narrador. Ello explica la fuerte impresión de «directo» y de «real» que siente el público (*efecto de realidad*,* *ilusión*).* Sin embargo, la ficción no puede ser metafísicamente opuesta a la realidad (tal como hace SEARLE). Entre ambas se produce una interpenetración que se hace más compleja todavía cuando también se mezclan con la ficción textual y la ficción escénica.

Realidad representada, realidad teatral, pragmática, texto y escena, signo, situacióde enunciación.

Urmson, 1972; Iser, 1975; Pratt, 1978; Guarino, 1982*a*; Jansen, 1984; Pavis, 1980*e*, 1985*e*; Hrushovski, 1985.

FIGURA

(Del latín *figura*, configuración, estructura.) Fran.: *figure*, Ingl.: *figure*, *character*; Al.: *Figur*.

1• En la época clásica, la *figura* es el aspecto y el comportamiento de una persona. (Hacer *buena figura*, o mostrarse bajo su *propia figura*.) A veces encontramos la palabra en expresiones como «figura del héroe» o «figura de Madre Coraje». La figura designa un tipo de personaje sin que sean precisados los rasgos particulares que lo componen. La figura es una forma imprecisa que adquiere un significado más por su posición estructural que por su naturaleza interna (como el término alemán *Figur*, a la vez silueta y personaje). La figura, como el *papel** y el *tipo*,* reagrupa un conjunto de rasgos distintivos más bien generales. Se presenta como una silueta, una masa todavía imprecisa, que cuenta sobre todo por el lugar que ocupa en el conjunto de los protagonistas como «forma de una función trágica» (BARTHES, 1963, pág. 10).

La figura gana en coherencia sintáctica (en la configuración *actancial*)* aquello que pierde en precisión semántica: se convierte en una noción estructural adecuada para formalizar las relaciones entre los personajes y la lógica de las acciones.

2• Considerada como *figura de estilo* (o de *retórica*),* el escenario entero, más allá de su realidad inmediata, presenta un sentido abstracto y *figurado* sobre el cual se apoyan la *ficción** y la *ilusión*.*

Carácter, caracterización, personaje, figuración, configuración.

Genette, 1966, 1969; Francastel, 1967; Fontanier, 1968; Lyotard, 1971; Bergez, 1994.

FIGURACIÓN (O COMPARSERÍA)

Fran.: *figuration*; Ingl.: *figuration*; Al.: *Statisterie*.

1• Conjunto de los *figurantes* o *comparsas*, actores de papel secundario y mudo que actúan como multitud anónima, grupo social, criados, etc.

2• La *figuración* o la *figurabilidad* (traducción del término freudiano *Darstellbarkeit*) es la transformación que sufre el material del sueño para la formación del sueño. En el teatro, es la manera de representar visualmente todo aquello que al principio no lo era: al mostrar un decorado, al introducir un personaje, al sugerir un estado psicológico, la escenificación se decanta por opciones concretas sobre la interpretación de la obra y sobre la emergencia de *fantasías* visuales. Como el sueño, el escenario «escribe» en imágenes: «Las artes plásticas, pintura y escultura, comparadas con la poesía —que, en cambio, puede recurrir a la palabra—, se encuentran en una situación análoga [al sueño y al teatro]: también aquí el déficit de expresión es debido a la naturaleza de la materia utilizada por estas dos artes en su esfuerzo por expresar algo. En otros tiempos, cuando todavía no había encontrado sus leyes de expresión propias, la pintura se esforzaba por poner remedio a este hándicap. El pintor colocaba en la boca de los individuos que representaba pancartas en las que escribía las palabras que quería hacer comprender inútilmente» (FRUTO, 1973, pág. 269; orig. 1969, vol. 2, pág. 311).

La *puesta en escena* figura el texto dramático: no lo «traduce», no lo expresa, sino que prevé un dispositivo de *enunciación* escénica donde adquiere un sentido para un público dado.

Texto y escena, interpretación, espacio interior, fantasía.

Schlemmer, 1927; Francastel, 1965, 1970; Metz, 1977; Lyotard, 1971.

FLASH-BACK

Fran.: *flash-back*; Ingl.: *flashback*; Al.: *Flashback, Rückblende*.

1• Término inglés para designar una escena o un *motivo* en una obra (originariamente en una película) que remite a un episodio anterior al que acaba de ser evocado. En retórica, esta figura se denomina analepsa. Esta técnica narrativa recuerda la apertura en *media res* que remite inmediatamente a los *antecedentes* de la acción.

Esta técnica «cinematográfica» no fue, sin embargo, inventada por el cine, dado que ya existía en la novela. En el teatro se puso en boga a partir de las experimentaciones sobre el *relato* (ej.: *Muerte de un viajante* de A. MILLER). Una de sus primeras utilizaciones se encuentra en *La Desconocida de Arras* de A. SALACROU (1935).

2• En el teatro, el *flash-back* es indicado o bien por un narrador, o bien por un cambio de iluminación o una música onírica, o bien por un tema que encuadra este paréntesis en la obra. Su utilización dramatúrgica es muy elástica, pero son obligatorias ciertas precauciones al aplicarlo. En primer lugar, hay que indicar claramente los límites del *flash-back* para que sean conocidos la *modalidad* y el grado de realidad de la acción. El *flash-back* opera según dicotomías simples: aquí/allá, ahora/antes, verdad/ficción. Siempre ha de ser detectable para el espectador: un *flash-back* en el *flash-back* o una cascada de *flash-backs* desorientarían al espectador. Por el contrario, todos estos procedimientos resultan legítimos cuando la dramaturgia renuncia a la linealidad y a la objetividad de la representación, cuando juega a imbricar inextricablemente una realidades en otras. (Sueños, fantasías, poética del relato, como en *El año pasado en Marienbad* de RESNAIS/ROBBE-GRILLET.)

Tiempo, análisis del relato, fábula.

FOCALIZACIÓN

Fran.: *focalisation*; Ingl.: *focalization*; Al.: *Fokalisierung, Fokusierung*.

Insistencia del autor sobre una acción según un punto de vista particular para subrayar su importancia. Este procedimiento, esencialmente épico (GENETTE, 1972, BERGEZ, 1994) se aplica también en el teatro: el

dramaturgo, teóricamente ausente del universo dramático, de hecho interviene en el desarrollo de los conflictos y en la singularización de los personajes principales, subordinando el resto a los elementos focalizados. La focalización influye en los *puntos de vista** de los personajes y, de retruque, en los del autor y del espectador.

En escena, la focalización a menudo tiene lugar concretamente utilizando un foco concentrado sobre un personaje o un lugar para llamar la atención con un «efecto de primer plano». Sin embargo, este primer plano —técnica tomada del cine— no se obtiene necesariamente con efectos de iluminación. El juego de miradas de los actores sobre otro actor, o un elemento escénico, o cualquier *efecto de evidenciación** también lo producen. Lo que asegura la potenciación (el «encuadre») de un momento o lugar de la representación es la enunciación de la puesta en escena.

FORMA

Fran.: *forme*; Ingl.: *form*; Al.: *Form*.

1 • La forma en el teatro

¿Dónde se sitúa la forma en la representación teatral? En todos los niveles:

— a un nivel concreto: lugar escénico, sistemas escénicos utilizados, juego escénico y expresión corporal;
— pero también a un nivel abstracto: *dramaturgia** y *composición** de la fábula; *segmentación** *espaciotemporal de la acción*, elementos del *discurso** (sonidos, palabras, ritmos, métrica, retórica).

2 • Forma y contenido

Pero sólo existe forma en una formalización de un contenido y de un significado precisos. Una forma teatral no existe en sí misma, sólo tiene sentido en un proyecto escénico global, es decir, cuando está asociada a un contenido transmitido y que a su vez debe ser transmitido. Por ejemplo, decir que existe una forma épica carece de sentido; hay que precisar de qué modo esta forma (fragmentada, discontinua, asumida por el juego de un narrador) se articula en un contenido preciso: forma épica brechtiana para romper la *identificación** y la *ilusión** de un desarrollo orgánico de la *fábula**; o también, *forma épica del relato clásico* inserto como relato objetivo en tercera persona en un tejido dramático y utilizado por razones de verosimilitud (y no, como en BRECHT, de ruptura crítica de la ilusión).

3 • Problemática hegeliana del fondo y de la forma

Para HEGEL, la forma y el contenido de la obra de arte están en relación dialéctica. Sólo se puede separar el contenido de la forma (y recíprocamente) por necesidades de teorización: la forma es un contenido puesto en forma, manifestado. Por ello, según la estética hegeliana, «las verdaderas obras de arte son aquellas donde el contenido y la forma se revelan idénticas» (HEGEL, citado en SZONDI, 1956, pág. 10; 1983, pág. 8). Esta estética valora la armonía entre forma y fondo, y postula la anterioridad del contenido frente a la forma. Así, diremos, en esta línea, que la dramaturgia clásica es la forma más adecuada para «expresar» la concepción esencialista e idealista del hombre. Los cambios de forma, en particular la destrucción de la forma dramática en beneficio de elementos épicos, serán considerados como una decadencia y una desviación de la forma canónica del drama (*epización**). Ello supone, tal como señala SZONDI (1956), ignorar el nuevo conocimiento del hombre y la evolución de la sociedad, ignorar la novedad de los contenidos ideológicos que ya no pueden utilizar la forma clásica cerrada sin violentarla, sin vaciarla de su contenido e introducir los elementos críticos épicos que destruyen la dramaturgia demasiado clásica de la *pièce bien faite*. Así pues, fue la aparición de nuevos contenidos (aislamiento y alienación del hombre, imposibilidad del conflicto individual, etc.) lo que, a finales del siglo XIX, hizo

estallar la forma dramática e hizo necesario el uso de *procedimientos* épicos.

4 • Nivel de observación de la forma

El espectáculo no utiliza formas creadas *ex nihilo*, sino que las toma de las estructuras sociales: «La pintura, el arte, el teatro bajo todas sus formas —y preferiría decir el espectáculo— visualizan durante un tiempo dado no únicamente los términos literarios y las leyendas, sino también las estructuras de la sociedad. No es la forma la que crea el pensamiento o la expresión, sino el pensamiento, expresión del contenido social común de una época, el que crea la forma» (FRANCASTEL, 1965, págs. 237-238).

Cualquier *unidad*, por mínima que sea, sólo tendrá sentido en un análisis semiológico si estamos en condiciones de hacerla corresponder a un proyecto estético e ideológico global, producción del sentido y de funcionamiento interno a la vez para la representación y *para* el espectador.

Semiología, formalismo, forma cerrada, forma abierta, realidad representada, dramaturgia.

Langer, 1953; Rousset, 1962; Helffner, 1965; Lukács, 1960, 1965; Dietrich, 1966; Klotz, 1969; Todorov, 1965; Tynianov, 1969; Erlich, 1969; Witkiewicz, 1970; Kirby, 1982.

FORMA ABIERTA

Fran.: *forme ouverte*; Ingl.: *open form*; Al.: *offene Form*.

La oposición entre *forma abierta* y *forma cerrada* no tiene nada de absoluto, puesto que los dos tipos de drama no existen en estado puro. Se trata más bien de un medio cómodo para comparar tendencias formales de la construcción de la obra y de su modo de representación. Esta distinción carece de interés si no podemos hacer corresponder a cada una de las formas determinadas características sobre la visión dramatúrgica, e incluso la concepción del hombre y de la sociedad que la sustentan. Sólo recubre parcialmente las parejas *épico*/*dramático*, *aristotélico*/no aristotélico, dramaturgia *clásica*/teatro épico.

Mientras que la forma cerrada extrae la mayor parte de sus características del teatro clásico europeo, la forma abierta se define en reacción contra esta dramaturgia. Presenta una multitud de variantes y casos particulares. La apertura conduce casi a una destrucción del modelo cerrado, de tal modo que obras tan diferentes como las de SHAKESPEARE, BÜCHNER, BRECHT o BECKETT reciben a veces la vaga etiqueta de obra abierta (ECO, 1965).

El criterio cerrado/abierto proviene del estudio de las formas artísticas, y más concretamente de las artes de la representación. Según los *Conceptos fundamentales de historia del arte* de WÖLFFLIN, la forma cerrada es «una representación que, por medio de técnicas más o menos tectónicas, convierte el cuadro en un fenómeno cerrado sobre sí mismo, que por todas partes remite a sí mismo, mientras que, inversamente, el estilo de la forma abierta remite por todas partes más allá de sí mismo y aspira a dar una impresión de ilimitado» (1915, pág. 145). V. KLOTZ (1969) ha adoptado esta distinción aplicándola a la historia del teatro; de este modo ha podido poner de manifiesto dos estilos de construcción dramática a los cuales corresponden dos modos de representación escénica. Su modelo explica perfectamente las diferencias formales e ideológicas de dos dramaturgias a condición de aportar al molde genérico las disposiciones indispensables al análisis de la obra de que se trate.

En un mismo orden de ideas, el libro de ECO sobre *La Obra abierta* (1965) inauguró una nueva aproximación del texto literario. Éste es concebido como depositario de una multiplicidad de sentidos, dado que diversos significados pueden coexistir en un significante. La apertura tiene lugar en el plano de la *interpretación* y de la *práctica significante* que la crítica impone al objeto estudiado.

1 • Fábula

La fábula es un montaje de motivos que no están estructurados en un conjunto coherente, sino presentados de manera fragmentaria y discontinua. La escena o el cuadro forman las unidades de base que, al sumarse, producen una serie épica de motivos. El dramaturgo no está obligado a organizar sus materiales según una lógica y un orden que excluyan el azar. Alterna las escenas según un principio de contradicción, a veces de *distanciación* (BRECHT). No integra las distintas *intrigas* a una acción principal, sino que juega sobre las repeticiones o variaciones temáticas (*leitmotiv*) y sobre las acciones paralelas. A veces, sin embargo, estas últimas, aunque libremente dispuestas, convergen en el *punto de integración*.

2 • Estructuras espaciotemporales

El tiempo, fragmentado, no transcurre de manera continua. Puede extenderse sobre una vida humana entera, o una época. En algunos dramaturgos, no es únicamente médium de la acción: se convierte en personaje con todos los atributos (BÜCHNER, IONESCO, BECKETT).

El espacio escénico está abierto en dirección al público (desaparición de la *cuarta pared*) y permite todas las expansiones escenográficas imaginables, incitando las *interpelaciones* directas al público. El lugar y el sentido de los objetos escénicos varían sin cesar: el espectador es invitado a aceptar sus convenciones.

3 • Los personajes

¡El dramaturgo y los actores son sus últimos violadores! Los personajes ya no son reductibles a una conciencia o a un conjunto finito de caracteres; son herramientas dramatúrgicas utilizables de diversas maneras, sin preocuparse por la *verosimilitud* o por el *realismo*.

Dramaturgia, estructuras dramáticas, dramático y épico, collage, montaje.

Szondi, 1956; Barry, 1970; Levitt, 1971; Pfister, 1977.

FORMA CERRADA

Fran.: *forme fermée*; Ingl.: *closed form*; Al.: *geschlossene Form*.

1 • Fábula

La fábula forma un conjunto articulado alrededor de una serie de episodios, reducidos en número y centrados siempre en un *conflicto* principal. Cada tema o motivo está subordinado al esquema general, el cual obedece a una estricta lógica temporal y causal. La progresión de la intriga se hace dialécticamente por medio del «golpe y contragolpe», de modo que las contradicciones resueltas conducen siempre a nuevas contradicciones hasta el punto final que resuelve definitivamente el conflicto principal. Todas las acciones están integradas en la idea directriz, la cual coincide con la búsqueda del sujeto principal. Los episodios demasiado complicados para ser representados escénicamente son transmitidos al nivel de la conciencia y del lenguaje del personaje por medio de relatos o de largos monólogos. La acción tiende a desmaterializarse para existir únicamente a través del discurso (*relato*) de los protagonistas; a menudo presenta un carácter típico, incluso de parábola. Se concede una gran atención a los juegos de simetría en la secuencia de las acciones y de las réplicas; cada acto se instala en el desarrollo general de la curva dramática.

La forma cerrada es adecuada al género de la tragedia; en ella, en efecto, la fábula está construida de modo que todas las acciones parecen converger ineluctablemente hacia la *catástrofe*. Los episodios se encadenan en un mecanismo lógico implacable que excluye cualquier azar y cualquier desviación del héroe de su trayectoria.

2 • Estructuras espaciotemporales

Lo imperativo no es tanto la *unidad* de lugar y de tiempo como su homogeneidad. El tiempo vale como duración, como sustancia compacta e indivisible, como breve crisis que concentra todas las fases dramáticas de una acción unificada. Conserva la misma cualidad durante toda la representación: así que corre el

riesgo de desnaturalizar el tiempo de inacción interior del héroe principal, es mediatizado por un relato y reconstituido por el discurso.

Asimismo, el espacio tolera muy pocos cambios: no queda diferenciado según los lugares representados, sino que siempre es homogéneo: un lugar neutral, «aseptizado», percibido como espacio de significación y no como lugar concreto.

3 • Personajes

De reducido número, coinciden con sus discursos y, a pesar de su diversidad, presentan muchos puntos en común. Adquieren su sentido según su lugar relativo en la *configuración actancial.** Sus propiedades son, sobre todo, intelectuales y morales (lugar en el universo dramático o trágico), y no materiales (rango social y descripción física naturalista).

4 • Discurso

También él obedece a la regla de homogeneidad y de convencionalidad artística. El discurso está a menudo sometido a una forma petrificada: alejandrinos, serie de tiradas. La lengua no pretende producir un *efecto de realidad*,* sino reunir a unos protagonistas dotados del mismo bagaje cultural y verbal.

En el caso más típico, esta forma cerrada desemboca en la *pièce bien faite*,* la obra bien hecha, es decir, construida según una dramaturgia de inspiración clásica que presenta un universo ficticio autónomo y «absoluto» (SZONDI, 1956, pág. 18) y ofrece la ilusión de un mundo armonioso, cerrado en sí mismo y de un perfecto acabado estructural.

Wölfflin, 1956; Bickert, 1969; Klotz, 1969.

FORMALISMO

Fran.: *formalisme*; Ingl.: *formalism*; Al.: *Formalismus*.

1• En su origen, el formalismo es un método de crítica literaria elaborado por los formalistas rusos entre 1915 y 1930. Éstos se interesan por los aspectos formales de la obra, poniendo en evidencia sus técnicas y procedimientos (composición, imágenes, retórica, métrica, efecto de extrañamiento, etc.). Los aspectos biográficos, psicológicos, sociológicos e ideológicos no son excluidos pero sí subordinados a su organización formal.

2• El debate sobre el *realismo** y el formalismo marcó los años treinta (discusión entre BRECHT y LUKÁCS) y se prolongó hasta los años cincuenta alrededor de la cuestión del realismo socialista. En el contexto socialista, formalismo se convirtió enseguida en un insulto utilizado para neutralizar al adversario por falta de compromiso social y por complacencia en la experimentación estética. Hay formalismo, o al menos acusación de formalismo, cuando la forma está totalmente separada de su función social. Según BRECHT, por ejemplo, «todo elemento formal que nos impide comprender la causalidad social debe desaparecer; todo elemento formal que nos ayude a comprender la causalidad social debe ser utilizado» (1967, vol. 19, pág. 291).

En el teatro, la investigación formal es indispensable si consideramos que una puesta en escena aporta siempre una luz nueva sobre el texto y que nada está definitivamente establecido de antemano por lo que se refiere a su sentido y a su puesta en escena. Hoy estamos ya muy lejos de este debate sobre los derechos de las formas, que son el lugar mismo, y el único, en que el artista permanece fiel a sí mismo.

Figuración, función, teatralidad, dramaturgia, esteticismo, historia, realidad representada, estructura.

Mukařovský, 1934, 1941; Jakobson, 1963, 1977, 1978; Chklovski, 1965; Todorov, 1965; Brecht, 1967, vol. 19, págs. 286-382; Tynianov, 1969; Gisselbrecht, 1971; Jameson, 1972.

FORMAS TEATRALES

Fran.: *formes théâtrales*; Ingl.: *theatrical forms*; Al.: *Theaterformen*.

Forma teatral es un término hoy empleado muy a menudo, probablemente para renovar el gastado término de *género* y para distinguir tipos de obras y de representación más precisos que los grandes géneros (*tragedia*,* *comedia*,* *drama*).* La actual mezcla de géneros (e incluso el desinterés por una tipología de las formas y una separación nítida de los tipos de espectáculo) ha facilitado sobremanera el uso de este término. *Forma* indica de entrada el aspecto eminentemente móvil y transformable de los tipos de espectáculo en función de nuevos objetivos y circunstancias que hacen imposible una definición canónica y estática de los géneros. Se habla de formas teatrales para las cosas más heteróclitas y también se recurre a este término para componentes de la estructura dramática o de la representación (diálogo, monólogo, prólogo, montaje de textos, ubicación en el espacio, etc.).

FOTOGRAFÍA DE TEATRO

Fran.: *photographie de théâtre*; Ingl.: *theater photography*; Al.: *Theaterphotographie*

1 • Un arte fotogénico

El teatro es fotogénico. Algunos fotógrafos se especializan en la fotografía de teatro y su arte va mucho más allá del de un documentalista o un reportero. La foto es muy utilizada, tanto para establecer una documentación sobre el espectáculo destinada a los archivos del teatro o a la investigación, como para suministrar a la prensa o las revistas especializadas una ilustración inmediata o diferida del espectáculo.

La verdad es que a menudo se fotografía cualquier cosa y de cualquier manera. Hay una enorme diferencia entre una fotografía realizada durante los ensayos o el «ensayo general para fotógrafos» y una fotografía tomada en vivo durante una representación pública: entramos enseguida en el problema de la autenticidad del documento fotográfico, que unas veces se inscribe en el espectáculo y, otras, se aparta de él por razones técnicas y lo recompone en nombre de una plasmación más perfecta. Cuando se fotografía la representación —con las dificultades, los riesgos y las imperfecciones que ello comporta— se pretende acceder a la situación real de la enunciación; cuando, por el contrario, se busca la «pose» del actor o de la escenografía, el fotógrafo hace todo lo posible por destacar los detalles, por poner en escena el acto depredador de la composición fotográfica. La fase siguiente, la que describe BARTHES en «El actor de Harcourt» (1957), la fotografía de estudio, no es más que la consecuencia lógica de esta técnica de reconstitución.

2 • La focalización del retrato

¿A quién le sorprende que el actor fascine a la cámara? ¿Acaso no es el punto focalizador de la representación, el núcleo irradiador del escenario, aquello que une las palabras a la imagen escénica? El antropomorfismo propio de la fotografía se exacerba todavía más con el teatro, que puede ser reducido, sin menoscabo para nadie, a un rostro y a una voz. El retrato es una voz a la que se ha concedido el privilegio de prolongarse y fijarse en la superficie de un papel. Sin embargo, establecer sus límites no es fácil: en la representación contemporánea, el sentido no está depositado únicamente en la cara del actor (el cabello, los ojos, los hombros tal vez); la posición global del cuerpo, su relación con los objetos, la proxémica de los actores distribuidos a lo largo y a lo ancho del espacio también deberían ser tenidos en cuenta por la cámara; pero nunca figuran en el retrato del actor, al menos en su versión «clásica». Aunque el rostro del actor sólo es un fragmento de la representación teatral, se tiende al primer plano.

3 • Especificidad de la fotografía de teatro

Definir un género fotográfico a partir de su objeto (el retrato, el paisaje, el reportaje) resulta singularmente difícil, puesto que el objeto es en sí mismo variable, está poco dispuesto a inscribirse en una categoría autónoma. Pero definir la fotografía teatral según el único criterio del lugar donde ha sido tomada resulta todavía mucho más problemático, en la medida en que, hoy, ya no hay normas acerca de los objetos que deben ser fotografiados y ni siquiera acerca del lugar, el tiempo y la especificidad del trabajo teatral. Algunas fotografías tomadas en el teatro consiguen el milagro de hacernos creer que tienen por objetivo un hecho teatral; su función estética oculta totalmente su función comunicativa. Sin pretender intervenir en el debate entre la «fotografía documental y objetiva» opuesta a la «fotografía artística y autónoma en relación a su objeto», debemos reconocer que, sea como sea, la fotografía teatral es ante todo una fotografía y que, por ello, debemos valorarla en tanto que forma y objeto estético, independientemente del objeto teatral que pretende reflejar.

No obstante, esa fotografía —y aquí encontramos uno de sus rasgos específicos— es una imagen de una imagen: debe captar una realidad que es, a su vez, una representación y una imagen de algo: un personaje, una situación, una atmósfera. Así pues, su referente (su objeto) ya ha sido formalizado y traducido en signos, y esta primera semiotización no puede ser ignorada. La fotografía será necesariamente la puesta en escena (en un escenario de papel) de una puesta en escena teatral y, como tal, optará o bien por explicitar y completar la puesta en escena, o bien, al contrario, por distanciarse de ella y comentarla al mismo tiempo que la deconstruye. Pero al proceder de este modo, tanto si tiene en cuenta o no la realidad primero escenificada y luego fotografiada, plasma también la materialidad asignificante del hecho teatral, el cuerpo accidental del actor, la utilización no prevista del espacio, el ritmo propio (no-ficcional) de la maquinaria teatral, todo aquello que no se deja semiotizar, es decir, reducir a un sistema organizado e intencional de sentidos. El objetivo de la cámara es muy parecido al objetivo del semiólogo cuando se interesa por el espectáculo: la semiología no puede formular un discurso científico y neutro sobre un objeto preexistente; únicamente organiza un proceso de organización del sentido; igualmente, la fotografía constituye un sentido posible, pero no el sentido definitivo del objeto teatral, no es más que la puesta en escena (ficticia y real) de una puesta en escena (ficticia y real). Así, nos alejamos considerablemente del positivismo de las fotografías del *Modellbuch* brechtiano que pretendía, con una buena fe cientificista, captar la puesta en escena o el gestus a fin de conservarlos para su reproducción en otra puesta en escena.

4 • Funciones de la fotografía teatral

Para comprender las posibilidades de la fotografía teatral, podemos interrogarnos acerca de los fines que se propone el artista y la institución que está detrás. Muy a menudo, el fotógrafo trabaja para una agencia a la cual la prensa encargará tarde o temprano uno o varios clichés para el periódico con el único propósito de informar de que tal o cual actor famoso actúa en un espectáculo. La función es meramente comunicativa. La prensa especializada (revistas teatrales) considerará importante captar la originalidad de una escenografía, encontrar un encuadre y un tratamiento de la imagen que restituyan, aunque sea de forma aproximada, la atmósfera de la puesta en escena. En algunas ocasiones, los fotógrafos siguen la carrera de un director y publican un libro sobre él (TREATT/CHÉREAU). Aparace entonces una estética que es la del objeto fotografiado, pero sobre todo la del fotógrafo.

Hace años, todavía más que en la actualidad, la fotografía del actor tenía una función de promoción y no de conocimiento del personaje o de la representación: «En el siglo XIX, la fotografía de teatro sirve esencialmente para la promoción de los actores, con la ayuda

de una iluminación sofisticada y de hábiles retoques. Sarah Bernhard supo aprovechar enseguida este instrumento de culto, inseparable de la necesidad de idealización que manifiesta el público. Léopold Reutlinger, con sus fotografías de Yvette Guilbert o Cécile Sorel, responde a este mismo deseo de embellecimiento, de mitificación» (BORHAN, *Clichés*, nº 11, 1985). El desarrollo de la fotografía es paralelo al de la prensa y al de los monstruos sagrados: «La creación de un verdadero mercado de la fotografía teatral surge con la reproducción de la primera fotografía en un periódico, en 1880. Las revistas especializadas, como por ejemplo *L'Illustration* o *Le Théâtre*, se convertirán en las principales consumidoras de tales fotografías, reforzando el culto a la vedette» (MEYER-PLANTUREUX, 1984, pág. 22).

5 • El ejemplo del retrato de actor

El desarrollo industrial de la fotografía en la «edad de la reproductividad mecánica» (W. BENJAMIN) toma el relevo de la tradición del retrato del actor y del grabado. ¿Qué aporta de más la fotografía? En primer lugar, la huella de lo real en la película: un fragmento de la representación y/o del actor se inscribe en ella, sombra misma de la persona captada para siempre. ¿Qué aficionado al teatro podría ser insensible a esta relación, un tanto fetichista, con el actor? La fotografía multiplica los puntos de vista sobre la representación, escoge una serie de ellos, aceptando de antemano las sorpresas del objetivo, mientras que, en cambio, la pintura y el grabado no pueden ser otra cosa que el resultado de una acción concertada: en el teatro, más que en cualquier otra parte, el momento exacto del disparo puede ser dejado al azar. Para el trabajo del actor captado durante el vuelo de su enunciación, una fracción de segundo puede cambiar totalmente el resultado: muy listo sería quien conociese el resultado de una toma antes de hacerla.

a. *La elección de la pose*

Tanto si el obturador es disparado casi al azar, como con una total premeditación, la elección de la pose nunca es accidental. Un determinado discurso sobre el teatro —una estética o una forma dominante— guía esta elección con el propósito de ser ilustrado por la pose. Durante largo tiempo considerado como el reino de lo dramático, el teatro insiste en ofrecerse a sí mismo representaciones dramáticas de los actores. Esta dramaticidad es producida, a menudo, por la concentración y la interiorización de la mirada (en lo que concierne al retrato individual) o por el circuito muy «diseñado» de las toiradas de los actores dentro del grupo (tal como ocurre en los retratos de los actores del TNP realizados por Agnès VARDA).

b. *El pie o leyenda del retrato*

Este tipo de retrato pretende *escribir* un pie bajo la fotografía, como si sólo hubiese un texto posible y, por tanto, esa foto fuese imprescindible. Pero tales retratos, que inducen a un pie unívoco, sólo se construyen en un montaje previo del sentido del personaje y de la obra, que luego la fotografía únicamente debe clarificar y encarnar. A partir de este momento, la fotografía se convierte en un simple apoyo de la puesta en escena, en una explicitación: ya no tiene —aunque hoy deberíamos exigírselo— un poder hermenéutico sobre la representación. Probablemente, este tipo de «retrato-explicación del texto», al menos con un cierto grado de perfección, sólo es posible en un estudio-plató, con una iluminación y un encuadre reglados con toda minuciosidad. En tal caso, la fotografía se convierte en la puesta en escena de la imagen del personaje: tanto si es fotografía-atmósfera, como si es fotografía-papel, este género de retrato acumula una duración y una serie de signos redundantes que caracterizan al personaje. Inversamente, la fotografía-acontecimiento (o fotografía-acción) depende de una acción fugaz; por tanto debe ser hecha en el escenario, a «tamaño natural», sin reconstitución en el estudio o en el escenario, ignorando el resto de la representación. Esta práctica propia de otras épocas —fotografiar a los actores después del estreno, en función del ángulo y de la luz

considerados más estéticos— presentaba algunas ventajas, pese a que falsificaba groseramente la puesta en escena teatral a través de la puesta en escena fotográfica. Al menos, permitía reconstruir e insertar en el retrato la larga serie de rasgos pertinentes del personaje, inscribiendo en el cuerpo del actor un verdadero análisis dramatúrgico. (Véase BARTHES, «El actor de Harcourt».)

6 • Lo que dicen las sombras

Pero ¿qué nos dicen el fotógrafo y el actor a través de su retrato? En el «período clásico» de la fotografía teatral, que llega hasta el método brechtiano expuesto en el *Modellbuch* (*Modelo*),* se trata de encontrar «la inteligencia moral del individuo», «el parecido íntimo» (NADAR), a fin de que «el hombre exterior sea una imagen del hombre interior, y el rostro una expresión reveladora del conjunto del personaje» (SCHOPENHAUER). Este tipo de retrato siempre apunta a la esencia ideal del actor fotografiado y, a la vez, a la de su personaje, como si la fotografía guiase al actor hacia el descubrimiento de su personaje que es, a su vez, el puerto final de la teoría clásica del retrato pictórico, tal como afirma —por ejemplo— DIDEROT: «El hombre entra en cólera, está atento, se muestra curioso, ama, odia, menosprecia, admira; y cada uno de los movimientos de su alma se pinta en su rostro con rasgos *nítidos, evidentes*, que nunca nos *engañan*... El trabajo del pintor siempre es insatisfactorio o falso si deja en nosotros alguna incertidumbre sobre los sentimientos». Con BRECHT, tampoco se trata de hacer legible la interioridad física del personaje, sino su *gestus* social. El retrato del actor debe inscribir los signos de la contradicción en su cuerpo; de aquí proviene la preferencia de los fotógrafos por el grupo de actores (*Theaterarbeit*, 1961).

Hoy, estamos muy lejos de esta búsqueda de la legibilidad del retrato. El fotógrafo intenta multiplicar las imágenes y los papeles que el actor quiere dar de sí mismo. El actor acepta dejarse sorprender por el negativo, se convierte en una mirada sobre el espectáculo. El fotógrafo lo pone en escena (incluso podríamos decir que «lo da a luz»), intentando poner de manifiesto todo aquello que no quiere mostrar de su personaje o de sí mismo. Lo que ahora está bajo los focos es el proceso de la significación, el aprendizaje y el ensayo —o prueba— de un papel. Así pues, en el retrato hay un descentramiento: ya no apunta únicamente a un rostro en tanto que expresividad de una interioridad, sino a un movimiento accidental, a la creación del instante que sea al mismo tiempo el del actor y el del fotógrafo, una relación singular del actor con su entorno. El retrato ha dejado de ser psicológico (y, como tal, limitado al rostro) y a las manos) para extenderse a la enunciación escénica en su totalidad. Ya no creemos que el objetivo de la fotografía (del retrato) sea encontrar la realidad del objeto fotografiado; la fotografía nos dará una imagen, una representación, tan válida —ni más ni menos— como aquello que creemos saber del personaje o del actor. En términos semiológicos, podríamos decir que la fotografía ya no apunta al referente del actor o de su personaje, sino a su significante: no pretende acceder a un referente imaginario (el del personaje) o real (el del actor en «traje de calle»), sino que se esfuerza por jugar con el significante de un complejo actor/personaje que hoy ya no podemos dividir según la antigua dicotomía (actor = significante/personaje = significado).

Ésos son algunos de los poderes de la fotografía teatral. También ella tiene tras de sí una larga tradición, y no podemos esperar que nos suministre valores documentales insustituibles. Es uno de los testimonios sobre el teatro y, como tal, su aportación es inestimable. Se trata de un testimonio a menudo estético, pero también —casi siempre— un poco falso. Nos habla a fin de cuentas de la imposibilidad de describir el teatro y de cristalizar el sentido en fusión que el aparato cristaliza ilusoriamente en la película.

Théâtre/Public, nº 32, 1980; Girault, 1982; Dubois, 1983; Aliverti, 1985; *Jeu*, nº 37, 1985; Rogiers, 1986; Meyer-Plantureux, 1992; Meyer-Planteureux y Pic, 1995.

FRASE DE AUTOR

Fran.: *mot d'auteur*; Ingl.: *authorial intervention*; Al.: *Einschreiten des Autors in die Handlung*.

Parte del texto dramático que notamos que no ha sido verdaderamente pronunciada por el personaje en función de su psicología y de la situación, sino que ha sido puesta en su boca por el autor para introducir en el texto una frase ingeniosa, una broma, un aforismo o una *sentencia*.*

La frase de *autor** es una forma de *cita** que aparece como tal y cuya finalidad es pasar «por encima de los personajes» para subrayar, ante todo, el talento estilístico del autor dramático. El teatro de tesis y el teatro de bulevar, ansiosos siempre por provocar guiños cómplices en el público, manifiestan una singular inclinación por este tipo de alusión. Gracias a las frases de autor, el dramaturgo cortocircuita la *comunicación** entre sus personajes y desmitifica la convención de un discurso espontáneamente inventado por los personajes.

FUENTE

Fran.: *source*; Ingl.: *source*; Al.: *Quelle*.

El conjunto de las obras, textuales o escénicas, que han podido influir directa o indirectamente al autor dramático.

En el sentido restringido, la fuente es un texto en el cual se ha inspirado el dramaturgo en su trabajo preparatorio: otras obras, archivos, leyendas, mitos, etc. Toda escritura dramática implica un trabajo *dramatúrgico** de *adaptación*:* puesto que el dramaturgo recurre a materiales muy diversos que utiliza según sus necesidades, a veces incluso en la frontera del plagio (BÜCHNER transcribe fragmentos de libros de historia en *La muerte de Danton*).

La noción de fuente ya casi no es utilizada por la crítica positivista al modo de LANSON («lo ideal hubiese sido —escribe en el prefacio a su edición crítica de las *Cartas filosóficas* de VOLTAIRE (1909)— llegar a descubrir para cada frase el hecho, el texto o el chisme que estimuló la inteligencia o la imaginación de Voltaire»). Actualmente, nadie comparte esta loca pretensión, nadie concede a las fuentes un valor explicativo absoluto. En cambio, se presta atención a la *intertextualidad*,* a la vez escénica y textual, examinando a qué otras obras o estilos pueden remitir un texto o una puesta en escena, recordando la necesidad de observar qué tradiciones interpretativas y de escenificación son reactivadas en la producción teatral contemporánea.

Tema, lectura, teatro documental, adaptación, motivo.

Frenzel, 1963; Demougin, 1985.

FUNCIÓN DRAMÁTICA

Fran.: *fonction*; Ingl.: *function*; Al.: *Funktion*.

La función dramática (de un personaje, no en el sentido de «representación», según la sinónima castellana) es el conjunto de las acciones de este personaje considerado desde el punto de vista de su papel en el desarrollo de la intriga.

1 • Función narrativa

Esta noción proviene de la narrativa funcionalista de W. PROPP, el cual define la función narrativa como «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (1965, pág. 31). Según esta teoría, el texto dramático y la representación, considerados bajo el aspecto de una estructura narrativa (*análisis del relato*),* se pueden descomponer en un número finito de *motivos** y de *actantes*,* interconectados por el sistema *actancial*.* PROPP distinguió treinta y una funciones o «esferas de acción» con siete actantes: el héroe, el falso héroe, el agresor, el donan-

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR OMNIUM SCIENTIARUM PRINCIPIUM FUNDADA EN 1620 QUITO

te, el auxiliar, la princesa y el mandatario. BARTHES (1966a) distingue las *funciones cardinales*, que son «las verdaderas bisagras del relato», *catálisis* que únicamente son «anotaciones secundarias». Para que una función sea cardinal, basta con que la acción a la cual se refiere abra una alternativa consecuente para la continuación de la historia. Según PROPP, algunas series de funciones forman secuencias obligadas o, según BRÉMOND (1973), tríadas (eventualidad/acto/cumplimiento).

2 • Función dramatúrgica

E. SOURIAU (1950) ha aplicado esta visión funcional de las acciones a la dramaturgia occidental, distinguiendo seis funciones y definiendo «matemáticamente» (si no en realidad, al menos en espíritu) las 210.141 *situaciones** generadas a partir de las funciones dramáticas. De este modo, las situaciones designan a la vez los grupos de acciones realmente observables en una obra o en una dramaturgia y los modelos teóricamente realizables.

La permutabilidad de los actantes (en el papel de sujeto, por ejemplo) comporta la variación de los puntos de vista en la obra: en efecto, todo personaje, toda función es susceptible de organizar el resto de funciones-personajes según su propio *punto de vista*.*

3 • Función de la comunicación

El modelo jakobsoniano de las seis funciones de la comunicación (1963, págs. 209-248) ha sido aplicado al teatro en algunas ocasiones. En efecto, podemos suponer que también el *lenguaje teatral* —como el poético, y con las precauciones necesarias al uso de este concepto— es una utilización particular del esquema de las seis funciones. Sin embargo, no podemos reducir la representación a un uso mecánico de estas seis funciones de la comunicación puesto que la puesta en escena no aspira a comunicar un mensaje ya claramente formulado.

Polti, 1895; Sławińska, 1959; Ingarden, 1971; Jansen, 1973; Marin, 1985.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



GAG

Fran.: *gag*; Ingl.: *gag*; Al.: *gag*.

Del americano *gag* —efecto burlesco—, el término se introduce en Europa a partir de los años veinte. En el cine, el gag es un efecto o un *sketch* cómico que parece improvisado por el actor y que es realizado visualmente a partir de objetos o de situaciones inusuales; es, «en el argot de los estudios de cine, un hallazgo irresistible que hace subir la temperatura de una película cómica» (B. CENDRARS en *El hombre fulminado*). Tanto en el cine como en el teatro, a veces el actor cómico inventa juegos escénicos, *lazzi*,* que contradicen el discurso y distorsionan la normal percepción de la realidad.

→ Comicidad.

Bergson, 1899; F. Mars, *Le gag*, 1964; Freud, 1969, vol. 4 («Der Witz»); Collet y col. 1977.

GÉNERO

Fran.: *genre*; Ingl.: *genre, type of drama*; Al.: *Genre, Dramengattung*.

1. Confusión del término

Se habla corrientemente de género dramático o teatral, de género de la comedia o de la tragedia, o de género de la comedia de costumbres. Tal uso teórico del término *género* hace que éste pierda todo sentido preciso y arruine cualquier intento de clasificación de las formas literarias y teatrales.

La teoría literaria no se conforma, a diferencia de la crítica, con estudiar las obras existentes. Desborda el marco estrecho de la descripción de la obra individual para fundar una tipología de las *formas*,* de las *categorías** literarias, de los tipos de discurso; retoma así la vieja cuestión de la *poética** de los géneros, pero ya no se limita ahora a catalogar obras históricamente realizadas, sino que prefiere reflexionar sobre los medios que permiten establecer una tipología de los discursos deduciéndolos de una teoría general del hecho lingüístico y literario. Así, la determinación del género ya no es un asunto de clasificación más o menos sutil o coherente, sino la clave de una comprensión de cualquier texto en relación con un conjunto de convenciones y de normas (que definen precisamente cada género). Todo texto es a la vez una concreción y una desviación del gé-

nero: suministra el modelo ideal de una forma literaria: el estudio de la conformidad, pero también el de la superación de este modelo, ilumina la originalidad de la obra y de su funcionamiento.

2 · Aproximación histórica y sistema estructural

Son posibles dos métodos de aproximación al género, según lo consideremos como forma histórica o como categoría del discurso. La distinción queda explicitada a veces por la oposición género/modo: «Los géneros son categorías propiamente literarias; los modos son categorías que proceden de la lingüística o, más exactamente, de una antropología de la expresión verbal» (GENETTE, 1977, pág. 418).

a. Históricamente, se hace el inventario de las diferentes formas teatrales en la evolución literaria y se intenta encontrar su filiación o criterios de oposición entre géneros.

b. Estructuralmente, se elabora una tipología universal de los discursos fabricando una teoría que presente todas las variables posibles de las formas de discurso, casillas en las cuales, a continuación, se intenta colocar los géneros acreditados, previendo para las obras futuras casillas de géneros aún no realizados pero teóricamente imaginables.

Para el teatro, se trata de saber si él mismo constituye un género opuesto a la poesía épica (a la novela) y a la poesía lírica. Esta tripartición parece haberse impuesto desde el párrafo de *La República* (III, 392) donde PLATÓN establece una distinción basada en la manera en que los hechos pasados, presentes y futuros son transmitidos al público: por exposición pura y simple (ditirambo), por imitación (tragedia y comedia) o por ambos métodos a la vez (poesía épica). Esta categorización se basa en el modo de representación de lo real, en un criterio semántico de la «imitación» de lo real y en la intervención más o menos directa del poeta en la exposición de los hechos. El teatro se convierte en el género más objetivo, aquel en el que los personajes parecen hablar por sí mismos sin que el autor tome directamente la palabra (salvo en el caso excepcional del portavoz, del mensajero, del coro, del prólogo, del epílogo o de las acotaciones escénicas).

3 · El teatro en una teoría de los géneros

Dentro del género dramático, resulta igualmente difícil trazar divisiones basadas en criterios de discurso. El peso de la historia y de las normas impuestas por las poéticas es aquí considerable y las *especies* se definen casi siempre en el seno de la oposición comedia/tragedia, en función de contenidos y de técnicas de composición (de ahí los diversos tipos de comedia y de tragedia que amplían sus potencialidades sin invalidar su separación). Por ello, el género intermedio de la tragicomedia o del drama tiene grandes dificultades para imponerse: tanto puede ser una tragedia con desenlace optimista (CORNEILLE), como una comedia o un drama que no tiene nada de cómico o de divertido. Cuando con DIDEROT nace la tragedia doméstica y burguesa, el género nuevo o serio, «sin ridículo que haga reír, sin peligro que haga temblar» (*Tercera Conversación con Dorval*), ésta se convierte en una forma más bien siniestra y sin gran valor estético al no quedarle absolutamente nada de la vitalidad de las dos categorías estéticas fundamentales, lo cómico y lo trágico. El drama romántico y el drama existencialista o absurdo sólo lograrán superar esta vía intermedia burguesa al precio de excesos y exageraciones de lo grotesco o de lo maravilloso. Por lo que respecta a la escritura teatral contemporánea, ésta recurre a una multitud de formas, a una mezcla de criterios y de materiales (todas las artes plásticas, todas las artes de la representación y de la música), de tal modo que las categorías heredadas de la historia son de escasa utilidad para comprender su originalidad. Sólo una tipología de los discursos y de los modos de funcionamiento clarifica su descripción.

Así pues, resulta legítimo preguntarse qué función le corresponde hoy a la determinación del género de los textos y de los espec-

táculos teatrales. El género está constituido —más allá de las normas exigidas por las poéticas— por un conjunto de codificaciones que informan sobre la realidad que el texto supuestamente representa, codificaciones que deciden el grado de verosimilitud de la acción. El género —y para el lector/espectador, la opción de leer el texto según las reglas de tal o cual género— nos da inmediatamente una indicación sobre la realidad representada, suministra una cuadrícula de lectura, establece un contrato entre el texto y su lector. Al detectar el género del texto, el lector tiene en cuenta un cierto número de expectativas, de figuras obligadas que codifican y simplifican lo real, que permiten al autor no recapitular las reglas del juego y del género (que se suponen conocidas por todos), que le autorizan a satisfacer, pero también a desbordar estas expectativas, desmarcando su texto del modelo canónico.

Buscar el género es, siempre, leer el texto aproximándolo a otros textos y, en particular, a las normas sociales e ideológicas que, para una época y un público determinados, constituyen el modelo de lo verosímil. Así, la teoría de los géneros examina algo más que el «reglamento» interno de las obras o de los espectáculos: examina su inscripción en otros tipos de texto y en el texto social, el cual suministra una base de referencia para cualquier literatura.

Bray, 1927; Staiger, 1946; Frye, 1957; Bentley, 1964; Genette, 1969, 1977; Grimm, 1971; Todorov, 1976.

GESAMTKUNSTWERK (OBRA TOTAL)

Fran.: *Gesamtkunstwerk*; Ingl.: *Gesamtkunstwerk, total theatre*; Al.: *Gesamtkunstwerk*.

Término forjado por R. WAGNER, hacia 1850. Literalmente, *obra de arte global* (o de conjunto, o total), a veces traducido (un poco precipitadamente) como *teatro total*.

La estética de la ópera wagneriana busca la obra «de más alto carácter comunitario» que sea una síntesis de la música, la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, la plástica escénica, etc. Esta búsqueda es por sí misma sintomática de un movimiento artístico, el simbolismo, y a la vez de una concepción fundamental del teatro y de la puesta en escena.

1 • El ideal simbolista

Para el simbolismo, la obra de arte, y particularmente el teatro, forma un todo significante y autónomo, encerrado sobre sí mismo y que no se corresponde miméticamente con la realidad. El escenario es un *modelo reducido* coherente, una especie de sistema cibernético (o semiológico) que integra todos los materiales escénicos en una totalidad y en un proyecto significantes. Determinadas correspondencias de tipo baudelairiano rigen las diversas artes escénicas, bosques de *símbolos* reagrupan aquello que podría parecer heterogéneo. Para WAGNER, por ejemplo, la palabra y el elemento masculino fecundan a la música, elemento femenino; el espíritu y la afectividad, la vista y el oído se ven reunidos mediante sinestesias. «La danza, la música y la poesía son tres hermanas nacidas con el mundo. Así que empezaron a formarse sus círculos, las condiciones para la aparición del arte estaban establecidas. Las tres son, por su misma naturaleza, inseparables» (WAGNER). Esta obra de arte sintética postula una armonía —preexistente o que debe ser establecida— entre los componentes del espectáculo, e incluso una homología entre teatro y vida, una especie de culto estético y filosófico que se configura en el *Libro por venir* de MALLARMÉ: «Creo que la literatura, retomada en su fuente, que es el arte de la ciencia, nos proporcionará un teatro cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno; un libro, explicación del hombre que puede satisfacer nuestros mejores sueños [...]. Esta obra existe, todos la han buscado sin saberlo, no hay ni un genio ni un payaso que no haya encontrado alguno de sus rasgos sin saberlo».

2. La escenificación: ¿fusión o separación de las artes?

La teoría de la *Gesamtkunstwerk* plantea el problema de la *especificidad* del teatro: ¿es un arte «bastardo» e «impuro» compuesto de materiales de distintas procedencias (los diferentes sistemas escénicos)? ¿O bien es una totalidad armoniosa en la que todo aquello que aparece en escena se funde como en un crisol, tal como parece sugerir WAGNER?

a. La imposible fusión

Pero si la fusión es el fin último del director de escena, el teatro total no es capaz de llevarla a cabo, al menos en un sentido no metafórico o místico de la palabra. El mismo WAGNER, que deseaba que las transiciones entre cuadros se hiciesen en una especie de *fundido encadenado* onírico, tuvo que renunciar a realizar una escenificación simbolista suficientemente irrealista. Sucumbió a la figuración realista de los escenógrafos, y la fusión perfecta se quedó en el papel.

Para los directores de escena «aristotélicos» (los que creen en la fábula y en la narratividad como espina dorsal de la obra), la acción es un factor de unificación. HONZL (1940) ve en ella la corriente eléctrica que pasa a través de actor, vestuario, decorado, música y texto: poco importa el número y la frecuencia de los materiales a partir del momento en que la corriente se propaga hacia un fin, generando, de este modo, la acción.

b. Articulación de los sistemas

Suponiendo que exista, el efecto de fusión no se produce al nivel de la producción de los sistemas, sino en el de la recepción del espectador. Al multiplicar las fuentes de emisión de las artes escénicas, al armonizar y sincronizar su impacto sobre el público, se produce ciertamente un efecto de fusión en la medida en que el espectador es inundado por impresiones convergentes que parecen pasar de una a otra sin dificultad. Ésta es, sin duda, la paradoja de la *Gesamtkunstwerk*: unir las artes escénicas en una experiencia *única* para el espectador (una *Erlebnis*), manteniendo el poder específico de cada una de ellas. Más que realizar una fusión —donde cada elemento perdería su cualidad—, la *Gesamtkunstwerk* integra cada una de las artes en un conjunto trascendente que, para WAGNER, es el drama musical. Así pues, en vez de partir únicamente en busca de una producción de elementos iguales, resulta más apropiado distinguir diversos tipos de *Gesamtkunstwerke* según el elemento que sirve de base y cimiento a los demás. En WAGNER, incontestablemente, este papel es desempeñado por la música. En CLAUDEL y M. REINHARDT (1963), el texto poético. Para la *Bauhaus*, la arquitectura debe servir de apoyo a las otras artes. (Del mismo modo, al estructurar los *códigos* de la representación, se tomará la precaución de determinar sobre qué sistema de base se articulan los otros códigos y ello según el espectáculo o incluso según cada una de sus partes. Este método evita decidir metafísicamente una jerarquía y una especificidad de las distintas artes.)

c. La antigesamtkunstwerk o la distanciación recíproca de los sistemas

Además de la posible fusión o de la articulación de los sistemas, existe una tercera posibilidad teóricamente posible: mostrar las artes escénicas oponiéndolas unas a otras, negándose a sumar su resultante. Es la técnica de *distanciación* (que no es necesariamente de obediencia brechtiana). Se pone el acento en la separación de las técnicas: la música contradiciendo el texto, la *gestualidad* traicionando la atmósfera escénica o la acción. Cada sistema significante no sólo conserva su autonomía, sino su distancia con respecto a los demás: «Así pues, que las artes hermanas del arte dramático sean invitadas a nuestra casa, pero no para fabricar una "obra de arte total" en la que todas se hundirían y se diluirían, sino para hacer avanzar la tarea común, cada una a su manera. Todas las relaciones

consistirán en distanciarse unas de otras» (BRECHT, *Pequeño Organon*, 1963, § 74, pág. 100).

Puesta en escena, semiología.

Baudelaire, 1861, en 1951; Appia, 1895, 1899, 1954; Craig, 1911; Kesting, 1965; Sreemann, 1983.

GESTO

(Del latín *gestus*, actitud, movimiento del cuerpo).

Fran.: *geste*; Ingl.: *gesture*; Al.: *Gebärde*; *Geste*.

Movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo.

1 · Estatuto del gesto teatral

a. *El gesto como expresión*

Cada época establece su propia concepción del gesto; ello influye, en dirección contraria, sobre la interpretación del actor y el estilo de la representación. La concepción clásica —que todavía prevalece ampliamente en la actualidad— convierte el gesto en un medio de *expresión* y de exteriorización de un contenido psíquico interior y anterior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene por misión comunicar a otros. La definición de CAHUSAC, autor del artículo «Gesto» de la *Enciclopedia*, es reveladora de esta corriente de pensamiento: el gesto es «un movimiento exterior del cuerpo y de la cara, una de las primeras expresiones del sentimiento que la naturaleza ha dado al hombre. [...] Para hablar del gesto de una manera útil a las artes, es necesario considerarlo en sus distintos puntos de vista. Pero, sea cual sea la manera de contemplarlo, es indispensable verlo siempre como expresión: en esto reside su función primitiva, y es por esta atribución, establecida por las leyes de la naturaleza, por lo que embellece el arte del cual lo es todo y al cual se une para convertirse en una parte principal». La naturaleza expresiva del gesto lo hace particularmente adecuado para servir el trabajo del actor, que no tiene otros medios que los de su cuerpo para dar a conocer sus estados anímicos. «Hay escenas enteras en las que es infinitamente más natural para los personajes moverse que hablar» (DIDEROT, *De la poesía dramática*, 1758). Una psicología primitiva establece una serie de equivalencias entre los sentimientos y su visualización gestual. El gesto es entonces el elemento intermediario entre interioridad (conciencia) y exterioridad (ser físico). También aquí encontramos la visión clásica del gesto tanto en la vida como en el teatro: «Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo por los cuales conocemos las manifestaciones interiores de nuestra alma, se deduce que podemos considerarlos bajo un doble punto de vista: en primer lugar, como cambios visibles por sí mismos; en segundo lugar, como medios que indican las operaciones interiores del alma» (ENGEL, 1788, págs. 62-63).

b. *El gesto como producción*

En reacción contra esta doctrina expresionista del gesto, una corriente actual intenta definir la gestualidad ya no como comunicación de un sentido previo, sino como producción. Superando el dualismo impresión-expresión, esta concepción monista considera la gestualidad del actor (al menos en una forma experimental de interpretación o de improvisación) como productora de signos y no como simple comunicación de sentimientos «convertidos en gesto». GROTOWSKI, por ejemplo, se niega a separar pensamiento y actividad corporal, intención y realización, idea e ilustración. El gesto es para él el objeto de una investigación, de una producción-desciframiento de *ideogramas*: «Hay que buscar constantemente nuevos ideogramas y entonces su composición parecerá inmediata y espontánea. El punto de partida de estas formas

gestuales es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica» (GROTOWSKI, 1971, pág. 111). El gesto teatral es, aquí, la fuente y la finalidad del trabajo del actor. Es imposible describirlo en términos de sentimiento o incluso de posiciones-poses (MEYERHOLD) significativas. Para GROTOWSKI, la imagen del jeroglífico es sinónimo de signo *icónico* intraducible, a la vez objeto simbolizado y símbolo. Para otros practicantes el gesto «jeroglífico» aparece como descifrable: «Todo movimiento es un jeroglífico que tiene su propia significación particular. El teatro sólo debería utilizar los movimientos que son inmediatamente descifrables; el resto es superfluo» (MEYERHOLD, 1969, pág. 200).

c. El gesto como imagen interna del cuerpo o como sistema exterior

Una de las principales dificultades en el estudio del gesto teatral es la de determinar a la vez la fuente productora y la descripción adecuada. La descripción obliga a formalizar algunas posiciones clave del gesto y, por tanto, a descomponerlo en momentos estáticos y reducirlo a algunas oposiciones (tensión/relajamiento, velocidad/lentitud, ritmo sincopado/fluido, etc.). Pero esta descripción, además de su dependencia respecto al metalenguaje descriptivo verbal que impone sus propias articulaciones, sigue siendo, como por otra parte cualquier descripción, exterior al objeto y no precisa en modo alguno su vínculo con la palabra o con el estilo de la representación: a menudo está mal integrada al proyecto significante global (dramatúrgico y escénico).

Por lo que se refiere a la captación del gesto a través de la imagen del cuerpo y del esquema corporal, ésta está en función de la representación que el actor o el bailarín se hace del espacio en que se mueve. Esta representación de lo figurativo gestual sigue siendo perceptible únicamente al nivel de las intuiciones.

2. Hacia una tipología y un código gestual

a. *Tipología*

• Ninguna tipología de los gestos es verdaderamente satisfactoria, ni en lo que concierne a los gestos en la realidad ni a los gestos en el teatro. Suele establecerse la distinción entre:

— gestos innatos, asociados a una actitud corporal o a un movimiento;
— gestos estéticos, elaborados para producir una obra de arte (danza, pantomima, teatro, etc.);
— gestos convencionales, que expresan un mensaje comprendido por el emisor y el receptor.

• También es posible una distinción consistente en oponer el *gesto imitante* y el *gesto original* (o *originario*). El *gesto imitante* es el del actor que encarna de modo realista o naturalista un personaje reconstituyendo su comportamiento y sus «tics» gestuales (en realidad, la estilización y la caracterización son inevitables, e incluso condicionan este efecto de realidad gestual). Pero, por otra parte, el gesto puede apartarse totalmente de la imitación, de la repetición y de la racionalización discursiva. Aparece entonces como un jeroglífico que debe ser descifrado: «El actor», dice GROTOWSKI, «debe dejar de utilizar su organismo para ilustrar movimientos anímicos; debe realizar estos movimientos con su organismo» (1971, pág. 91). Se trata de encontrar ideogramas corporales (en GROTOWSKI) o, de acuerdo con la formulación de ARTAUD, «un nuevo lenguaje físico a base de signos, y no ya de palabras» (1946*b*, pág. 81).

• Toda tipología del gesto debe ser revisada a partir del momento en que examinamos los gestos en un escenario. En efecto, en el trabajo del actor todo es significante, nada queda en manos del azar; todo adquiere valor de signo y los gestos, sea cual sea la categoría a la que pertenezcan, entran en la categoría estética. Pero, inversamente, el cuerpo

del actor nunca es totalmente reductible a un conjunto de signos: se resiste a la *semiotización** como si el gesto, en el teatro, siempre conservase, además, la huella de la persona que lo ha producido.

b. Código gestual

En vez de descomponer el movimiento gestual en unidades recurrentes (quinemas, aloquinemas, en la teoría de BIRDWHISTELL), señalaremos algunas características de un código gestual (para una discusión detallada, véase PAVIS, 1981*a*):

— tensión del gesto/relajación;
— concentración física y temporal de diversos gestos (véase ideogramas de MEYERHOLD, 1973);
— percepción del objetivo y de la orientación de la secuencia gestual;
— proceso estético de estilización, ampliación, depuración y extrañamiento del gesto;
— establecimiento de un vínculo entre el gesto y la palabra (acompañamiento, complementariedad, sustitución).

3 • Problemas de una formalización de los gestos

Los gestos son ofrecidos en una continuidad a lo largo de la representación, lo que hace muy difícil una *segmentación** en unidades gestuales. La ausencia de movimiento no es un criterio suficiente para delimitar el principio o el final del gesto; y verdaderamente tampoco hay elementos recurrentes de la «frase gestual» como el objeto, el verbo o el sujeto.

Toda descripción verbal del gesto del actor pierde muchas de las cualidades específicas de los movimientos y de las actitudes; además, divide el cuerpo según unidades semánticas lingüísticas, cuando precisamente sería necesario estudiar el cuerpo según sus propias unidades o leyes —suponiendo que existan—. Se trata de saber a qué función ideológica corresponde la necesidad de una *notación** y de una cuadrícula aplicada al estudio de los movimientos: ¿acaso para fijar y codificar el gesto y tranquilizar así tanto al gesticulador como al observador? ¿No sería necesario adjuntar a la descripción exterior una visión intuitiva de la imagen corporal del gesticulador, reencontrar en el gesto la dimensión de las pulsiones cuya articulación mostró FREUD en la frontera de los ámbitos psíquico y físico?

Si quiere salir del simple comentario estético y descubrir la dimensión profunda del gesto, el estudio de la gestualidad tiene ante sí un largo camino.

Laban, 1960; Artaud, 1964; Birdwhistell, 1973; Bouissac, 1973; Leroi-Gourhan, 1974; Cosnier, 1977; Hanna, 1979; Krysinski, 1981; Sarrazac y col., 1981; Marin, 1985; Lecoq, 1987, 1996; Pavis y Villeneuve, 1993.

GESTUAL

(Neologismo, principios del siglo XX.)
Fran.: *gestuelle*; Ingl.: *system of gestures*; Al.: *Gebärdensprache*.

La *gestual* es una noción que se acerca a la de *gestualidad*.* Es la manera específica de moverse un actor, un personaje o un estilo interpretativo. *Gestual* implica una formalización y una caracterización de los gestos del actor y prepara, de este modo, la noción de *gestus*.*

GESTUALIDAD

Fran.: *gestualité*; Ingl.: *gestuality*; Al.: *Gestik*.

Neologismo utilizado a partir de las investigaciones de la semiótica y formado probablemente según el modelo literatura/literalidad, teatro/teatralidad, para designar las propiedades específicas del *gesto*,* en particular aquellas que aproximan y distinguen los gestos de otros sistemas de comunicación.

Por otra parte, la gestualidad se opone al gesto individualizado: constituye un sistema más o menos coherente de maneras de ser

corporales, mientras que el gesto se refiere a una acción corporal singular.

Langages, 1968; Stern, 1973; Pavis, 1981*a*, 1996*a*.

GESTUS

Fran.: *gestus*; Ingl.: *gestus*; Al.: *Gestus*.

1 • Gesto y gestus

Gestus es el término latino para *gesto*.* Esta forma subsiste en alemán hasta el siglo XVIII: LESSING, por ejemplo, habla de los «gestus individualizadores» (es decir, característicos) o del «gestus de advertencia paternal». *Gestus* tiene aquí el sentido de *manera característica* de utilizar el propio cuerpo, adquiere ya la connotación social de *actitud** respecto a los demás, concepto que BRECHT adoptará en su teoría del *gestus*. MEYERHOLD, por su parte, distingue una serie de «posiciones-poses» (*rakurz*) que indican la actitud cristalizada y fundamental de un personaje. Sus ejercicios *biomecánicos** apuntan, entre otros objetivos, a encontrar estas actitudes cristalizadas, verdaderas «bisagras» en el movimiento gestual (*raccourci*).*

2 • Gestus brechtiano

El *gestus* debe ser diferenciado del gesto puramente individual (rascarse, estornudar, etc.): «Las actitudes que los personajes adoptan en su relación recíproca constituyen lo que nosotros denominamos el ámbito gestual. Actitudes corporales, entonaciones, expresiones faciales están determinadas por un *gestus* social: los personajes se insultan, se dedican cumplidos, intercambian lecciones, etc.» (*Pequeño Organon*, 1963, § 61, pág. 80). El *gestus* se compone de un simple movimiento de una persona frente a otra, de una manera social o corporativamente particular de comportarse. Toda acción escénica presupone una cierta actitud de los protagonistas entre sí y en el seno de un universo social: es el *gestus social*. El *gestus fundamental* de la obra es el tipo de relación fundamental que regula los comportamientos sociales (servilismo, igualdad, violencia, astucia, etc.). El *gestus* se sitúa entre la acción y el carácter (oposición aristotélica de cualquier forma de teatro): en tanto que acción, muestra al personaje comprometido en una praxis social; en tanto que carácter, representa un conjunto de rasgos propios de un individuo. El *gestus* es visible al mismo tiempo en el comportamiento corporal del actor y en su discurso: en efecto, un texto, una música pueden ser gestuales cuando presentan un *ritmo** adecuado al sentido de aquello a lo que se refieren (ej.: *gestus* duro y sincopado del *song** brechtiano para dar cuenta de un mundo violento y no armónico). Para el actor, es mejor utilizar los gestos que las palabras («*non verbis, sed gestibus*»).

Esta noción merecería ser reconsiderada a la luz de las teorías del lenguaje poético, de la *iconicidad** del discurso teatral y de la gestualidad teatral considerada como jeroglífico del cuerpo humano y del cuerpo social (ARTAUD, 1964; GROTOWSKI, 1971).

Distanciación.

Brecht, 1967, vol. 19, págs. 385-421; Pavis, 1978*b*; Knopf, 1980.

GOLPE DE TEATRO

Fran.: *coup de théâtre*; Ingl.: *coup de théâtre*; Al.: *Theatercoup, coup de théâtre*.

Acción totalmente imprevista que modifica súbitamente la situación, el desarrollo o el desenlace de la acción. El dramaturgo recurre a él en la tragedia clásica (naturalmente, tomando la precaución de preparar al espectador) en el drama burgués o en el melodrama. DIDEROT, en las *Conversaciones sobre el hijo natural* (1757), lo define como «un incidente imprevisto que se traduce en acción y que cambia súbitamente el estado de los personajes» y se opone al *cuadro*,* que describe un estado típico o una situación patética.

Medio dramático por excelencia, el golpe de teatro especula sobre el efecto de sorpresa y permite, de vez en cuando, resolver un *conflicto** gracias a una intervención exterior (*deus ex machina*).*



Szondi, 1972*b*; Valdín, 1973.

GROMELÓ



Fran.: *grommelots*; Ingl.: *gibberish*; Al.: *Gemurmel*.

Galicismo (a veces traducido por «murmullo») que se aplica al actor cuando «habla» entre dientes, sin emplear una lengua concreta pero dando la impresión de que dice alguna cosa, o que se expresa en los tonos correctos. *El Saperlicau* de G. BOURDET está escrito en un idioma imaginario «gromelado» por los actores. DARIO FO recurre al gromeló para hacer alusión a un país o imitar a un grupo. Los gromelós juegan a destruir el lenguaje articulado para reconstituirlo de nuevo en un sistema que está entroncado a la vez con la música, la gestualidad, el relato y la expresión vocal.

GROTESCO



(Del italiano *grottesca*, derivado de gruta.) Fran.: *grotesque*; Ingl.: *grotesque*; Al.: *das Groteske*.

Adjetivo aplicado a las pinturas descubiertas durante el Renacimiento en los monumentos romanos enterrados que contenían motivos fantásticos: animales de forma vegetal, quimeras y figuras humanas.

1 • Emergencia de lo grotesco

a. Es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco es visto como la deformación significante de una forma conocida y reconocida como norma. Así, TH. GAUTIER, en *Los grotescos* (1844) asume la tarea de rehabilitar a los autores «realistas» de principios del siglo XVII exponiendo sus «deformidades literarias» y sus «desviaciones poéticas».

La forma grotesca aparece en la época romántica como la forma capaz de contrapesar la estética de lo bello y de lo sublime, deshacer tomar conciencia sobre la relatividad y la dialéctica del juicio estético: «Lo grotesco antiguo es tímido y siempre intenta ocultarse. [...] En el pensamiento de los modernos, en cambio, lo grotesco desempeña un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones: por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo. [...] Nosotros creemos que lo grotesco es la más rica de todas las fuentes que la naturaleza puede abrir al arte» (HUGO, prefacio a *Cromwell*, 1827).

b. Aplicado al teatro —dramaturgia y presentación escénica—, lo grotesco conserva su esencial función de principio de deformación, con el suplemento —por si fuese poco— de un enorme sentido de lo concreto y del detalle realista. MEYERHOLD se refiere a él constantemente, hasta el punto de convertir el teatro —en la tradición estética de un RABELAIS o de un HUGO y tras él, un teórico como BAKHTINE (1970)— en la forma de expresión por excelencia de lo grotesco: provocación premeditada, desfiguración de la naturaleza, insistencia en el aspecto sensible y material de las formas.

2 • El espíritu de lo grotesco

a. Las razones de la deformación grotesca son extremadamente variables; van desde el simple gusto por el efecto cómico gratuito (en la *commedia dell'arte*, por ejemplo) hasta la sátira política o filosófica (VOLTAIRE, SWIFT). No existe lo grotesco, sino *determinados* proyectos ideológicos grotescos (grotesco satírico, parabólico, cómico, romántico, nihilista, etc.). Al igual que la *distanciación*,* lo grotesco no es un simple efecto de estilo, sino que compromete la total comprensión del espectáculo.

b. Lo grotesco está estrechamente asociado a lo *tragicómico*,* fenómeno que aparece históricamente con el *Sturm und Drang*, el *drama** y el *melodrama*,* el teatro romántico y expresionista (HUGO, pero también BÜCHNER, NESTROY, WEDEKIND, KAISER, STERNHEIM) y el *teatro grotesco* de CHIARELLI o de PIRANDELLO. Géneros mixtos, lo grotesco y lo tragicómico están en un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico, dado que cada género presupone su contrario para no quedar petrificado en una actitud definitiva. En el mundo de hoy, caracterizado por su deformidad —es decir, su ausencia de identidad y de armonía—, lo grotesco renuncia a suministrar una imagen armoniosa de la sociedad: sólo reproduce «miméticamente» su caos, aunque sea a través de una imagen reelaborada.

c. De todo ello resulta una mezcla de los *géneros** y de los estilos. Este cómico áspero paraliza la recepción de un espectador que nunca puede reír o llorar impunemente. Este perpetuo movimiento de inversión de las perspectivas provoca la contradicción entre el objeto realmente percibido y el objeto abstracto, imaginado: la visión concreta y la abstracción intelectual siempre forman pareja. Del mismo modo, a menudo, hay transformación del hombre en animal, y recíprocamente. La bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan una mirada crítica sobre los ideales tradicionales del hombre. Ello no es necesariamente el signo de una degenerescencia o de un menosprecio, sino únicamente una manera de recolocar al hombre en su justo lugar, en particular por lo que se refiere a sus instintos y a su corporalidad (BAJTÍN, 1965).

d. En este sentido, el grotesco es un arte realista, puesto que en él reconocemos (como en la caricatura) el objeto intencionalmente deformado. Afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica. Es lo contrario del *absurdo** —al menos la categoría de absurdo que rechaza toda lógica y niega la existencia de leyes y de principios sociales. Está igualmente alejado del arte nihilista o dadaísta que negaban —ambos— todos los valores y ni siquiera creían en la función paródica o crítica de la actividad artística. Del mismo modo, tal como lo ha demostrado DÜRRENMATT, «el arte fascista, pretendidamente positivo y heroico, es el arte que verdaderamente aniquila y destruye cualquier valor humanista. Lo grotesco, en cambio, es una de las posibilidades de ser exacto. [...] Es una estilización extrema, una súbita concreción y, por ello mismo, está en condiciones de comprender las cuestiones de actualidad e incluso el conjunto de nuestra época sin convertirse en obra de tesis o en reportaje» (1966, págs. 136-137).

e. En la irrisión grotesca, no nos reímos *de* algo de forma distante, sino *con* aquello que nos hace reír. Participamos en la fiesta de las almas y los cuerpos: «La risa provocada por lo grotesco tiene en sí misma algo profundo, axiomático y primitivo, que se acerca mucho más a la vida inocente y a la alegría absoluta que la risa provocada por la comicidad de las costumbres[...]. A partir de ahora, denominaré grotesca a la comicidad absoluta [...] como antítesis de la comicidad ordinaria, a la cual denominaré comicidad significativa» (BAUDELAIRE, 1855, pág. 985).

f. Se trata de saber si esta comicidad absoluta destruye a su paso todo valor y todo absoluto y si, de este modo, se asimila al mecanismo ciego del absurdo tal como pretende —erróneamente, al parecer— J. KOTT: «El fracaso del actor es lo absoluto convertido en irrisión y desacralizado, su transformación en un mecanismo ciego, en una especie de autómata» (1965, pág. 137). «Lo grotesco convierte en irrisión el absoluto de la historia del mismo modo que ha convertido en irrisorio el absoluto de los dioses, de la naturaleza y de la predestinación» (pág. 144).

Ciertamente, del grotesco tragicómico al absurdo no hay más que un paso que no ofrece ninguna dificultad para el teatro contemporáneo. Pero la conservación de la frontera (incluso si *sólo* es teórica) resulta útil para distinguir dramaturgias como las de IONESCO o BECKETT de las de FRISCH,

DÜRRENMATT o incluso BRECHT. Para estos tres últimos, lo grotesco es una última tentativa para explicar al hombre tragicómico de hoy, su desgarramiento, pero también su vitalidad y su capacidad de regeneresencia a través del arte.

Kayser, 1960; Dürrenmatt, 1966; Heidsieck, 1969; Ubersfeld, 1974.

GUIÓN

Fran.: *scénario*; Ingl.: *scenario, screenplay*; Al.: *Szenarium*.

Para este concepto, el francés, el inglés y el alemán han adoptado la palabra italiana *scenario*, que significa «decorado», y que también designaba la trama o *canevás** de una obra de *commedia dell'arte*.* El *scenario* suministraba indicaciones sobre el *argumento*,* la acción, el modo de interpretar, en particular los *lazzi*,* sirviendo así de guía fundamental o *guión*. Hoy, la palabra se utiliza casi exclusivamente en el cine y comprende al mismo tiempo las acotaciones (salvo las de carácter técnico) y el texto de los diálogos. Aunque raramente, también se utiliza en el teatro para espectáculos que no tienen un texto literario como punto de partida, sino que se basan fundamentalmente en la improvisación y se componen sobre todo de acciones escénicas extralingüísticas. En ocasiones, la *puesta en escena** considera el texto dramático como un simple guión, es decir, como una fuente de inspiración, como un material textual que no tiene por qué ser restituido literalmente, sino que sirve como pretexto a la creación teatral. De ahí, los malentendidos acerca del estatuto del texto y de los derechos del director de escena...

Texto y escena, texto dramático.

Hornby, 1977; Taviani, 1994.

GUSTO

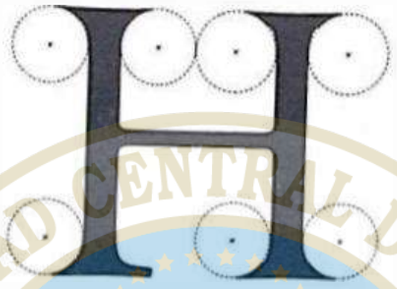
Fran.: *goût*; Ingl.: *taste*; Al.: *Geschmack*.

1.° En sentido estricto, y dentro de la tradición teatral occidental, el gusto no suele desempeñar ningún papel en la experiencia estética de los espectadores, mientras que, en cambio, algunas poéticas —como la sánscrita— hacen alusión al gusto y al sabor del espectáculo, a aquello que BARTHES denomina la *Sapientia* del texto: «Ningún poder, un poco de saber, un poco de juicio y el máximo sabor posible» (1978*a*, pág. 46).

2.° En cambio, en sentido amplio —el de *expectativa** y de evaluación— el gusto es un dato esencial para apreciar el modo en que el público acepta el espectáculo, lee el texto o su escenificación en función de determinados *códigos*,* y también el modo en que los gustos cambian con el tiempo y las ideologías, en que el buen y el mal gusto se ven sujetos a constantes variaciones para oprobio de los poetastros normativistas que, como LA BRUYÈRE, pretenden que «existe, desde luego, un buen y un mal gusto» (*Los caracteres*, 1688). Así pues, las investigaciones sobre el gusto exigen encuestas empíricas sobre el público teatral, su composición, su cultura, sus costumbres.

Sociosemiótica, semiología.

Bourdieu, 1979; Pavis, 1996*a*.



HAMARTIA

(Palabra griega que significa *error.*)

En la tragedia griega, el error de juicio y la ignorancia provocan la catástrofe. El héroe no comete la falta a causa de «su maldad y de su perversidad, sino como consecuencia de algún error que ha cometido» (ARISTÓTELES, *Poética*, § 1453*a*).

La *hamartia* es concebida como ambigua: en efecto, la «culpabilidad trágica se establece por una parte entre la antigua concepción trágica religiosa de la falta-suciа, y por otra la *hamartia*, enfermedad de la psique, delirio enviado por los dioses que engendra necesaria, pero involuntariamente, el crimen, la concepción nueva donde el culpable, *harmartón*, y sobre todo *adikón*, es definido como aquel que, sin verse obligado, ha optado deliberadamente por cometer un delito» (VERNANT, 1972, pág. 38).

Hybris, conflicto, trágico.

Romily, 1961, 1970; Saïd, 1978.

HAPPENING

(Del inglés *to happen*, pasarse, llegar.)

Forma de actividad teatral que no utiliza un texto o un programa fijados de antemano (a lo sumo, un guión o «un manual de instrucciones») y que se propone conseguir lo que sucesivamente ha sido denominado un *evento* (George BRECHT), una *acción* (BEUYS), un procedimiento, un movimiento, una *performance*,* es decir, una actividad propuesta por los artistas y los participantes recurriendo al azar, a lo imprevisto y a lo aleatorio, sin propósito alguno de imitar una acción exterior, de contar una historia, de producir una significación, y utilizando para ello todas las artes y técnicas imaginables, así como la realidad ambiente. Así pues, no tiene nada que ver —al contrario de lo que suele creerse— con un activismo desordenado o catártico: se trata, más bien, de proponer *in actu* una reflexión teórica sobre lo espectacular y la producción de un sentido dentro de los límites estrictos de un entorno previamente definido. Se trata —escribe Michael KIRBY, uno de los mejores teóricos del *happening*, y tal vez también uno de sus mejores realiza-

dones— «de una forma específicamente dadaísta de teatro, en la que diversos elementos no lógicos, especialmente una forma de actuar no prevista de antemano, son organizados en una estructura compartimentada» (1965, pág. 21).

Encontramos los orígenes próximos del *happening* en las investigaciones de diversas categorías de artistas. John CAGE (organizador, en 1952, de un concierto en el que participaban el pintor RAUSCHENBERG, el coreógrafo Merce CUNNINGHAM, el poeta OLSEN, el pianista TUDOR) puso la primera piedra de esta federación de las artes. Otros ejemplos: el grupo GUTAI en Japón, a partir de 1955; en Nueva York, en los años sesenta, los escultores OLDENBURG, KIRBY y KAPROW (*18 Happenings en 6 Partes*, 1959); en Europa, BEUYS y VOSTELL, los representantes del *body art* (*arte corporal*), G. PANE, M. JOURNIAC, H. NITSCH. El *happening* halla su continuación en el *teatro invisible* o en la *performance*, no genera ya el entusiasmo que despertó en la década de los sesenta.

Agit-prop, improvisación, instalación, teatro/l'environnement.

Lebel, 1966; Rischbieter y Storch, 1968; Tarrab, 1968; Suvin, 1970; Sandford, 1995.

HERMENÉUTICA

Fran.: *herméneutique*; Ingl.: *hermeneutics*; Al.: *Hermeneutik*.

Método de *interpretación* del texto que consiste en proponer, a partir de él, un *sentido*, teniendo en cuenta la posición de enunciación y de evaluación del intérprete. La metodología de la hermenéutica es altamente tributaria de la exégesis bíblica y del derecho, que buscan igualmente el sentido oculto de los textos. Su segundo origen es griego: en el siglo V a. J.C., los rapsodas interpretaban el texto de Homero intentando hacerlo accesible a un público que ya lo comprendía con dificultad. De modo general, la hermenéutica tiene como objetivo «hacer que hablen los signos y descubrir su sentido» (FOUCAULT, 1966, pág. 44). Encuentra su plena legitimidad dramática en la medida en que la interpretación del texto y del escenario por parte del director, el actor y el público es un aspecto esencial del trabajo teatral puesto que la representación aparece como una serie de interpretaciones a todos los niveles y en todos sus momentos.

1° De manera general, las tareas de la hermenéutica son:

— determinar qué práctica tienen de la obra el realizador y el espectador;
— enunciar claramente el lugar y la situación histórica del exégeta;
— mostrar la dialéctica entre el presente del crítico y el pasado de la obra, insistiendo sobre la heterogeneidad de sus historicidades.

Así pues, no existe un sentido definitivo y último de la obra y de la puesta en escena, sino una relativa latitud de interpretación: la obra adquiere a lo largo de la historia una serie de concreciones. Podría hablarse de un «círculo hermenéutico» en la interpretación de la puesta en escena, dado que sólo podemos comprender los elementos aislados del escenario si previamente hemos aprehendido el «discurso global» de la escenificación. Por otra parte, hay que emitir constantemente hipótesis sobre el porqué de los signos y esperar que se vean confirmadas o infirmadas en el desarrollo del espectáculo.

2° Por tanto, la representación no es un sistema o un conjunto de sistemas escénicos cerrados; se «desborda» en el mundo exterior, apela al mismo tiempo al sentido y a la *significación* del escenario. Exige la intervención crítica del espectador que interpreta el escenario a la luz de sus experiencias anteriores.

3° Esta apertura de la obra al exterior conduce a tomar el texto como pretexto para interpretaciones sucesivas y no definitivas, a poner en juego todas las interacciones imaginables entre *texto y escena*.

4 • En tanto que organización de sistemas escénicos más o menos integrados a un proyecto global, el escenario es el objeto de una manipulación y de un trabajo incesante del creador y del espectador sobre las estructuraciones posibles de las artes escénicas.

5• Finalmente, es la precisión de las condiciones subjetivas, pero también sociales e ideológicas del hermeneuta, lo que resultará determinante para la pertinencia de la interpretación. Así pues, si no quiere perder toda posibilidad de eficacia, el hermeneuta deberá integrar a su método un conocimiento concreto de la historicidad del objeto estudiado y de su propio lugar de enunciación. Esta historicidad permite completar y agilizar una semiología demasiado preocupada por una descodificación mecánica de los signos: es preferible un poco de hermenéutica hoy que una catástrofe semiótica mañana.

Evento, relación teatral, lectura, recepción, seminlogía, antropología teatral.

Ricœur, 1969; Jauss, 1970, 1977; Warning, 1975; Fischer-Lichte, 1979; Borie, 1981.

HÉROE

(Del griego *hérós*, semidiós y hombre divinizado.)

Fran.: *héros*; Ingl.: *hero*; Al.: *Held*.

1 • Héroe, grado cero

El héroe de la mitología griega era un personaje elevado al rango de semidiós. En dramaturgia, el héroe es un tipo de *personaje* dotado de poderes fuera de lo común. Sus facultades y sus atributos están por encima de los de los simples mortales, pero la «aparición del héroe estabiliza la imagen del hombre» (M. AUCÉ, *Genio del paganismo*). Cuando el héroe no realiza acciones extraordinarias y no fuerza la admiración del espectador provocando su catarsis, al menos es reconocible como el «personaje que recibe los tintes emocionales más vivos y los más visibles» (TOMACHEVSKI, en TODOROV, 1965, pág. 295). Para la tragedia, el tinte emocional más destacado consiste en *terror* y *piedad*,* gracias a los cuales la identificación con el personaje es mejor. Por ello, es imposible ofrecer una definición extensiva del héroe, puesto que la *identificación** depende de la actitud del público frente al personaje: es héroe aquel que es designado como tal.

2 • El héroe clásico

Sólo hay héroe, en la acepción fuerte, en una dramaturgia que presente las acciones trágicas de los reyes o de los príncipes, de modo que la identificación del espectador tiene lugar en dirección a un ser mítico o inaccesible. Sus acciones deben aparecer como ejemplares y su destino como libremente escogido. En cualquier caso, el héroe queda trágicamente apresado entre la ley divina, ciega pero irreprensible, y la conciencia desgraciada pero libre (*trágica*).*

El héroe clásico coincide perfectamente con su acción: nace y se desarrolla por el combate y el conflicto moral, responde de su falta y se reconcilia con la sociedad o consigo mismo en el momento de su caída trágica. Sólo puede haber personaje heroico si las contradicciones de la obra (sociales, psicológicas y morales) están enteramente contenidas en la conciencia de su héroe: éste es un microcosmos del universo dramático.

En su *Estética* (1832), HEGEL distingue tres tipos de héroe, que corresponden a tres fases históricas y estéticas:

— *el héroe épico* es aplastado por su destino en su combate con las fuerzas de la naturaleza (HOMERO);
— *el héroe trágico* concentra en sí mismo una pasión y un deseo de acción que le resultarán fatales (SHAKESPEARE);
— *el héroe dramático* concilia sus pasiones y la necesidad impuesta por el mundo exterior; de este modo evita la aniquilación. Para este tipo de héroe, la denominación vale tanto para el hombre ilustre cuyas proezas son divulgadas, como para el personaje de teatro.

Uno de los preceptos de la tragedia ha sido que el autor debe reclutar sus héroes entre personajes de alto rango. Al formularlo, se han confundido dos cosas: *primo*, satisfacer al público noble ofreciéndole un retrato halagador (motivación política); *secundo*, presentar personajes que en la vida real ya desempeñan un papel capital y merecen el nombre de héroes. Esta segunda exigencia (la de un héroe histórico) es totalmente legítima para una dramaturgia que debe trabajar a partir de un material ya «dramatizado», es decir, que utiliza individuos «de importancia histórica mundial» (HEGEL) que concentran en ellos un campo de fuerzas y de conflictos sociales. En consecuencia, estos héroes de la vida real y su conflicto no piden otra cosa que expresarse bajo una forma naturalmente dramática.

3 • Excrecencia del héroe

A partir del siglo XIX, *héroe* designa tanto al personaje trágico como a la figura cómica. Pierde su valor ejemplar y mítico y sólo le resta el sentido de personaje principal de la obra épica o dramática. El héroe es unas veces negativo, otras colectivo (el pueblo en algunos dramas históricos del siglo XIX), otras imposible de encontrar (teatro del *absurdo*, DÜRRENMATT) y otras seguro de sí mismo y vinculado a un nuevo orden social (héroe positivo del realismo socialista). La historia literaria no es más que una cadena de desclasamientos sucesivos del héroe; la tragedia clásica lo presenta en su pleno y espléndido aislamiento. A continuación, el drama burgués lo convierte en una representación de la clase burguesa que intenta hacer triunfar los valores individualistas de su clase. El naturalismo y el realismo nos muestran un héroe lastimoso y derrotado, víctima del determinismo social. El teatro del absurdo culmina su decadencia, convirtiéndolo en un ser metafísicamente desorientado y sin aspiraciones (IONESCO, BECKETT). BRECHT ya había firmado su sentencia de muerte al renunciar a su representación en provecho de la del colectivo «formado por la producción capitalista o adoptado por la clase obrera». «Ya no es posible comprender los acontecimientos decisivos de nuestra época desde el punto de vista de las personalidades individuales y estos acontecimientos ya no pueden verse influidos por personalidades individuales» (1967, vol. 15, pág. 274). El héroe contemporáneo ya no tiene fuerza para actuar sobre los acontecimientos, ya no posee un punto de vista sobre la realidad. Cede su lugar a la masa, organizada o amorfa. «La personalidad individual debe ceder su función a los grandes colectivos» (DÜRRENMATT, 1970, pág. 244). La ausencia de héroe da lugar a una irrisión general, puesto que «los verdaderos representantes están ausentes y los héroes trágicos ya no tienen nombre [...] los secretarios de Creonte resuelven el expediente Antígona» (1970, pág. 63).

4 • El antihéroe

Desde finales del siglo XIX, y de modo muy evidente en el teatro contemporáneo, el héroe ya sólo existe bajo los rasgos de su *doble* irónico o grotesco: el antihéroe. Dado que todos los valores a los que estaba unido el héroe clásico se hallan en neto descenso o en estado de abandono, el antihéroe aparece como la última alternativa para la descripción de las acciones humanas (DÜRRENMATT, 1970). En BRECHT, el hombre es sistemáticamente desmontado (véase *Un hombre es un hombre*), reducido a un individuo repleto de contradicciones e integrado en una *historia* que lo determina mucho más de lo que él cree. El héroe no sobrevive a la caída de los valores y al desmontaje de su conciencia. O en todo caso, para sobrevivir, debe disfrazarse de *bufón* o de criatura irrisoria, a la manera de BECKETT.

Dramaturgia clásica, protagonista, hamartía.

Aristóteles, 330 a. J.C.; Scherer, 1950; Frye, 1957; Lukács, 1965; Vernant y Vidal-Naquet, 1972; Hamon, 1977; Abirached, 1978.

HISTORIA

Fran.: *histoire*; Ingl.: *history, story*; Al.: *Geschichte*.

1 • Una historia y la historia

La historia, o *historia explicada*, es el conjunto de los episodios expuestos, independientemente de su forma de presentación (sinónimo: *fábula*,* sentido 1). Pero la historia también es la manera en que un texto o una representación hablan de su época, su vínculo con la historicidad.

El problema más delicado es comprender la relación entre *dramaturgia** e historia. El teatro muestra acciones humanas inventadas o que hacen referencia a hechos históricos. El dramaturgo aborda la historia así que la obra reconstituye un episodio pasado que ha acaecido verdaderamente (o cuando imagina, como la ciencia ficción, una situación futura). Toda obra dramática, se declare o no histórica, hace intervenir una temporalidad y representa bajo este aspecto un momento histórico de la evolución social: la relación del teatro con la historia es, en este sentido, un elemento constante y constitutivo de toda una dramaturgia.

En el trabajo del dramaturgo que habla de la historia intervienen dos subjetividades: la del historiador que juzga diversos discursos sobre los acontecimientos y toma partido acerca de su explicación; la del escritor que selecciona y ordena los materiales de su *fábula*.* Con su texto, el dramaturgo restituye una coherencia a la historia: «El trabajo silencioso del dramaturgo consiste en pensar la historia objetivamente; en saber pensar todo lo demás a continuación, en tejer los elementos aislados de un conjunto: y ello presuponiendo siempre que hay que introducir en los hechos un plan unitario, si no lo poseen ya». (NIETZSCHE, «Sobre la utilización y los inconvenientes de la historia para la vida»).

2 • Lo general y lo particular

ARISTÓTELES ya señalaba que la poesía es más filosófica que la historia, dado que expresa mejor lo general, mientras que la historia es más adecuada para explicar lo particular (*Poética*, 1451 *b*). Es imposible restituir en la obra literaria, como en la representación, toda la riqueza de los hechos históricos: un filtro sistemático se impone de entrada en la masa de los materiales, en función del juicio del poeta sobre la realidad que quiere describir y de su propia realidad. La escritura de la historia, que impone tales filtros, es forzosamente *épica*:* sentimos siempre la presencia del narrador-historiador. Por esta razón, los dramas históricos gustan de la forma épica. Su autor multiplica la descripción de los acontecimientos e interviene en su organización: siempre es sumamente delicado mostrar esta historia «en acción», bajo una forma dramática, pues la precisión épica e histórica corre el riesgo de verse perjudicada.

3 • Totalidad de los objetos y totalidad del movimiento

En la novela histórica, tal como ha demostrado G. LUKÁCS (1956), la precisión épica se aplica a los objetos descritos que son acumulados por la descripción del narrador en una «totalidad de los objetos». Para el drama, lo esencial es ofrecer la ilusión del movimiento («totalidad del movimiento»): concentrar los conflictos sobre las espaldas de personajes típicos que representen a «individuos universalmente históricos [...] dotados de fines particulares que comprenden lo sustancial, es decir, la voluntad del espíritu del mundo» (HEGEL, citado por LUKÁCS, 1956, pág. 131).

4 • Historicidad y «eterno humano»

El dramaturgo, pintor de la historia, se debate entre dos exigencias y dos tentaciones contradictorias:

a. Ofrecer una representación históricamente exacta de los acontecimientos, redibujarlos en toda su especificidad y mostrar la distancia que separa radicalmente dos situaciones históricas (la suya y la de la época

evocada). Este prurito de exactitud implica muchas ideas previas y una presentación de los documentos de época. Conduce a dos resultados perfectamente opuestos: o bien los héroes están demasiado particularizados, son demasiado fotográficamente fieles y entonces dejamos de ver el principio de su significación, o bien el dramaturgo los convierte en abstracciones históricas, aquello que MARX denomina los «portavoces del espíritu del tiempo» (MARX (1859), 1967, vol. 1, pág. 181). En este caso, los personajes carecerán de vida: el espectador ya no se reconocerá en ellos puesto que una abstracción filosófica no es creíble cuando ocupa el lugar de un personaje de carne y de sangre.

b. La segunda tentación consiste en generalizar la acción, en depurarla y simplificarla para acercar los protagonistas a un tipo general, en ampliar la acción para convertirla en una parábola abstracta y detectable. En tal caso, el personaje se ve privado de toda historicidad y se convierte en un *carácter* que no pertenece a ninguna época y a ningún medio. Este tipo de personaje se parece a todos y a nadie: no es más que un ideal al que nos identificamos rápidamente puesto que sólo percibimos aquello que nos aproxima a él. El *conflicto* ya no surge entre unas fuerzas sociales encarnadas en personajes, sino entre individuos muy subjetivos y de una gran riqueza interior. La «privatización» del conflicto desemboca en la obra de conversación o en un «diálogo» de personajes silenciosos cuyo carácter y cuya interioridad son sutilmente trazados, hasta el punto de convertirse en inefables (CHEJOV, PIRANDELLO y todo el drama psicológico).

5 • Verdad histórica y verdad dramática

Verdad histórica y verdad dramática no tienen nada en común. Su confusión por parte de los dramaturgos engendra todos los malentendidos del *realismo* de la representación teatral. El «buen» autor dramático posee el arte de tomarse libertades con la historia. Ciertas inexactitudes —en la caracterización, en la cronología— no tienen consecuencia alguna, siempre y cuando los procesos globales, los movimientos sociales y la determinación de las motivaciones de los grupos sean correctos. Un análisis sociológico, basado en mayor o menor grado en el marxismo, intentará situar el conflicto en la confluencia de movimientos históricos más profundos (por ejemplo, la oposición entre Antígona y Creonte en el momento en que se pasa, tal como mostró HEGEL, de una forma de sociedad primitiva al poder central de la polis). Usando la fórmula brechtiana, lo esencial es poner de manifiesto las relaciones de causalidad social.

En cambio, una verdad en el detalle que olvide la explicación de las razones profundas de los conflictos sólo desemboca en un naturalismo improductivo.

A veces, un determinado compromiso entre verdad histórica y verdad dramática se manifiesta a través de la manera en que el héroe motiva y justifica sus acciones. Las motivaciones privadas (caracteriales, pasionales) nunca deben hacer olvidar las motivaciones objetivas e históricas de la acción. El héroe conoce un destino a la vez único y ejemplar, particular y general.

Todas estas normas, que el dramaturgo ha de respetar si desea expresar correctamente los procesos históricos, rigen sobre todo para la forma clásica (dramática) del drama, tal como HEGEL y, siguiendo sus pasos, LUKÁCS, lo han observado en el drama histórico y en la tragedia hasta el primer tercio del siglo XIX. HEGEL ya constata, en el momento en que teoriza el modelo trágico y dramático por excelencia, la creciente dificultad para presentar «una totalidad del movimiento» y un conflicto de héroes individualizados (véase SZONDI, 1956).

6 • La historia en la dramaturgia posclásica

a. La historia distanciada

BRECHT (a quien LUKÁCS alude sin nombrarlo) tomará el relevo de esta con-

cepción dramatírgica de la historia. También él aspira a atrapar los procesos sociales, a fabricar «héroes» movidos por los movimientos profundos de la sociedad y a restituir una imagen completa, aunque fragmentada en su composición y distanciada, de la evolución humana (*realidad representada*).*

b. La historia de lo cotidiano

Pero la historia también es la insignificancia de lo cotidiano, la repetición del trabajo alienador y de los estereotipos ideológicos. El *teatro de lo cotidiano** explora esta vera partiendo de una visión mínima y voluntariamente mutilada de la historia, para llegar a echar algunas miradas furtivas sobre lo real, creando la ilusión de fotografiar la realidad de sus prácticas verbales y gestuales cotidianas.

c. La historia del absurdo

La dramaturgia del *absurdo** nos ofrece una imagen de la historia cíclica, irracional, fatalista o lúdica. Ocurre lo mismo que si, del aforismo de MARX parodiando a HEGEL, sólo retuviésemos el segundo término: «Hegel señala en alguna parte que los grandes hechos y personajes de la historia mundial en cierto modo siempre se repiten dos veces. Se olvidó de añadir: la primera vez como tragedia, la segunda como farsa» (*El 18 Brumario de Louis Bonaparte*). La dramaturgia del absurdo encuentra su fuente en el pesimismo de SCHOPENHAUER para quien la historia y la tragedia han dejado de tener sentido, no son más que «la representación del aspecto horrible de la vida, del sufrimiento indecible, del desamparo de la humanidad, del triunfo del mal, del reino lleno de irrisión del azar y de la caída irremediable de los justos y los inocentes» (citado en LUKÁCS, 1956, pág. 135). Toda una línea temática une en esta concepción de la historia a dramaturgos tan distintos como BÜCHNER (y su «fatalismo espantoso de la historia»), GRABBE (la historia como naturaleza indiferente), MUSSET (la historia-carnaval), JARRY o IONESCO (la historia grotesca o absurda).

d. La post-historia

Actualmente, los dramaturgos no parecen muy decididos a inscribirse en una explicación global del mundo para no tirar el niño con el agua sucia del baño histórico en el que todos se han mojado y del que todos son cómplices, por no decir culpables. Asistimos a un retroceso de la explicación política o, simplemente, histórica. Incluso el Théâtre du Soleil, que hace unos años abrió nuevos caminos en la evocación a la vez particular y general del hombre, ha asumido hoy, por ejemplo, con sus escenificaciones de SHAKESPEARE, de *Sihanouk*, de *L'Indiade* o de *La Ville parjure* (CIXOUS), una concepción de la historia en la que tanto los grandes personajes como los pueblos ya no parecen obedecer a una lógica previsible. Pero ¿podemos salir verdaderamente de la historia?

Tiempo, realidad representada, crónica, teatro documento.

Althusser, 1965; Lindenberger, 1975; Hays, 1977, 1981; Jameson, 1981; Pavis, 1983c.

HISTORIZACIÓN

(Traducción del alemán *Historisierung*.)
Fran.: *historicisation*; Ingl.: *historicization*; Al.: *Historisierung*.

Término introducido por BRECHT. Historizar es mostrar un acontecimiento o un personaje bajo su luz social, histórica, relativa y transformable. Es «mostrar los acontecimientos y los hombres bajo su aspecto histórico, efímero» (BRECHT, 1967, vol. 15, pág. 302), lo cual hace pensar al espectador que su propia realidad es histórica, criticable y transformable (véase *historia*).*

En la *dramaturgia** brechtiana, al igual que en la puesta en escena que se inspira en el *realismo** crítico *brechtiano*,* historizar

consiste en rechazar el mostrar al hombre en su carácter individual y anecdótico, para revelar la infraestructura sociohistórica que sustenta los conflictos individuales. En este sentido, el drama individual del *héroe* es resituado en su contexto social y político, y todo teatro es histórico y político.

La historización pone en juego dos historicidades: la de la obra en su propio contexto, la del espectador en las circunstancias del momento en que asiste al espectáculo: «La historización conduce a considerar un sistema social dado desde el punto de vista de otro sistema social. La evolución de la sociedad proporciona los puntos de vista» (BRECHT, 1976, pág. 109).

El medio esencial de la historización es la *distanciación*.* El espectador «distancia» la representación teatral, pero también su propia realidad de referencia.

épico y dramático, brechtiano.

DORT, 1975, 1977*a*; PAVIS, 1978*b*; UBERSFELD, 1978*b*; BANU, 1981.

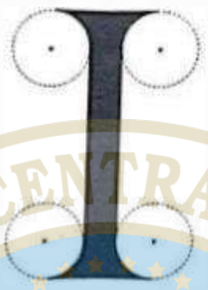
HYBRIS

Palabra griega equivalente a «orgullo o arrogancia funesta». La hybris empuja al héroe a actuar y a provocar a los dioses, pese a sus advertencias, lo cual conduce a la venganza de éstos y a la perdición de aquél. Este sentimiento es la característica de la acción del *héroe trágico*,* siempre dispuesto a asumir su destino.

HAMARTIA.

SAÏD, 1978.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



ICONO

Fran.: *icône*; Ingl.: *icon*; Al.: *Ikone*.

1 • Similitud

En la tipología de los signos de PEIRCE, el icono es «un signo que remite al objeto denotado simplemente en virtud de los caracteres que posee, con independencia de que este objeto exista realmente o no» (PEIRCE, § 2.247, citado en 1978, pág. 140). El retrato es el icono de su modelo «a condición de que se parezca a él y sea utilizado como signo suyo» (*ibid.*). El icono es un signo que posee una relación de semejanza con su modelo. Esta relación puede ser visual (el actor «se asemeja» a su personaje), auditiva (la voz rota expresa la emoción), gestual (un comportamiento imita a otro).

2 • Iconocidad y mimesis

A veces, el teatro es definido como un arte icónico a causa de su facultad para imitar escénicamente —a través del juego de los actores— una realidad referencial que estamos invitados a considerar como real. Puesto que es por excelencia el arte de la *mimesis* y de la *imitación*, era lógico que el teatro apareciese como el territorio de los signos icónicos. Sin embargo, la noción de iconocidad plantea al teórico tantos problemas como le resuelve (véase *signo teatral*). Una nueva revisión de la *semiología* de origen saussuriano y de la semiótica peirciana permitiría plantear el problema del referente del *signo* y del estatuto de la realidad escénica. El modelo triádico peirciano (signo, objeto, interpretante) toma en consideración el vínculo entre signo y referente, y la utilización pragmática de los signos. La dicotomía saussuriana (significante/significado) excluye la cosa designada por el signo, y sólo retiene el concepto al cual es asociada la materialidad del significante.

En razón de su complejidad, y a causa de una cierta desconfianza hacia algunos rasgos metafísicos de su filosofía, el modelo de PEIRCE ha sido poco utilizado hasta hoy. En Francia, constituye una excepción notable el grupo de investigación semiótica de Perpignan (MARTY y *otros*, 1980; DELEDALLE en PEIRCE, 1978). Pero la fecundidad del modelo peirciano para la *semiología* teatral no está demostrada todavía.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

3 • Utilización y dificultad de la noción de iconocidad

a. En vez de oponer los signos según su tipología (icono, índice, símbolo), es mucho más útil hablar de signos con una *función dominante* icónica, indicial o simbólica, y determinar el papel respectivo de las funciones en una secuencia, redibujando así el circuito de la simbolización (PAVIS, 1976*a*; ECO, 1978).

b. Se puede establecer una escala de iconocidad. Sin embargo, es delicado cuantificar un dato tan impreciso y subjetivo como la noción de parecido o de *realismo*.* Al oponer iconocidad y simbolismo como dos mecanismos dialécticos, conseguimos los instrumentos para describir el escenario como un medio más o menos codificado y reducido a una abstracción y a una simbolización.

c. El análisis de los elementos visuales no escapa a una división en unidades, la cual pasa por el filtro del lenguaje; ello falsea de entrada la comprensión puramente icónica del fenómeno escénico.

d. A partir de aquí, es posible resimbolizar lo icónico según dos maneras esenciales:

- Iconocidad diagramática

La codificación se hace en función del respeto de las proporciones y de la configuración general común al objeto y a su signo. El *realismo** brechtiano, cuando reconstituye un medio con la ayuda de algunos signos fundamentales, procede diagramáticamente (véase BRECHT, 1967, vol. 15, págs. 455-458).

- Iconocidad metafórica *y también* metonímica

La codificación tiene lugar según un paralelismo entre objeto y signo: un espacio exiguo significa, por ejemplo, la cárcel; la paja remite al calabozo medieval (un caso de metonimia), el decorado abstracto a una ciudad, etc.

e. La oposición icono/símbolo se ve reemplazada hoy por una teoría de la vectorización de los signos basada en la oposición entre desplazamiento metonímico y condensación metafórica (PAVIS, 1996) (*semiología*).*

4 • Iconocidad a niveles distintos del nivel visual: el discurso teatral

a. Cuando el texto dramático es colocado en el espacio, el *discurso** queda modulado en función del lugar de su enunciación, en cierto modo a la manera de los caligramas, cuya significación se ve considerablemente influida por la disposición visual del texto.

b. Los fenómenos prosódicos (*ritmo*,* entonación, puesta en evidencia de la arquitectura prosódica, etc.) son muy visibles e imprimen su impronta en la interpretación. El texto es recibido y «sentido» en su dimensión retórica.

Índice, símbolo.

La Borderie, 1973; Ertel, 1977; Ubersfeld, 1977*a*; Pavis, 1978*a*; Marty, 1982; Kowzan, 1985.

IDENTIFICACIÓN

Fran.: *identification*; Ingl.: *identification, empathy*; Al.: *Einfühlung, Identifikation*.

Proceso de *ilusión** del espectador que se imagina ser el personaje representado (o del actor que entra totalmente «en la piel» de su personaje). La identificación con el héroe es un fenómeno que tiene profundas raíces en el inconsciente. Este placer proviene, según FREUD, del reconocimiento *catártico** del yo del otro, del deseo de apoderarse de este yo, pero también del de diferenciarse de él (*denegación*).*

1 • La identificación con el personaje

Según NIETZSCHE, el placer de la identificación con el personaje es el fenómeno dramático fundamental: «Verse a sí mismo me-

tamorfoseado ante sí mismo y actuar ahora como si hubiese entrado en otro cuerpo, en otra personalidad» (*Origen de la tragedia*, 1872, § 8, pág. 44). Este proceso implica que el espectador es puesto, por el texto dramático o por la escenificación, en condiciones de juzgar al personaje. Si consideramos que el héroe es «mejor» que nosotros, la identificación se producirá por admiración y a una cierta «distancia» característica de lo inaccesible; si lo consideramos «más malo», pero no del todo culpable, la identificación se producirá por compasión (*terror y piedad*).*

El placer del espectador está unido a los goces de la *ilusión*,* de la *imitación** y de la *denegación*.* FREUD lo describió como la satisfacción de «sentir que las distintas partes del cuerpo se mueven en el escenario sin ninguna inhibición» (FREUD, 1969, vol. X, págs. 167-168).

2 • Esquema de identificación

En ausencia de una teoría científica de las emociones que distinga los diversos niveles de recepción (según la afectividad, la comprensión intelectual, el reconocimiento ideológico, etc.), es imposible proponer una tipología indiscutible de las interacciones de identificación con el héroe. La de H. R. JAUSS tiene el mérito de definir claramente sus propios criterios de distinción cuando propone cinco modelos de identificación: asociativa, admirativa, simpática, catártica e irónica (JAUSS, 1977, pág. 220).

3 • Críticas a la identificación

Entre estas posibilidades de identificación, la catarsis (*d*) y la admiración sin límites (*b*) han sido siempre objeto de serias críticas. Una determinada actitud moralizante

Modalidades de la identificación del espectador con el héroe

Modalidad de la identificación	Relación	Disposición de recepción	Normas de conducta + progresivo – regresivo
a) Asociativa	Juego/competición	Ponerse en el lugar de los papeles de todos los participantes	+ goce de una existencia libre – exceso permitido (ritual)
b) Admirativa	El héroe perfecto	Admiración	+ emulación – imitación
c) Simpática	El héroe imperfecto	Piedad	+ interés moral – sentimentalidad
d) Catánica	*a)* El héroe que sufre	Violenta emoción trágica Liberación del alma	+ interés desinteresado
	b) El héroe oprimido	Burla, liberación cómica del alma	– placer de *voyeur* – burla
e) Irónica	El héroe desaparecido o el antihéroe	Sorpresa (provocación)	+ respuesta por la creatividad, sensibilización de la percepción – culto del aburrimiento, indiferencia

Fuente: según H. R. JAUSS, 1977, pág. 220.

condena la catarsis porque endurece al espectador frente al mal. La crítica brechtiana del teatro de identificación es mucho más radical: identificarse con el héroe implicaría una ausencia de espíritu crítico y presupondría que concebimos la naturaleza humana como eterna, por encima de las épocas y de las clases.

Sin embargo, esta crítica radical de la alienación del espectador (si es llevada al extremo, por no decir al absurdo, como en el joven BRECHT) corre el riesgo de desequilibrar la oposición identificación/*distanciación*.* En realidad, toda identificación con el héroe tiene lugar si nos desmarcamos ligeramente de éste y, por tanto, a través de una ligera denegación, aunque sólo sea para afirmar la propia superioridad o especificidad; e, inversamente, toda crítica al héroe requiere una cierta percepción de su «psicología». De este modo, actuar (mostrar) y vivir (identificarse con) son dos procesos antagónicos que confluyen en el trabajo del actor» (BRECHT, 1979, pág. 47).

4 · Identificación e ideología

Algunos críticos de inspiración marxista y brechtiana, como L. ALTHUSSER (1965), proponen ir más allá de la concepción estrechamente psicológica de la identificación, ampliando la conciencia espectatriz a una instancia que también se reconoce en el contenido ideológico de la obra o de la escenificación. A través de los personajes y de la fábula, el espectador reencuentra afectivamente los mitos y creencias de su ideología cotidiana. Identificarse es, siempre, dejarse impresionar por la «evidencia» burlona de una ideología o de una psicología.

Reconocimiento, realidad representada, espectador, héroe, terror y piedad, ironía.

ILUMINACIÓN

Fran.: *éclairage*, Ingl.: *lighting*, Al.: *Beleuchtung*.

1· En Francia, el término iluminación (*éclairage*) está retrocediendo rápidamente en beneficio del de *luz*, probablemente para indicar que el trabajo del iluminador no consiste en iluminar un espacio oscuro, sino más bien en crear a partir de la luz. El término alemán *Lichtregie* (puesta en escena de la luz) o el inglés *lighting design* (diseño de luces) también subrayan el papel focalizador de la luz en la escenificación. Después de los sucesivos imperialismos del actor-rey, del director de escena y del escenógrafo, hoy el iluminador —dueño absoluto de la luz— se erige a menudo en el personaje clave de la representación. Sin embargo, APPIA ya señalaba a principios de siglo la importancia de la luz puesta al servicio del actor: «La luz posee una elasticidad casi milagrosa. Contiene todos los grados de la claridad, todas las posibilidades del color —como la paleta del pintor—, todas las movilidades: puede crear sombras, difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones exactamente igual como lo haría la música. Con ella poseemos toda la capacidad expresiva del espacio si este espacio es puesto al servicio del actor» (1954, pág. 39).

2· La luz interviene en el espectáculo: no es simplemente decorativa, sino que participa en la producción de sentido del espectáculo. Sus funciones dramatúrgicas o semiológicas son infinitas: iluminar o comentar una acción, aislar a un actor o un elemento del escenario, crear una atmósfera, dar ritmo a la representación, facilitar la lectura de la puesta en escena, especialmente en lo que concierne a la evolución de los argumentos y de los sentimientos, etc. Situada en la articulación del espacio y del tiempo, la luz es uno de los principales enunciadores de la escenificación, dado que comenta toda la representación e incluso la constituye al marcar su recorrido. Materia milagrosa, de una fluidez y una flexibilidad inigualables, la luz confiere la tonalidad a una escena, modaliza la acción escénica, controla el ritmo del espectáculo, asegura la transición hacia momentos sucesivos, coordina los restantes sistemas escénicos al ponerlos en relación entre sí o al aislarlos.

3 • La técnica de la luz ha puesto en evidencia su plasticidad y su poder «musical». La luz es «el único medio exterior que puede actuar sobre la imaginación del espectador sin distraer su atención; la luz tiene una especie de poder parecido al de la música; sacude otros sentidos, pero actúa como ella; la luz es un elemento vivo, uno de los fluidos de la imaginación, el decorado es una cosa muerta» (DULLIN, 1969, pág. 80). Al vivificar de este modo el espacio y al actor, la luz toma una dimensión casi metafísica, controla, modaliza y matiza el sentido; modulable hasta el infinito, es lo contrario de un signo discreto (sí/no; verdadero/falso; blanco/negro; signo/no signo), es un elemento atmosférico que liga e infiltra los elementos separados y dispersos, una sustancia de la que nace la vida.

Bablet, 1973; Bergman, 1977; *Travail théâtral*, nº 31, 1978; Bonnat, 1982; *Oxford Companion*, 1983 (histórico); Valentin, 1994; Pavis, 1996.

ILUSIÓN

(Del latín *illusio*; *ludere*, jugar; *illudere*, transponer).
Fran.: *illusion*; Ingl.: *illusion*; Al.: *Illusion*.

Hay ilusión teatral cuando tomamos por real y verdadero aquello que no es más que una *ficción*,* es decir, la creación artística de un mundo de referencia que se ofrece como un mundo posible que podría ser el nuestro. La ilusión está ligada al *efecto de realidad*;* se basa en el reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares al espectador.

1 • Objetos de la ilusión

La ilusión vale para todos los componentes del espectáculo, aunque en grados diversos y según modalidades específicas.

a. Mundo representado

El lugar escénico naturalista, donde todo es reconstituido con exactitud en relación a la realidad significada, suministra el marco de la representación ilusionista. Al público, este marco le parece «trasplantado» de su propia realidad al escenario. Contiene los objetos típicos de un medio, provocando en los espectadores el efecto de realidad, de acuerdo —en esto— con la certeza clásica según la cual «el único medio de producir y mantener la ilusión es parecerse a lo que se imita» (MARMONTEL, 1787).

b. Escenografía

Algunas escenografías son más adecuadas que otras para captar la ilusión: por ejemplo, el escenario frontal, a la italiana, que enmarca y sitúa en perspectiva los acontecimientos, será particularmente apropiado a los efectos ilusionistas del *trompe-l'oeil*.

c. La fábula

Para hacer ilusión, la fábula será organizada de modo que se perciba su lógica y su dirección, sin que el espectador pueda vislumbrar del todo su conclusión. El espectador está en manos del «suspense» y no puede dirigir su mirada fuera de la trayectoria trazada por él, cree en la historia que la *fábula** le cuenta.

d. El personaje

El espectador tiene la ilusión de ver ante sí al personaje real. Todo está preparado para que se *identifique*.*

2 • «Doble juego» de la ilusión

Forma parte de la naturaleza del binomio ilusión/desilusión no presentarse nunca bajo uno solo de los dos términos de la contradicción. La ilusión presupone la certeza de saber que lo que vemos en el teatro no es más que una representación. Si estuviésemos totalmente sometidos a la decepción, nuestro placer quedaría disminuido en esa misma medida. Las estéticas hipernaturalistas que apuestan por la ilusión perfecta han ignorado, a veces, esta necesidad del placer

turbio de la ilusión/desilusión. Por el contrario, el teatro clásico, y de un modo más general, todo teatro que no pretende negarse a sí mismo, mantiene una posición mucho más equilibrada y «práctica», más sutil que la alternativa entre efectos de realidad y de irrealidad. Así, MARMONTEL recomienda no llevar la ilusión al máximo y dejar al espectador la conciencia de percibir una imagen de realidad, no la realidad. Hay que tener «dos pensamientos simultáneos»: «hemos venido a ver representar una fábula» pero, por otra parte, asistimos a un hecho real; sin embargo, el primero debe vencer al segundo, puesto que la ilusión no ha de triunfar a expensas de la reflexión: «[...] cuanto más viva y fuerte es la ilusión, mayor es su acción sobre el alma y, consecuentemente, menos libertad, capacidad de reflexión y de comprensión de la verdad nos deja» (MARMONTEL, 1787, art. «ilusión»). Con este control reflexivo sobre la ilusión, no estamos muy lejos de la exigencia brechtiana del «restablecimiento de la realidad teatral [como] condición necesaria para que puedan ser ofrecidas representaciones realistas de la vida en común de los hombres» (1972, pág. 247; *(re)teatralización*). Lo quede este modo describen MARMONTEL (para la teoría clásica) y BRECHT (para la teoría épica) no es otra cosa que el fenómeno de *denegación*.

3 • Fabricación de la ilusión

La ilusión no es un fenómeno misterioso: se basa en una serie de *convenciones* artísticas.

El estudio de la *imagen* y de los signos *icónicos* muestra que la realidad figurativa no es una imitación pasiva, sino que obedece a un conjunto de *códigos*. «De modo general, cada época inventa sus propias recetas de ilusionismo. [...] La pintura, al igual que el teatro y las otras artes, es ilusionismo, y tanto sus medios como sus fines están ligados a un determinado estado de la sociedad y, más aún, a un determinado estado de nuestros conocimientos teóricos y técnicos, e incluso a la medida de las reacciones que un modo de vida concreto, deducido de una cierta comprensión del universo, impone a una colectividad» (FRANCASTEL, 1965, pág. 224).

Así pues, ni para la ilusión, ni tampoco para la imitación, no existe una fórmula definitiva de representación verídica y natural del mundo. La ilusión y la mímesis no son otra cosa que el resultado de *convenciones* teatrales.

4 • Ilusión e inconsciente

Tal como demostró FREUD, la búsqueda de la ilusión está ligada a la búsqueda del placer y a un doble movimiento de denegación: sé que este personaje no soy yo, pero ¡qué pasaría si lo fuese! (MANNONI, 1969). El teatro —Hamlet lo sabía muy bien— es el lugar adonde regresa todo lo reprimido. La ilusión y la identificación extraen su placer de la certeza de que aquel a quien vemos únicamente es un «otro», y del hecho de que no creemos en una ilusión presente sino, como mucho, en la ilusión que un yo anterior (el de la infancia) habría podido sentir años atrás y en otro sitio. Resulta agradable asistir «impunemente a acontecimientos que en la vida real serían dolorosos. La ilusión provoca una disminución del dolor gracias a la certeza, en primer lugar, de que quien actúa y sufre en el escenario es otro y, en segundo lugar, de que sólo se trata de un juego que no puede causar ningún daño a nuestra integridad personal» (FREUD, 1969, vol. 10, pág. 163).

La experiencia de la *catarsis* consigue que el individuo reviva todo lo que había reprimido: las expectativas y los deseos infantiles, las magdalenas proustianas y todo lo demás.

Cuarta pared, naturalismo, realidad representada, realidad teatral.

Nouvelle Revue de psychanalyse, 1971; Reiss, 1971; Gombrich, 1972; Rivière, 1978.

IMAGEN

Fran.: *image*; Ingl.: *image*; Al.: *Bild*.

1• La imagen desempeña un papel cada vez mayor en la práctica teatral contemporánea

puesto que se ha convertido en la expresión y la noción que se opone a las de texto, fábula o acción. Incluso, una vez reconquistada su naturaleza de representación de imágenes, el *teatro visual** quiere ser únicamente un encadenamiento de imágenes escénicas, tratando los materiales lingüísticos y actanciales como meras imágenes o cuadros: es lo que ocurre, por ejemplo, en los espectáculos de R. WILSON, R. FOREMAN, C. REGY, P. CHÉRAU, K. M. GRÜBER, Ph. ADRIEN, A. ENGEL, R. DEMARCY y, más recientemente, de R. PLANCHON, S. BRAUNSCHWEIG, G. LAVAUDANT, Ph. GENTY, R. LEPAGE o A. BÉZU.

2ª La puesta en escena es, siempre, una *puesta en imágenes*, pero puede ser más o menos «imaginizada» e «imaginante»: en lugar de una figuración mimética o de una abstracción simbólica, hoy encontramos a menudo un escenario construido con una serie de imágenes de gran belleza. El escenario se confunde casi con un paisaje y una imagen mental, como si se tratara de ir más allá de la imitación de una cosa o de su conversión en signo. Después de haber sido la máquina para jugar —constata A. PIERRON—, el decorado se ha transformado en «máquina para soñar»: «Es hora de que el decorado se desintelectualice. La superficie blanca del decorado abstracto, en su nitidez o su hermetismo, propone la mejor cura de desintoxicación frente a una escenografía demasiado volcada a la ilustración y al signo» (PIERRON, 1980, pág. 137).

3ª Esta búsqueda de la dimensión fantasmagórica (*fantasía*)* y desmaterializada de la imagen renueva el estatuto de la representación y del texto dramático: en efecto, a partir del momento en que el escenario lo «imaginiza», el texto se presta a una relectura según modalidades nuevas. A pesar de su deseo de romper la linealidad o la lógica del texto, la imagen no es ilegible e inmaterial, sino que sigue siendo una construcción de la maquinaria teatral y posee su propia organización formal, que una mirada experta reconoce fácilmente.

Lindekens, 1976; Marranca, 1977; Barthes, 1978*b*; Rivière, 1978; *Théâtrepublic*, 1980, nº 2; Gauthier, 1982; Dubois, 1983; Simhandl, 1993.

IMITACIÓN

(Del latín *imitatio*, palabra correspondiente al griego *mimesis*)*

1 · Universalidad de la reivindicación

La reivindicación de la imitación reaparece constantemente en la historia del teatro, desde ARISTÓTELES hasta el realismo socialista. Se ha mantenido por razones esencialmente ideológicas: proporcionar al espectador la *ilusión** de realidad, la seguridad de lo *verosímil**: «La perfección de un espectáculo consiste en la imitación hasta tal punto exacta de una acción que el espectador, constantemente engañado, se imagine que asiste a la acción de verdad» (DIDEROT, 1962, pág. 142). Esta estética de la imitación culmina en el teatro *naturalista*, que pretende sustituir la realidad.

2 · Objetivo de la imitación

Sin embargo, imitar es un proceso muy etéreo que se aplica a toda clase de objetos: el gesto y el comportamiento humano, el discurso de un personaje, el *medio** escénico, un acontecimiento histórico, un modelo literario. Así, las consignas de la imitación toman en la *práctica teatral** formas muy variadas: nada tienen en común, por ejemplo, un texto clásico que «imita» un modelo griego (fábula, temática) y una escena naturalista que reconstituye minuciosamente un interior burgués. Por su amplitud y su imprecisión, el concepto de imitación ha devenido inoperante. De hecho, siempre está limitado a un ejemplo de reglas juzgadas como indispensables al buen gusto, a lo verosímil o a la verdad profunda. En el caso particular del clasicismo, la imitación

de los antiguos pasa por la imitación de la naturaleza, piedra de toque de la doctrina clásica. Exige el dominio de las técnicas y de las reglas. La imitación clásica no impone una descripción de la totalidad de la sociedad, sino tan sólo de rasgos destacados de la psicología humana. Por lo que se refiere a los términos de naturaleza o *natural*,* todavía más «cargados» que los de imitación o de *mímesis*, todas las estéticas se refieren a ellos, sistemáticamente, para reivindicar una nueva relación con la realidad.

3 • Imitación y codificación

Hoy, la teoría literaria es muy reticente al uso de la noción de imitación, puesto que los estudios de los *procedimientos** artísticos y literarios han revelado aquello que la imitación ocultaba, vergonzosamente: las *convenciones** y las *codificaciones*.* El escenario no muestra nada que no necesite, por parte del espectador, la aceptación de convenciones tácitas: el escenario se presenta como si fuese el mundo, el actor *representa* tal o cual personaje, los focos *iluminan* la realidad, etc. Así pues, la imitación se basa en un sistema de convenciones que producen la ilusión: «Lo que, bien a la ligera, denominamos la imitación de la realidad en el teatro siempre ha sido, incluso cuando nadie lo sospechaba, una simple cuestión de convenciones. Suprímanse los decorados o los disfraces, interprétese o recítese el texto, la diferencia es mínima. Cuando ANTOINE quería ser "más" real, sólo se trataba de inaugurar un estilo, e incluso un modo, sin importancia y transitorio» (MANNONI, 1969, pág. 166). Imitación e ilusión sólo existen por oposición a un efecto de «desilusión» y de *denegación** de lo real.

Mímesis, signo, realidad representada, denegación, realista (representación...).

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetic, 1974; Culler, 1975; Genette, 1976; Barthes y *col.*, 1982.

IMPROMPTU

Fran.: *impromptu*; Ingl.: *impromptu play, extempore play*; Al.: *Stegreifspiel*.

El impromptu es una obra improvisada (de *improviso*), o al menos que pretende pasar como tal, es decir, que simula la improvisación a propósito de una creación teatral, del mismo modo que un músico improvisa sobre un tema. Los actores hacen ver que deben inventar una historia y representar unos personajes como si realmente estuvieran improvisando. Uno de los primeros y más célebres impromptus es el de MOLIÈRE, *El impromptu de Versalles*, escrito a petición del rey para responder a los ataques polémicos de que fue objeto la *Crítica de la Escuela de mujeres* (1663).

Este género ha resurgido en el siglo XX con *Esta noche improvisamos* (1930), de PIRANDELLO, y la serie de *Impromptus, de París* (GIRAUDOUX, 1937), *de l'Alma* (IONESCO, 1956), *del Palais-Royal* (COCTEAU, 1962). Género autorreferencial (que se refiere a sí mismo y surge en el acto mismo de su enunciación), el impromptu muestra al autor en el escenario, le compromete en la acción y hace que se interrogue sobre su creación (*mise en abyme*).* De este modo, instaura un *teatro en el teatro*.* Atento a las condiciones de la creación, a sus avatares y a sus dificultades, muestra al mismo tiempo los factores estéticos —pero también socioeconómicos— de la empresa teatral.

Kowzan, 1980.

IMPROVISACIÓN

Fran.: *improvisation*; Ingl.: *improvisation*; Al.: *Improvisation, Stegreifspiel*.

Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e «inventado» en el calor de la acción.

En la improvisación hay muchos grados: la invención de un texto a partir de un esquema o guión conocido y muy preciso (al

modo de la *commedia dell'arte*),* el *juego dramático** a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal total sin modelo alguno en la *expresión corporal*,* la desconstrucción verbal y la búsqueda de un nuevo «lenguaje físico» (ARTAUD).

Todas las filosofías de la creatividad se aferran de manera contradictoria al tema de la improvisación. La moda de esta práctica se explica por el rechazo del texto y de la imitación pasiva, como también por la creencia en un poder liberador del *cuerpo** y en la creatividad espontánea. La influencia de los ejercicios de GROTOWSKI, del Living Theatre, del trabajo sobre los personajes realizado por el Théâtre du Soleil y otras prácticas «salvajes» (es decir, no académicas) han contribuido en gran medida a forjar, durante los años sesenta y setenta, un mito de la improvisación como la fórmula «ábrete, Sésamo» de la creación colectiva teatral, una fórmula justamente denunciada por M. BERNARD (1976, 1977) como la resurgencia de la teoría expresionista del cuerpo y del arte.

Hodgson y Richards, 1974; Benmussa, Bernard y Aslan en *Revue desthétique*, 1977, págs. 1-2; Barker, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Sarrazac y *col*, 1981; Monod, 1983.

INCIDENTE

Fran.: *incident*; Ingl.: *incident*; Al.: *Vorfall, Episode*.

Término de la *dramaturgia** clásica, actualmente muy poco usual. El incidente es una parte constitutiva de la intriga y, a veces, un acontecimiento secundario de la acción principal: «La intriga es una cadena cuyos eslabones son cada uno de los incidentes» (MARMONTEL, 1787). Hoy este término suele ser sustituido por *motivo*,* *peripecia*,* *episodio** o *acontecimiento de la acción*.*

Fábula, narración, análisis del relato.

Olson, 1968*a*; Forestier, 1988.

ÍNDICE

Fran.: *index*; Ingl.: *index*; Al.: *Index*.

1 • Según Peirce

En la tipología de PEIRCE (1978), el índice (o indicio) es un signo «en conexión dinámica (incluida la espacial) con el objeto individual por una parte y, por otra, con los sentidos o la memoria de la persona a la cual sirve de signo» (1978, pág. 158). El índice mantiene una relación de contigüidad con la realidad exterior.

El humo es un índice del fuego. Un hombre de andares oscilantes indica, probablemente, que es un marinero. El dedo que apunta hacia alguna cosa es un *índice* que sirve para designar esa cosa. El índice pone en juego elementos que, sin él, no estarían anclados ni en el espacio ni en el tiempo. Este tipo de índice es frecuente en el teatro, puesto que el escenario produce situaciones que sólo adquieren una significación en el momento de la enunciación y en función de los personajes presentes. La *ostensión** es la primera forma de *comunicación** teatral (OSOLSOBE, 1981). Éste es el aspecto de la *semiología** que la teoría teatral debería desarrollar, en la tradición de la *mimesis*,* en vez de adoptar mecánicamente la tipología de PEIRCE.

2 • Forma del índice en el teatro

Cuando se utiliza un texto lingüístico, el aparato de la *enunciación** (pronombres personales, acotaciones de tiempo y espacio, sistema de los verbos) funciona como *puesta en situación* concreta del texto.

También intervienen otras formas indiciales, específicas de la puesta en escena: la gestualidad, las relaciones *proxémicas** entre los actores, la interacción de las miradas. Estos signos están ligados a la *presencia* escénica del actor, al ritmo general de la representación, a la *lectura** más o menos directa o distanciada de la fábula. El índice es capital para el encadenamiento de los diversos momentos de la acción; asegura la continuidad

entre los episodios de la acción y, bajo este concepto, es el garante de la coherencia de la fábula.

Icono, símbolo, signo, deixis.

Barthes, 1966*a*; Pavis, 1976*a*; Eco, 1978.

INGENUA

Fran.: *ingénue*; Ingl.: *ingenue*; Al.: *Ingenue (die Naive)*.

Personaje de una muchacha (pocas veces un muchacho) cuya ingenuidad e inocencia se deben a su falta de experiencia vital (ej.: Agnès en *La escuela de las mujeres*, o Candide, el personaje de VOLTAIRE).

INSTALACIÓN

Fran.: *installation*; Ingl.: *installation*; Al.: *Installation*.

La instalación es contradictoria en su principio mismo con el flujo ininterrumpido de la representación teatral viva, la renovación constante de los signos convocados en el escenario. Pero precisamente de este aparente estatismo proviene la fascinación que ejerce sobre los directores de escena, puesto que intentan provocar y modificar la mirada del espectador: cuando las cosas están instaladas y los instaladores se han marchado, entonces llegan los visitantes que, con una sola mirada, pueden desplazarlo todo.

1 • Estrategia de la instalación

La instalación coloca elementos plásticos, medios audiovisuales, fuentes de palabra o de música, itinerarios a través de una escenografía, con exclusión, sin embargo, de actores o *performers* vivos (entonces sería una *performance*).* Los medios —vídeo, cine, proyecciones de diapositivas, pantallas de ordenador— se encuentran insertos en una escenografía que facilita el *itinerario*,* el encaminamiento, la trayectoria, la visita libre o guiada de los espectadores, que son más paseantes que observadores. Al prever para estos paseantes un recorrido temporal en el espacio de la instalación, se tiene más en cuenta la temporalidad de la experiencia espectatorial: los paseantes son libres de detenerse ante un detalle, de abordar por diversas vías la instalación, de volver atrás, de influir en la naturaleza espaciotemporal de la obra contemplada.

2 • Tipos de instalaciones

— Todo el «mercadillo» de la producción plástica es invitado a participar en el encuentro.
— La instalación sonora: de diversos altavoces diseminados en el espacio nos llegan fragmentos de palabras o de músicas, que el auditor elige libremente en su recorrido.
— Instalación musical: ya Éric Satie, en 1920, con *Musique d'ameublement* proponía que instaláramos un espacio sonoro en nuestros propios muebles.
— Instalación fílmica: A. Warhol filma durante horas y sin interrupción el *Empire State Building* (1964) o un durmiente (1963): ¡el menor movimiento involuntario del durmiente provoca entonces el efecto de una broma obscena!

3 • Razones de la fascinación de la instalación sobre las gentes de teatro

¿Cómo y por qué el teatro, siempre en marcha por naturaleza, decide instalarse?

• El teatro sueña desde siempre aliarse con las otras artes, atrayéndolas a un proyecto común y sobre todo rogándoles que conserven su manera de ser. Algunos directores de escena presumen de no utilizar un escenógrafo o un músico de escena, sino un pintor o un compositor, procurando que no se sometan a la concepción de conjunto.

• Cansado de decidir la cronología, el tempo de la historia explicada, prefiere poner a los visitantes en el lugar de los actores, ponerlos en otra disposición mental: la del que va a dar una vuelta, la de un *voyeur* que pasa a los hechos sólo desplazándose.

• Sabe muy bien, por otra parte, que no es indiferente a las otras artes: se habla de «gesto arquitectónico», de teatralidad de la pintura, de oralidad de la poesía tradicional, de la teatralidad de la música.

Se siente tentado por la llegada del arte conceptual en un ámbito teatral habitualmente habitado por la presencia de actores concretos y está impresionado por un arte minimalista que se opone a los hábitos miméticos de la representación.

• En la era de las exposiciones y de la museografía generalizada del arte, los directores de escena y los escenógrafos acaban pensando que de este modo pueden, por así decir, disponer de las obras, «colgarlas» o «descolgarlas» a su antojo, hacer y rehacer el dispositivo del escenario y de la sala y, no obstante, seguir siendo dueños de la mirada huidiza del espectador.

INTERCULTURAL (TEATRO...)

Fran.: *interculturel (théâtre...)*; Ingl.: *intercultural theatre*; Al.: *interkulturelles Theater*.

No podemos hablar del teatro intercultural como de un género establecido o de una categoría claramente definida, sino, a lo sumo, de un estilo o de una práctica de interpretación abierta a diversas fuentes culturales. Se trata, pues, de una tendencia, de un movimiento en formación que concierne más a la práctica de la puesta en escena o de las formas de actuación, en Occidente y en otras partes, que a la escritura dramática, terreno en el que las diversas influencias étnicas o culturales son mucho más difíciles de detectar.

1 • Dramaturgia intercultural

Sin embargo, incluso la escritura contemporánea muestra las huellas de esta problemática del intercambio cultural. Pensamos en autores francófonos como A. CÉSAIRE (*La tragedia del rey Christophe*, 1963), S. SCHWARTZBART (*Tu hermoso capitán*, 1987), K. YACINE (*El hombre de las sandalias de caucho*, 1970), E. GLISSANT (*El señor Todolosantos*, 1962), S. LABOU TANSI (*Yo, viuda del imperio*, 1987), D. PAQUET (*Congo-Océano*, 1990), y otros muchos que G. GARRAN acoge a menudo en el TILF (Théâtre International en Langue Française). Un autor como B. M. KOLTÈS trata sin tregua valores, temporalidades y maneras de vivir distintos, encarnando así las tendencias y las tensiones de su época.

2 • Puesta en escena intercultural: puntos de referencia históricos

Mucho más que en la dramaturgia, lo intercultural aparece en la práctica escénica desde hace aproximadamente un siglo, es decir, desde los inicios de la práctica consciente de la puesta en escena.

• En Europa, como si quisiesen renovar la herencia del teatro europeo, procurarle una transfusión sanguínea mientras agoniza en los estertores del psicologismo, los directores de escena recurren muy a menudo a las tradiciones interpretativas orientales: MEYERHOLD, al teatro japonés; BRECHT, al teatro chino; ARTAUD, a las danzas balinesas. Algunos artistas encuentran en Oriente la vitalidad, la precisión y el retorno al cuerpo que buscan para su propia estética.

• En los años sesenta y setenta, la vanguardia siente la misma fascinación por Oriente, por su perfección formal y su espiritualidad (WILSON en sus inicios, GROTOWSKI, BARBA, SCHECHNER, MNOUCHKINE), por África y su «espontaneidad» (BROOK). A diferencia de los pioneros de principios de siglo, estos artistas reflexionan sobre la manera de utilizar concretamente en el trabajo del actor, más que en la temática o el decorado exóti-

co, las técnicas de las tradiciones en que se inspiran: BROOK las convierte en la fuente de su teatro inmediato y en bruto; BARBA ve en el teatro eurasiano la «artificialidad minuciosa» gracias a la cual todos estos artistas «hacen que nazca el actor en vida»; MNOUCHKINE se inspira en la forma del *kabuki* para alcanzar en su interpretación de las tragedias shakespearianas una gran perfección formal. Al mismo tiempo, artistas japoneses como T. SUZUKI o HIJIKATA y K. OHNO, inspiradores del Butoh, toman elementos de la dramaturgia occidental o de la danza expresionista. Por otra parte, Japón y China ya se habían abierto a Occidente desde 1890 y 1911 respectivamente. Estos países también conciben la otra cultura como aquello que puede enriquecer y en cualquier caso reorientar su trayectoria cultural y estética.

• En los años ochenta y noventa, con la aceleración y banalización de los viajes y de los intercambios culturales, el teatro intercultural ha entrado en una era a la vez eufórica (por la multiplicación de los proyectos mixtos) y escéptica (a causa de la nivelación y de la intercambiabilidad de las culturas o de las prácticas culturales, situadas todas ellas en el mismo plano: del canto gregoriano al *rap*, del minimalismo conceptual al arte del *tag*).

Aunque sea fácilmente despegable, la etiqueta de *puesta en escena intercultural* tiene el mérito, al menos, de encontrar un lugar en el sistema de la creación contemporánea. Por ejemplo, se opone al *teatro de arte*, generalmente unicultural, es decir, concentrado en una única tradición nacional y en la búsqueda de homogeneidad y estilización, volcado a la conservación de formas tradicionales. Se distingue también del teatro posmoderno en que, aunque acoge las culturas y las prácticas artísticas más modernas, lo hace buscando una confrontación, un intercambio o una hibridación de las diversas culturas que sólo se sostiene en la voluntad declarada de presentarlas en un *patchwork* digno de una *one-world-culture*, es decir, en un aglutinamiento de restos culturales, en una mezcolanza sin complejos.

La etiqueta también invita a establecer la distinción con el *teatro multicultural*, creado y recibido por diversas comunidades cuyo objetivo no es la hibridación, sino la coexistencia de las formas y de las identidades.

3 • Dificultades de una teorización

Estamos muy lejos todavía de una teoría en buena y debida forma, tal vez porque los parámetros culturales son muy numerosos y porque su confrontación obedece a un verdadero juego de simulaciones y de estrategias ocultas. Es el caso, por ejemplo, del prefijo *inter*: ¿indica un entrecruzamiento, un mestizaje, una nivelación, un diálogo de sordos o de indiferentes?

La teoría de los intercambios no puede evitar tener en cuenta las relaciones económicas y políticas entre las partes en juego: frecuentemente, los intercambios son desiguales o de intenciones ocultas: el que se produce entre el Oeste y el Este (por ejemplo, la Europa importadora de Nô) no tiene nada en común con el que se produce entre el Norte y el Sur (por ejemplo, cuando la ciudad de Limoges invita a un autor africano para que escriba en francés una obra en una residencia destinada a artistas e intelectuales).

También sería necesario establecer algunos grandes marcos y casos de la figura de interculturalidad, que pueden ir desde la simple cita de la cultura extranjera a su asimilación pura y simple, del extrañamiento absoluto a la familiaridad perfecta (CARLSON, en PAVIS, 1966*b*).

La teoría de las transferencias culturales se limita a constatar algunos grandes mecanismos:

— la identificación de los elementos formales y temáticos extraños a la puesta en escena;
— el objetivo de los adaptadores: su estrategia al hacer una cultura accesible a otro público;
— el trabajo preparatorio de los artistas comprometidos en la transferencia y de los espectadores que deben «adaptarse»;

— la elección de una forma para recibir los materiales y las tradiciones del extranjero;
— la representación teatral de la cultura: mimética por imitación o como realización de una acción ritual.

Estas observaciones únicamente esbozan una investigación intercultural todavía en proceso de gestación. Obligan, tanto al espectador como al teórico, a formular preguntas a su propia mirada. Tal vez, aún fuertemente habituados a la idea de un arte accesible y a su teoría universal, no están preparados para este relativismo estético e intelectual.

¿No estamos acaso en una encrucijada de caminos, es decir, obligados a escoger entre formas sagradas, pero inaccesibles, y un sincretismo democrático pero insípido? Nos vemos obligados a decidir entre dos alternativas: o bien la búsqueda de una identidad que puede desembocar rápidamente en el integrismo, o bien la de un *patchwork* posmoderno donde ya nada tiene sentido ni gusto. Bien pudiera ser que el teatro intercultural, según la imagen de la revolución de BÜCHNER, acabe devorando a sus propios hijos.

Pronko, 1967; Banham, 1988; Pavis, 1990, 1992, 1996*b*; Pradier, 1996.

INTERÉS

Fran.: *intérêt*; Ingl.: *interest*; Al.: *Interesse*.

Término de la dramaturgia clásica: la cualidad de la obra teatral capaz de excitar fuertes sentimientos en el espectador, «todo aquello que remueve profundamente a los hombres» (FONTENELLE, *Reflexión sobre la poética*), aquello que es «la verdadera fuente de la emoción continua» (HOUDAR DE LA MOTTE, *Primer discurso sobre la tragedia*). Según MARIVAUX, el interés en una gran tragedia «reside menos en los hechos que en la manera de tratarlos, dado que el interés que proviene de ella está mucho más diseminado y extendido, a diferencia del primero que sólo está marcado en algunos puntos» (*Diarios*, ed. Garnier, pág. 226).

INTERLUDIO

(Del latín *interludere*, actuar por intervalos.) Fran.: *interlude*; Ingl.: *interlude*; Al.: *Zwischenspiel*.

Composición musical interpretada entre los actos de un espectáculo para ilustrar o modificar el tono de la obra o para facilitar los cambios de decorado y de atmósfera. Por extensión, toda presentación verbal o mimada que interrumpe la acción escénica (*entremés*).*

INTERMEDIALIDAD

Fran.: *intermédialité*; Ingl.: *intermediality*; Al.: *Intermedialität*.

Construido sobre el modelo de la *intertextualidad*, el término de *intermedialidad* designa los intercambios entre los medios de comunicación, especialmente en lo que se refiere a sus propiedades específicas y a su impacto en la representación teatral. Así pues, será necesario examinar metódicamente de qué manera un medio influencia a otro medio: por ejemplo, un determinado tipo de iluminación cinematográfica puede ser utilizado en el teatro; el procedimiento fílmico del fundido-encadenado, del ralentí o del movimiento sincopado es incorporado por el mimo corporal de DECROUX; del mismo modo, el montaje narrativo de secuencias cortas, en planos cinematográficos, se convertirá en una técnica de escritura dramática, etc. Gracias a las revoluciones tecnológicas, y tal como escribía FREUD en *El malestar de la civilización* (1929), el hombre se ha convertido en «un dios protético»; del mismo modo, el cuerpo y el espíritu del actor y del espectador han sido modelados por los nuevos medios de comunicación: estudiar estas interacciones es el propósito de la intermedialidad.

Norman, 1993, 1996; Pavis, 1996*a*; *Les Cahiers de médiologie*, 1996.

INTERPELACIÓN AL PÚBLICO

Fran.: *adresse au public*; Ingl.: *adress to audience*; Al.: *Anrede ans Publikum*.

Partes del texto (improvisadas o no) que el actor, abandonando su papel de personaje, dirige directamente al público, rompiendo así la ilusión y la ficción de una *cuarta pared** que separa radicalmente la sala del escenario. (Encontramos también el término técnico latín *ad spectatores*.)

1• En la forma *dramática*,* la interpelación al público está rigurosamente prohibida a fin de mantener la *ilusión** teatral. Sólo existe bajo la forma de *frase de autor** o del discurso moralizante del *raisonneur*.* Esta última forma de *discurso** es, en efecto, un medio para ampliar la comunicación interna de los personajes a través de una comunicación directa con el público; está enmascarada por la ficción de un personaje encargado de transmitir el punto de vista correcto sobre la acción.

2• En el teatro épico (BRECHT, WILDER, a veces GIRAUDOUX), la interpelación al público es un medio corriente, tan legítimo como el efecto de *extrañamiento** o la interpretación paródica. Aparece en el momento clave de la acción, cuando el personaje madura su decisión, cuando pide consejo al público o cuando termina la obra con un *epílogo** (*El círculo de tiza caucasiano* de BRECHT, por ejemplo). La interpelación es, a menudo, una invocación para comportarse bien (teatro de los jesuitas, milagro medieval) o para tomar conciencia de la propia alienación. Intenta establecer un puente entre el mundo de la ficción teatral y la situación concreta de los espectadores.

3• Sin embargo, el estatuto del personaje que interpela al público es ambiguo: ciertamente, se presenta como persona privada, el actor X o Y que habla en nombre propio, pero nunca consigue que olvidemos el lugar escénico desde donde habla y su estatuto de personaje: todo cuanto dice adquiere, por el hecho de ser proferido desde el escenario, valor de *texto que hay que decir* integrado a la ficción de la obra y «pre-visto» por la puesta en escena, destinado a un espectador ficticio (y no real) ya previsto por el espectáculo. La interpelación al público (salvo en el *happening*,* donde ya no hay —teóricamente— emisor y receptor del texto) nunca es una *comunicación** directa y situada fuera de la ficción, sino que siempre adula el gusto del público a través del juego y de la desmitificación.

Aparte, monólogo, parábasis, semiotización.

INTERPRETACIÓN (O EXÉGESIS)

Fran.: *interprétation*; Ingl.: *interpretation*; Al.: *Interpretation*.

Aproximación crítica realizada por el lector o el espectador del texto y del escenario, la interpretación se preocupa por determinar el *sentido** y la significación. Concierne tanto al proceso de la producción por parte de los «autores» del espectáculo como al de la recepción por parte del público.

1 • Interpretación de la puesta en escena

El texto dramático no es «directamente» interpretable sin un trabajo *dramatúrgico** previo, destinado a elegir el aspecto significativo de la obra que el escenario debe destacar. La lectura escogida y la concretización de la obra dependen tanto de la época y de las circunstancias de la *puesta en escena** como del público al cual va destinada la representación.

2 • Interpretación del actor

El hecho de que el trabajo actoral —la actuación— sea, en castellano, sinónimo de interpretación es, sin duda, revelador. La in-

terpretación del actor varía entre una actuación reglada por el autor y el director de escena a una transposición personal de la obra, una recreación total por parte del actor, a partir de los materiales puestos a su disposición. En el primer caso, el aspecto «interpretativo» de la actuación tiende a desaparecer para que sean visibles las intenciones de un autor o de un realizador; el actor no asume su papel de utilizador y de transformador del mensaje a transmitir: no es más que una marioneta. Por el contrario, en el segundo caso, la interpretación se convierte en el lugar donde se fabrica enteramente la significación, donde los *signos** no son producidos como consecuencia de un sistema preexistente sino como estructuración y producción de este sistema. Desde el advenimiento de la puesta en escena que se niega a someterse a un texto todopoderoso y encarcelado en una única significación, la interpretación del actor deja de ser un lenguaje secundario para convertirse en la materia primera del espectáculo.

3 • Interpretación del lector o del espectador

a. Aproximación hermenéutica

«Interpretar un texto [...] no es buscar una intención que *él mismo oculta*, es seguir el movimiento del sentido hacia la referencia, es decir, hacia el tipo de mundo, o más bien de estar-en-el-mundo, que se *abre* ante el texto. Interpretar es desplegar las nuevas mediaciones que el *discurso** instaura entre el hombre y el mundo» (RICŒUR, 1972, pág. 1.014).

Al contrario de lo que ha pretendido hacer creer una cierta semiología de la *comunicación** aplicada mecánicamente a la literatura y a las artes, no podemos prescindir de la noción de *hermenéutica** y de interpretación. La interpretación organiza la diversidad de las concreciones y de las lecturas posibles de una misma obra; invita a evaluar el trabajo productivo y receptivo del espectador, su relación hermenéutica con el espectáculo: «La relación del espectador con el espectáculo es, constitutivamente, turbia, incierta, equívoca; al espectador le corresponde no tanto descubrir el sentido, como asistir a su nacimiento, producirlo en una relación de comunicación con el espectáculo tan aleatoria que, sin duda, ya no merece este nombre sino, plenamente, el de interpretación» (CORVIN, 1978, pág. 15).

b. La semiótica y la semántica

La distinción de BENVENISTE (1974, págs. 43-67) entre la dimensión semiótica —el sistema cerrado de diferencias entre los signos y la dimensión semántica— que abre el discurso sobre el mundo y el discurso, la situación y el intérprete, permite distinguir entre el *sentido** de la representación y su *significación.** El sentido describe el funcionamiento inmanente de la obra (su estructura), mientras que la interpretación engloba la representación en los sistemas exteriores de una época, de una historia y de una aproximación subjetiva del espectador.

c. Pluralidad de las interpretaciones

El trabajo crítico sobre el texto o el escenario puede optar entre la búsqueda (problemática) de un centro de gravedad (y, por tanto, de una interpretación estática) y la multiplicación de sus trayectos interpretativos y de las vectorizaciones posibles en el seno de un espectáculo. Esta última posibilidad parece gozar, hoy, del favor de los creadores, muy a menudo adeptos del pluralismo y próximos a la posición de BARTHES: «Interpretar un texto no es conferirle un sentido (más o menos fundamentado, más o menos libre); es, por el contrario apreciar qué plural lo conforma» (1970, pág. 11).

Puesta en escena, texto dramático, texto y escena, visual y textual.

Ricœur, 1965; Barthes, 1966*b*; Jauss, 1977; Pavis, 1980*c*, 1983*a*.

INTERPRETACIÓN (O JUEGO DEL ACTOR)

Fran.: *jeu*; Ingl.: *play, performance*; Al.: *Spiel*.

1 • Juego de palabras

a. *El juego y sus derivados*

En francés, *jouer* (jugar) significa actuar, interpretar; o, en otras palabras, cuando el actor actúa, «juega». Sin embargo, la lengua francesa (como tampoco la castellana) no posee giros paralelos para *juego* y *teatro* (u *obra*) como la inglesa (*to play, a play*) o la alemana (*spielen, Schauspiel*). Una dimensión importante de la representación, el aspecto *lúdico*, se ve así excluido del imaginario. En cambio, la lengua inglesa juega tranquilamente con las palabras y las nociones («*A play is play*», BROOK, 1968, pág. 157; «*The play's the thing*», *Hamlet*, II, 2), mientras que el alemán concibe a los actores como «jugadores del espectáculo» (*Schau-spieler*).

Sólo expresiones del francés como *jouer un rôle* (que en castellano a veces da lugar al galicismo *jugar un papel*, por *desempeñarlo*) o *jeu du comédien* (juego del actor), nos remiten a la idea de actividad lúdica. El término reciente de *juego dramático** reencuentra, de forma sintomática, la tradición espontánea e improvisada del juego.

b. *Juego (actoral) y enunciación*

El *jeu de théâtre* (éste era en otros tiempos el nombre del *jeu de scène* o *juego escénico*,* lo que hace el actor al margen de su discurso) es la parte visible y propiamente escénica de la representación. Obliga al espectador a recibir el conjunto del evento teatral en la fuerza de su enunciación. Incluso la lectura del texto dramático exige visualizar la actuación de los actores, tal como recuerda MOLIÈRE a los candidatos lectores: «Las comedias sólo están hechas para ser interpretadas y aconsejo que sólo las lean las personas que tienen ojos para descubrir, en la lectura, lo que en ellas hay de juego teatral» («Al lector», *El amor médico*).

En efecto, para comprender el «juego» del actor es necesario —como lectores, pero también como espectadores— relacionar la enunciación global (la gestualidad, la mímica, la entonación, las calidades de la voz, el ritmo del discurso) con el texto proferido o la situación planteada. Entonces, el juego —la interpretación— actoral se descompone en una serie de signos y de unidades que garantizan la coherencia de la representación y de la *interpretación (o exégesis)** del texto.

Durante mucho tiempo, la cuestión ha sido planteada en términos de sinceridad/hipocresía en el actor: ¿debe creerse él mismo lo que dice, y emocionarse con ello, o alejarse del personaje para ser únicamente su portador distante? Las respuestas varían según el efecto que se quiera producir sobre el público y según sea la función social atribuida al teatro. La solución de DIDEROT (ser un actor insensible) no es más que una formulación para una interpretación que permanece consciente de sí misma, y en la cual no intenta hacernos creer que está en posesión del personaje, o en una transmutación en el cuerpo del personaje: «La extrema sensibilidad es lo que convierte en mediocres a los actores; es la sensibilidad lo que produce la multitud de malos actores; y es la carencia absoluta de sensibilidad lo que prepara a los actores sublimes» (*Paradoja del actor*).

Hoy, los directores de escena ya no plantean la interpretación actoral en términos de sensibilidad o de control. Se preguntan ante todo qué función dramatúrgica y escénica desempeñan la gestualidad y la mímica en la secuencia examinada. No existe ninguna interpretación natural libre de convenciones y que pueda pasar por evidente y universal: toda interpretación actoral se basa en un sistema codificado (incluso cuando el público no lo detecta) de comportamientos y de acciones que aparecen o bien como verosímiles, realistas, o bien como artificiales y teatralizados. Propugnar lo natural, lo espontáneo, lo instintivo equivale únicamente a pretender actuar según un criterio de *naturalidad** en función de un código ideológico que decide, en un momento histórico concreto y para un tipo de público dado, cuál es

la interpretación naturalista y verosímil, y cuál la declamatoria y teatral. Como en el juego, en el teatro quien sabe jugar y ganar es quien conoce mejor las reglas y nos hace creer que trabaja sin esfuerzo y sin leyes.

De la interpretación del actor, del *ritmo** que imprime a su texto, de su gestualidad y del conjunto de la tepresentación depende la interptetación del texto. Si el actor opta por la lentitud, puede desarrollarse un verdadero discurso sobte el inconsciente y la historicidad del texto al margen del texto oído, a la manera de un comentario o un «subtexto» (STANISLAVSKI) que duplica o contradice el texto. Si se actúa con rápidez (tal como solía hacerse en otros tiempos), el comentario es menos audible o no pretende imponerse *expressis verbis* al espectador: «La tradición de la interpretación rápida sólo muestra lo que está escrito. El inconsciente no aparece» (VITEZ, *Langue française*, nº 56, pág. 32).

2 · Juego y teatro

a. Reglas y convenciones

El teatro está aliado con el juego en sus principios y reglas, por no decir en sus formas. HUIZINGA da del juego la definición global siguiente: «Bajo el ángulo de la forma, podemos[...] definir el juego como una acción libre, sentida como *ficticia* y situada fuera de la vida corriente, capaz sin embargo de absorber totalmente a quien actúa; una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad; que se tealiza en un tiempo y en un espacio expresamente circunscritos, se desarrolla ordenadamente según unas reglas dadas y suscita en la vida relaciones de grupos que se rodean voluntariamenre de misterio o que acentúan a través del disfraz su alejamiento con respecto al mundo habitual» (1951). Esta descripción del principio lúdico podría ser la del juego teatral: ¡no faltan en él ni la ficción, ni la máscara, ni el escenario delimitado, ni las convenciones! Por supuesto, pensamos inmediatamente en la división escenario/sala que sepata radicalmente a los «jugadores» de los espectadotes y parece oponerse al espíritu del juego. Y es verdad que sólo el *happening** o el *juego dramático** reúnen a todo el mundo en una comunidad de juego. Sin embargo, no hay representación teatral sin la complicidad de un público, y la obra sólo tiene posibilidades de «éxito» si el espectador participa en el juego (y actúa como tal), acepta las reglas y desempeña el papel de quien sufre, o de quien «pasa de todo», cuando asiste (a) la representación.

b. Aspectos lúdicos del teatro

En vez de buscar una identidad absoluta entre proyecto lúdico y teatral, conviene examinar lo que el teatro comparte con ciertos tipos de juegos. La tipología de R. CAILLOIS (1958) parece recubrir lo que entendemos intuitivamente por juego, al menos desde nuestra perspectiva occidental.

- *Mimicry* (simulacro)

El teatro consiste desde ARISTÓTELES en imitar la acción de los hombtes. Ello sigue siendo fundamentalmente verdad, si no concebimos la *mímesis** como una reproducción fotográfica de lo teal, y sí en cambio como una transposición (abstracción y reconstitución) de acontecimientos humanos. El actor recurre siempre a una *persona*, una máscara, incluso cuando la señala con el dedo.

- *Agon** (competición)

La competición —rivalidad, conflicto cómico o trágico— es uno de los resortes esenciales del género dramático. La relación escenario-sala produce igualmente, sin recurrir a ninguna meráfora abusiva, el efecto de una rivalidad: para el escenario se trata, en la dramaturgia clásica, de ptovocar en bloque la adhesión de la sala, de lograr que la mitada pública convierta el escenario en un universo autónomo. Por lo que se refiete al teatro épico brechtiano, su ambición es introduci, la contradicción entre el escenario y la sala, de tal modo que el público quede dividido acerca de las soluciones narrativas y polfti-

cas. Incluso si este deseo de división radical adopta en alguna medida el aspecto de un fantasma ingenuo de activismo político, resulta innegable que una dramaturgia de este tipo favorece la eclosión de las contradicciones, enfrentando ideologías y soluciones opuestas.

• *Alea* (suerte)

Muchas dramaturgias han intentado experimentar con el azar. Durante mucho tiempo se creyó que el desenlace del drama estaba decidido de antemano y que prácticamente no existía ningún medio para que interviniese el azar en el evento de la representación. Los más audaces lo han utilizado en sus construcciones dramáticas: así, el teatro del *absurdo* o algunas investigaciones sobre el relato alógico (DÜRRENMATT) sorprenden al público con una fábula imprevisible, sobre la base de que la acción debe tomar «el peor curso posible», el cual «llega por azar» (DÜRRENMATT, «21 puntos a propósito de *Los físicos*»). A veces son los mismos actores quienes deciden por sorteo la conclusión de la obra. Pero únicamente el *psicodrama*, el *juego dramático* o el *happening* integran plenamente el azar del juego a su «*performance*».

• *Illinx* (vértigo)

El teatro no juega físicamente con los cuerpos de los espectadores manipulándolos hasta producirles vértigo, pero simula perfectamente las situaciones psicológicas más vertiginosas. La *identificación* y la *catarsis* son en este sentido asimilables a un deslizarse hacia las zonas indefinidas de la fantasía o, como diría ROBBE-GRILLET, a «deslizamientos progresivos del placer».

Si la regla principal del teatro es gustar, tal como los dramaturgos han repetido incansablemente, la regla del juego dramático es adaptar su visión espectatriz a principios fundamentales de la interpretación. Del *ludus*, actuación convencional, al *paida*, actuación espontánea y anárquica, la paleta de las emociones y de las combinatorias es inmensa.

3 • ¿Una teoría semiótica del juego actoral?

Para abandonar el terreno metafísico en que quedan sumergidas estas consideraciones sobre la universalidad del juego, para no repetir los discursos humanistas sobre la naturaleza lúdica del hombre y no hacer las veces del psicólogo que subraya, con toda justicia, la importancia del juego en la maduración psicológica y social del niño, sería mejor proponer una teoría semiológica del juego considerado como *modelización* y conversión en *signo* de la realidad. El actor, guiado por el director de escena y su lectura del texto o del guión a seguir, dispone de un programa de interpretación, o de juego actoral, que elabora en función de la recepción anticipada por parte del público: ¿cuáles son los desplazamientos visibles y pertinentes? ¿Hay que contradecir con la mímica el enunciado del texto? ¿Cómo situar la interacción con los demás actores? ¿Se trata de simular la existencia del personaje o de darla desde la convención? El trabajo del actor se elabora a lo largo de los ensayos y, también, en la elección de una puesta en escena que resuelva estos problemas técnicos. Cada respuesta implica una producción de secuencias gestuales que se esfuerzan por conciliar todas estas exigencias, por establecer el estatuto ficcional de la representación, por proporcionar al público lo que éste espera y lo que va a sorprenderle.

Recepción, espectador, theatrum mundi.

Evreinoff, 1930; Caillois, 1958; Winnicott, 1975; Schechner, 1977; Dort, 1979; Sarrazac, 1981; Ryngaert, 1985.

INTERPRETACIÓN Y CONTRAINTERPRETACIÓN

Fran.: *jeu et contre-jeu*, Ingl.: *play and counterplay*, Al.: *Spiel und Gegenspiel*.

Si admitimos que todo texto toma prestados elementos de los textos precedentes al mismo tiempo que aporta una nueva infor-

mación sobre ellos (*intertextualidad*),* podemos suponer que ocurre lo mismo con la interpretación del actor: adopta elementos de otras maneras de actuar, de otros estilos y, sobre todo, se sitúa en los confines de la actuación de los demás personajes de la obra. Voluntariamente o no, cita otras maneras de actuar. Sobre esta base, para comprenderlo correctamente, habría que recurrir a una noción de interlucidez.

Esta interlucidez a veces es visible en la estructura dramática. Es el caso de la *parodia*:* sólo la entendemos si hemos tomado conciencia del objeto parodiado y de los motivos y técnicas del objeto parodiante. Así, determinados pasajes de BÜCHNER (*La muerte de Danton*) o BRECHT (*Santa Juana de los mataderos*) resultan difícilmente descifrables si no se detecta la cita paródica del *pathos** schilleriano.

De manera mucho más general y concreta, la interlucidez impregna la interpretación actoral (y ello no únicamente en la actuación distanciada brechtiana). El actor entra necesariamente en el «juego» de sus *partenaires*: puesto que habla de lo mismo, puesto que se mueve en la misma situación, no puede evitar reproducir algunas *actitudes** y algunos comportamientos de los otros actores; así pues, la interacción quedará reflejada en una homogeneización y en un perpetuo intercambio de técnicas de actuación: «dar la réplica» comporta siempre utilizar el impulso del discurso precedente. Del mismo modo, oponerse gestualmente a un personaje con el que estamos en conflicto nos forzará a detectar en sus gestos determinadas actitudes que adoptaremos para oponernos mejor a él.

Del mismo modo, el *texto dramático** y *espectacular** se sitúa en el seno de una serie de dramaturgias y de procedimientos escénicos. Algunos directores de escena no dudan en insertar en el tejido de la obra representada textos extraños cuyo único vínculo con la obra es temático, paródico o explicativo (VITEZ, PLANCHON, MESGUICH). Se establece así un diálogo entre la obra citada y el texto de origen (VITEZ cita a ARAGON en *Andrómaca*). Esta técnica debe ser diferenciada de la simple *contextualización* social o política de numerosas escenificaciones: la búsqueda de un intertexto transforma el texto original tanto en el plano de los significados como en el de los significantes; hace que estallen la *fábula** lineal y la ilusión teatral, confronta dos ritmos y dos escrituras —a menudo opuestas—, aleja el texto original al insistir en su materialidad.

También hay intertextualidad cuando el director de escena monta al mismo tiempo, con la misma escenografía y a menudo con los mismos actores, dos textos que producen, así y entre sí, mutuas resonancias. Son ejemplos de ello VITEZ con su tetralogía moliereseca, A. DELBÉE con sus tres «Racine», el Théâtre de l'Aquarium con *La intrusa* de MAETERLINCK y *Léonie llega antes de hora* de FEYDEAU, u O. PY con *La criada*. La intertextualidad obliga a buscar un vínculo entre dos textos, a establecer aproximaciones temáticas, a ampliar el horizonte de lectura.

Cita, juego y contrajuego, discurso.

Bajtín, 1970; *Texte*, nº 2, 1983 (bibliografía); Pavis, 1983*a*; Ruprecht, 1983; Lehmann en Thomsen, 1985.

INTERTEXTUALIDAD

Fran.: *intertextualité*; Ingl.: *intertextuality*; Al.: *Intertextualität*.

La teoría de la intertextualidad (KRISTEVA, 1969; BARTHES, 1973*a*) postula que un texto sólo es comprensible gracias al juego de los textos que lo preceden y que, por transformación, lo influencian y lo configuran.

INTRIGA

(Del latín *intricare*, enmarañar, enredar, término del que deriva el italiano *intrigo*).
Fran.: *intrigue*; Ingl.: *plot, story, intrigue*; Al.: *Handlung, Intrige*.

En la lengua clásica también encontramos la forma verbal («El arte de intrigar consiste en ligar los acontecimientos de tal modo que

el espectador sensato vea siempre en ellos una razón que le satisfaga» DIDEROT, *De la poesía dramática*, 1758).

1° La intriga es el conjunto de las *acciones** (*incidentes*)* que forman el nudo de la obra (de la novela o de la película). «En la acción de un poema entendemos por *intriga* una combinación de circunstancias y de incidentes, de intereses y de caracteres, de la cual resulta, en la expectativa del acontecimiento, la incertezza, la curiosidad, la impaciencia, la inquietud, etc. [...] Así pues, la intriga de un poema debe ser una cadena en la que cada incidente constituya uno de sus eslabones» (MARMONTEL, 1787). Acción e intriga son empleados por la crítica de manera anárquica. Nos proponemos distinguirlas nítidamente.

2° La intriga está más cerca del término inglés *plot* que del de *story*. Al igual que el *plot*, la intriga pone el acento en la causalidad de los acontecimientos, mientras que la *story* (la historia) considera estos acontecimientos según su sucesión temporal.

La intriga, por oposición a la acción, es la sucesión detallada de los acontecimientos de la *fábula** y el entrelazamiento y la serie de los *conflictos** y de los *obstáculos** y de los medios utilizados por los personajes para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible de la progresión dramática y no los movimientos de fondo de la acción interior. «La intriga es el tema de la obra, el juego de las circunstancias, el nudo de los acontecimientos. La acción es el dinamismo profundo de este tema» (SIMON, 1970, artículo «Intriga»). Señalemos que RICŒUR (1983) traduce el *mythos* aristotélico por «intriga» u «organización de los hechos en sistema», de tal modo que la poética queda transformada en el arte de componer intrigas (véase cuadro).

3° *Modelo actancial**, *acción* e *intriga* constituyen tres niveles de abstracción distintos que muestran la transición entre sistema de personajes y de acción y realización concreta de la obra en la intriga.

4° La *comedia de intriga** es una obra repleta de acontecimientos, generalmente inesperados, cuya comicidad se basa en la repetición y la variedad de los esfuerzos y de los *golpes de teatro.** Algunas obras de MOLIÈRE (*Las astucias de Scapin*), de SHAKESPEARE (*La comedia de los errores*) o de BEAUMARCHAIS (*Las bodas de Fígaro*) son comedias de intriga.



Análisis del relato, dramaturgia.



Gouhier, 1958; Reichert, 1966; Olson, 1968a.

INTRIGA SECUNDARIA



Fran.: *intrigue secondaire*; Ingl.: *subplot, byplay*; Al.: *Nebenhandlung*.

La intriga secundaria (o contraintriga) completa la intriga central y se articula para-

Cuadro de las oposiciones corrientes entre los términos

	Teoría del discurso literario	Concepción aristotélica y antiaristotélica (brechtiana)	Crítica anglosajona	Formalistas rusos (Tomachevski, 1965)	G. Genette (1966)
A	Historia narrada o acción	Fábula (sentido 1*b*)	*Story*	Fábula	Historia (narrada)
B	Discurso narrante o intriga	Fábula (sentido 1*c* y 1*d*)	*Plot*	Tema	Narración (presentación discursiva de la historia, acto de narrar)

lelamente a ésta, comentándola, repitiéndola, modificándola o distanciándola. Suele incluir los personajes menores en número y en importancia dramatúrgica. Su vínculo con la acción central a veces es muy laxo, no teniendo en ocasiones más que una lejana relación con ella y llegando a constituir una *fábula** autónoma. Este procedimiento, utilizado sobre todo en el teatro isabelino, es bastante frecuente en la dramaturgia clásica; a menudo opone una *acción** colectiva a una acción privada, un juego noble a un juego cómico o grotesco (SHAKESPEARE, MOLIÈRE), un plano parodiado a un plano parodiante, una historia de los amos y una historia de los criados (MARIVAUX). Es frecuente, pero no obligatorio, que dos intrigas acaben convergiendo en una misma y única corriente.

Isotopía, análisis del relato.

Scherer, 1950; Klotz, 1960; Pfister, 1977.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Fran.: *recherche théâtrale*; Ingl.: *theatre research*; Al.: *Theaterforschung*.

Quien dice investigación dice búsqueda, y ello da a entender que se ha perdido alguna cosa y que nos proponemos encontrarla: esta definición está perfectamente ajustada a la investigación teatral, que ha perdido su objeto, la representación, o que ya no sabe localizar el texto dramático y los otros textos —didascálico, espectacular, espectatorial, etc.— que lo acompañan.

Conviene distinguir entre la investigación fundamental por una parte y, por otra, la formación profesional y la enseñanza del teatro en los conservatorios y universidades. La investigación fundamental sobre el teatro impone una cierta distancia respecto al objeto estudiado, una disponibilidad intelectual e institucional para llevar a cabo una encuesta profunda sobre un aspecto particular de la actividad teatral.

1 · Mentes investigadoras

Sin embargo, la investigación no concierne únicamente a los especialistas y a los eruditos: cada artista debe resolver por sí mismo una serie de cuestiones prácticas que le son planteadas por su situación en el teatro; *a fortiori*, el director de escena, el dramaturgo-consejero literario, el profesor encargado de redistribuir y organizar los saberes de la *Theaterwissenschaft* (la ciencia teatral) tienen la necesidad de profundizar en este o aquel punto de detalle en el terreno histórico o teórico; a partir de este momento, la visita a los archivos se hace inevitable.

2 · Lugares

Ya casi no existen sabios independientes, eruditos que consagren su vida al estudio del teatro; la investigación tiene lugar en las *universidades** a partir de la licenciatura o del doctorado, en las academias de ciencias (en los países del Este, hasta hace poco), o —en Francia— en el CNRS, el Centro Nacional para la Investigación Científica: casi nunca en los teatros que «documentan» sus espectáculos o publican una revista. Sin el aval de un diploma universitario, la investigación parece carecer de legitimidad suficiente, las ediciones sólo son posibles si las ampara una universidad o una institución del mismo rango. Los centros de documentación y las bibliotecas de las artes del espectáculo, o los museos de teatro, no tienen en la Europa occidental los medios necesarios para publicar los resultados de sus investigaciones, y ni siquiera para determinar la verdadera extensión de sus fondos. «La soledad del investigador de fondos» es, tan sólo, un cortísimo instante que el tribunal de su tesis interrumpe para dar una opinión que, por otra parte, no influye realmente sobre la circulación y la difusión de los resultados.

3 · Formas

La más frecuente es la de una búsqueda individual que desemboca en una tesis doctoral en forma de monografía, casi siempre

demasiado larga e ilegible, que deberá ser recortada y reescrita para la publicación: un esfuerzo enorme para un resultado totalmente inadaptado a la «comunicación moderna».

Felizmente, otras formas de investigación han aparecido recientemente y son capaces de renovar el campo de la investigación:

— la apertura de las licenciaturas y los doctorados al trabajo práctico: una memoria escrita, complementaria a una experiencia —por limitada que sea— de escenificación, de interpretación o de escritura, aunque todavía muy pocas universidades suministren hoy las instalaciones que exige la experimentación práctica;
— la observación de los procesos de preparación de un espectáculo durante los ensayos, la «observación participante» de los becarios o de los ayudantes de dirección, de escenografía o de técnica;
— la organización, cada vez más frecuente, de coloquios temáticos sobre un aspecto de la creación o de la actualidad;
— los encuentros entre creadores e historiadores/teóricos: algunos artistas son invitados a mostrar sus métodos de trabajo con los actores o los bailarines bajo la mirada crítica y con los comentarios de los «universitarios», como por ejemplo en las ISTA (International School of Theatre Antropology) organizadas por E. BARBA, las *Transversales* o las *Matières à conversations* (Temas de conversación) del Théâtre du Mouvement, los encuentros organizados por la Academia experimental de los espectáculos dirigida por Michelle KOKOSOWSKI. En estos casos, se intenta recrear una situación de laboratorio donde un público reducido y especializado asiste a la génesis y al método de trabajo de los artistas —lo cual siempre falsea un poco las reglas del juego.

4 • Revaluaciones: historia y teoría

Al abordar de un modo más frontal los procesos de la creación, el investigador sale de su aislamiento pero sigue siendo —es una de las exigencias de la «ciencia teatral»— un sujeto independiente, muy a menudo anarquista y francotirador, que se esfuerza por conseguir la objetividad sin perder, al mismo tiempo, la conciencia de los límites de su búsqueda. Por encima de todo, debe adaptar sus métodos y sus interrogantes al objeto estudiado.

La investigación conoce, de este modo, una diversificación y una profundización de las cuestiones y de las metodologías; se desplaza sobre el terreno —especialmente el de la *etnoescenología*— y abre su campo de observación a las formas parateatrales, al *etnodrama*, a tradiciones culturales que hasta hoy le eran extrañas.

La historia ya no es ni la única garantía, ni la aproximación dominante: la variación del canon, la aceptación de los nuevos géneros, la impugnación de su jerarquía, todo ello concurre a modificar el objeto de la investigación, a suscitar una perpetua revaluación de los métodos históricos. La investigación sobre los documentos históricos no está exenta de teorías, ni siquiera es una disciplina positiva segura de sí misma. Ya no se declara ciencia objetiva frente a la subjetividad de la lectura de los textos y de la interpretación de las escenificaciones. Reflexiona sobre la manera en que se escribe la historia del teatro, toma sus modelos narrativos y retóricos de la literatura, de la hermenéutica (RICŒUR), toma conciencia de su escritura, de la influencia que ejerce sobre ella la misma cultura ambiente que le ha sugerido un determinado modo de expresión. Así, la investigación, sobre todo la histórica, es reconducida al terreno del debate teórico, en el cual todo debe ser reconstruido a cada instante; la investigación se abre a perspectivas que las rígidas líneas de los archivos no nos dejaban ni siquiera vislumbrar.

IRONÍA

(Del griego *eurontia*, disimulación.)
Fran.: *ironie*; Ingl.: *irony*; Al.: *Ironie*.

Un enunciado es irónico cuando, más allá de su sentido evidente y principal, revela un

sentido profundo, distinto, incluso opuesto (antífrase). Determinadas señales (entonación, situación, conocimiento de la realidad descrita) indican, más o menos directamente, que hay que prescindir del sentido evidente y sustituirlo por su contrario. Descubrir la ironía constituye un placer, puesto que así se hace patente nuestra capacidad de extrapolación y que estamos por encima del sentido común.

1 • Ironía de los personajes

Los personajes, en tanto que usuarios del lenguaje, están en condiciones de recurrir a una ironía verbal: se burlan unos de otros, hacen gala de su superioridad sobre un interlocutor o una situación (ej.: *«Brutus is an honorable man»*, *Julio César*). Este tipo de ironía no tiene nada de específicamente dramático (*pragmática*),* pero se adapta bien al escenario puesto que la situación debemos mostrar quiénes yerran, o contradecir con un gesto, con un tono de voz o con una mímica lo que el texto dice *aparentemente*. SÓCRATES «hace teatro» cuando utiliza su diabólica ironía para conseguir que sus interlocutores descubran lo que no consiguen formular. El *eírones* aquel que, simulando la ignorancia y a pesar de su debilidad, alcanza sus propósitos en perjuicio del *bufón** grotesco (*alazon*).

2 • Ironía dramática

La ironía dramática está frecuentemente vinculada a la *situación dramática*. Es captada por el espectador cuando nota la existencia de los elementos de la ironía que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa. En grados diversos, el espectador sigue siendo sensible a la ironía dramática en la medida en que los *yo* de los personajes, que parecen autónomos y libres, de hecho están sometidos al yo central del dramaturgo. En este sentido, la ironía es una situación dramática por excelencia, puesto que el espectador siempre se halla en una posición de superioridad con relación a lo que se le muestra en el escenario. La inclusión de la *comunicación** interna (entre los personajes) en la comunicación externa (entre escenario y sala) autoriza todos los comentarios irónicos sobre las situaciones y los protagonistas. Pese a la *cuarta pared*,* que debería proteger la ficción frente al mundo exterior, el dramaturgo se ve tentado a menudo a dirigirse directamente al público cómplice, apelando a su conocimiento del código ideológico o a su actividad *hermenéutica** para que comprenda el verdadero sentido de la situación. La ironía desempeña el papel de *distanciación*,* al romper la ilusión teatral e invitar al público a no tomar al pie de la letra lo que la obra cuenta. La ironía indica que, a fin de cuentas, los enunciadores de la obra (actor, dramaturgo, autor) tal vez sólo estén contando cuentos. Invita al espectador a darse cuenta de lo *insólito** de una situación, a no considerar buena ninguna moneda sin antes someterla a la crítica. Es como si todo lo mostrado en la ficción teatral estuviese precedido por el aviso «usted corre con todos los riesgos de robo», como sometido a un poder y a un juicio irónico: la ironía está más o menos inscrita en el texto y es más o menos legible en él, pero sólo es reconocida como tal por la intervención exterior del espectador, y siempre mantiene la ambigüedad (*denegación*).*

Algunas veces, la estructura dramática está construida a partir de la oposición entre intriga principal e intriga secundaria bufonesca (*contrapunto cómico*),* de tal modo que ambas se relativizan recíprocamente. En los autores más modernos, como por ejemplo CHEJOV, la ironía organiza la estructura de los diálogos: se basa en la producción continua de ambigüedades que sólo se disipan para dar lugar a nuevas ambigüedades, en la desmotivación de los personajes y en la estrategia de lectura que hace posible una determinada interpretación y a la vez la interpretación contraria, negándose a tomar partido de forma explícita.

3 • Ironía trágica

La ironía *trágica** (o ironía del destino) es un caso de ironía dramática en la que el héroe se sumerge totalmente en su situación y corre

a su perdición creyendo que va a salir bien parado del asunto. El ejemplo más célebre es el de Edipo, que «abre una investigación» que acabará demostrando su propia ignorada culpabilidad. La ironía trágica roza a menudo el humor negro: así, Wallenstein (héroe de la obra de SCHILLER) declara instantes antes de su muerte que tiene la intención de «tomarse un largo descanso»; Otello habla del «honesto Yago», etc. Más allá del personaje, hay un público que, en bloque, toma conciencia de la ambigüedad del lenguaje y de los valores morales y políticos. El héroe comete una falta por exceso de confianza (la *hybris* de los griegos) y como consecuencia de un error en el uso de las palabras y de una ambigüedad semántica del discurso: «La ironía trágica puede consistir en mostrar cómo, en el curso del drama, el héroe se encuentra literalmente "atrapado por sus propias palabras", unas palabras que se vuelven contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que él se obstinaba en ignorar» (VERNANT, 1972, pág. 35).

Este descubrimiento de la ironía en el corazón mismo del conflicto *trágico* es relativamente reciente en la historia de la crítica literaria: data de la época romántica, en la cual la ironía aparece como un principio de la obra de arte, de la conciencia del autor en la obra y del contraste irreductible entre la subjetividad del individuo y la objetividad del destino implacable y ciego, de «la clara conciencia de la agitación eterna, del total caos infinito», tal como dicen W. A. y F. SCHLEGEL (1814), teóricos, con SOLGER (1829), de la ironía romántica.

Sharpe, 1959; Behler, 1970; States, 1971; Booth, 1974; *Linguistique et sémiologie*, nº 2, 1976; *Poétique*, nº 36, 1978; nº 46, 1982; Rozik, 1992.

ISOTOPÍA

Fran.: *isotopie*; Ingl.: *isotopy*; Al.: *Isotopie*.

1 • Isotopía semántica

Concepto introducido por A. GREIMAS en semántica, la isotopía es «un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de su ambigüedad que está guiada por la búsqueda de la lectura única» (1970, pág. 188). La isotopía es —por hablar claro— el hilo conductor que guía al lector o al espectador en su búsqueda del sentido y le ayuda a reagrupar diversos sistemas significantes según una determinada perspectiva.

Esta definición, justamente criticada por CORVIN (1985, pág. 234), tiene, sin embargo, el interés de dar cuenta de la *coherencia** de un texto o de un espectáculo a pesar de la diversidad de los materiales y de las pistas de *lectura*,* sobre todo al mostrar los mecanismos de conexión de isotopías que permiten al lector transitar entre distintos niveles del texto. Podemos ampliarla pasando del plano del contenido al plano de la expresión (RASTIER, 1972) y, en lo que concierne a la representación teatral, observar las regularidades, los retrocesos, los juegos significantes de todos los sistemas significantes.

2 • Isotopía de la acción

No hay una única isotopía fundamental en la representación teatral. Para definir la isotopía, debemos considerar la realización escénica, buscar los rasgos recurrentes que unifican el espectáculo y suministran una vía de interpretación al espectador. Pensamos enseguida en el papel integrador de la *fábula** y de la *acción*,* que reagrupan y reelaboran en un esquema narrativo el conjunto de los sistemas escénicos. En efecto, para toda una estética dramática que se remonta a ARISTÓTELES, es la acción lo que sirve de canalizador para el conjunto de la representación: «La acción, tomada como la esencia del arte dramático, unifica la palabra, el actor, el vestuario, el decorado y la música en el sentido en que podríamos identificarlos como los distintos conductores de una única corriente que pasa o bien del uno al otro, o bien a través de varios de ellos al mismo tiempo» (HONZL, 1971, pág. 19). La imagen de la corriente multiforme (o del hilo

rojo) es, en efecto, una concretización posible de la isotopía. Pero los espectáculos contemporáneos que han dejado de basarse en la narratividad y en una acción continuada pueden ser leídos de acuerdo con otros tipos de isotopía, más bien vinculados a los significantes de la representación.

3 · Isotopía de la representación

La isotopía a menudo está materializada por un tipo de iluminación, una frase musical o verbal, una metáfora progresivamente desarrollada, una serie de imágenes en el mismo registro; en una palabra, por todo aquello que es la marca de una cierta coherencia. La recepción y la vectorización del espectáculo dependen de nuestra capacidad de reconocer y establecer los vínculos entre las informaciones proporcionadas por todos los materiales de la representación. Así pues, esta noción nos remite a la de estrategia textual (o estrategia de la lectura) o de discurso de la escenificación.

Redundancia, recepción, discurso, hermenéutica, texto dramático, semiología, texto espectacular.

Arrivé, 1973.

ITINERARIO

Fran.: *parcours*; Ingl.: *site-specific performance*; Al.: *Parcours*.

Como reacción frente a una tradición que convertía al espectador en un ser pasivo y «atado» a su butaca frente al escenario, en ocasiones la puesta en escena incita al público a recorrer un itinerario en el espectáculo o en la *escenografía*:* el decorado deja de ser un corsé (tanto para el actor como para el público) y se transforma en un objeto recorrido por la mirada desconstructora y, muy a menudo, por el desplazamiento físico del público frente a espacios de actuación, tablados, vitrinas, salas, lugares diversos u objetos expuestos. Es un rito del movimiento que a veces también se realiza como itinerario iniciático. Son ejemplos de ello *Orlando Furioso*, montado en 1969 por Luca RONCONI, o *1789* o *1793* por el Théâtre du Soleil, *Shakespeare's Memory* por Peter STEIN (1976), o *Le Désamour*, por la Comédie de Caen (1980), o *Camlann*, por el grupo galés Brith Gof.

El itinerario en la escenografía invita al espectador a descubrir los puntos neurálgicos de la escenografía o del lugar teatral, a no considerar el decorado como algo fijo y acabado, sino como un lugar donde la mirada se sumerge de modo distinto según los momentos del espectáculo, la situación de los actores. El espectador crea la escenografía y —en parte— el espectáculo según estos tiempos de pausa, estos cambios de régimen: ya no se ve aplastado por el decorado, sino que lo modela en función de la acción y el actor. El espectador «itinerante» sopesa el espectáculo, toma sus distancias o se sumerge en él, se muestra atento a los puntos neurálgicos de la escena. La puesta en escena —poner un objeto en un lugar para que sea mirado— se convierte en una meditación sobre la mirada del espectador y lo que éste produce a partir de las propuestas escenográficas.

El itinerario se convierte en la materialización de una libertad de movimientos, de una aproximación a las artes plásticas (*instalación*)* o al juego (paseo o *happening*);* engendra visiones e imágenes múltiples adaptadas al objeto teatral, textual y escénico, que ya no es lineal y monocorde, sino proyectado en todas direcciones o «estrellado».



JUEGO DE LENGUAJE

Fran.: *jeu de langage*; Ingl.: *language play*; Al.: *Sprachspiel*.

Según WITTGENSTEIN, el juego de lenguaje «debe poner de manifiesto que hablar un idioma forma parte de una actividad, de una forma de vida» (1961, § 23). Aplicado al teatro, este concepto puede ser útil para describir de qué modo actúa un texto dramático, y nos proporciona un ejemplo de acción verbal. Por oposición a la *situación dramática*,* donde la acción es producida por un conflicto entre personajes, podríamos denominar juego de lenguaje a cualquier estructura dramática o fábula donde todas las acciones son sustituidas por una estrategia discursiva y por una progresión de las enunciaciones (al margen de sus enunciados). Por ejemplo, en MARIVAUX, paralelamente a la intriga visible, la obra es construida según la historia de conciencia enunciadora: pasamos de un «os voy a decir» al «todo está dicho» del final de la obra. Los personajes principales no cesan de preparar a los demás trampas lingüísticas que sólo dan lugar a la alternativa fracaso/victoria.

Una amplia corriente teatral contemporánea (PIRANDELLO, BECKETT, BERNHARD, HANDKE, PINGET, SARRAUTE, TARDIEU) construye la progresión de la «fábula» sobre asonancias, sobre asociaciones entre palabras o en base a una referencia a la comunicación y a la enunciación. A partir del momento en que ya no es utilizado de acuerdo con su sentido, sino según su textura y su volumen, el lenguaje se transforma en un juego de arquitectura, manipulado como cosa y no como signo.

Situación de lenguaje, espacio textual, retórica, acción hablada.

Barthes, 1957, págs. 88-91; Pavis, 1980c, 1983c; Elam, 1984; Spolin, 1985.

JUEGO DRAMÁTICO

Fran.: *jeu dramatique*; Ingl.: *dramatic play*; Al.: *dramatisches Spiel, Spielpädagogik*.

Práctica colectiva que reúne a un grupo de «jugadores» (y no de actores) que improvisan conjuntamente según un tema escogido de antemano y/o precisado por la situación.

Así pues, en el juego dramático ya no existe ninguna separación entre el actor y el espectador y se pretende, en cambio, que todo el mundo participe en la elaboración de una actividad (más que de una acción) escénica, procurando que las improvisaciones individuales se integren en un proyecto común todavía en curso. El objetivo no es ni una *creación colectiva** susceptible de ser presentada al público más adelante, ni un desbordamiento *catártico** de tipo *psicodramático,** ni un desorden o una broma aptos para un *happening,** ni una teatralización de lo cotidiano. El juego dramático aspira tanto a que los participantes (de todas las edades) tomen conciencia de los mecanismos fundamentales del teatro (personaje, convención, dialéctica de los diálogos y de las situaciones, dinámica de los grupos), como a provocar una cierta liberación corporal y emotiva en el juego, y después —eventualmente— en la vida privada de los individuos.

Improvisación, gesto, mirada, expresión, cuerpo.

Barret, 1973; Barker, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Monod, 1983; Boal, 1990.

JUEGO ESCÉNICO

Fran.: *jeu de scène*, Ingl.: *stage business*, Al.: *äussere Handlung, Bühnengeschehen.*

Acción muda del actor cuando sólo utiliza su presencia o su gestualidad para expresar un sentimiento o una situación, antes o durante su parlamento. En la época clásica, se habla de «juego teatral» cuando «se sustituye la elocuencia por la pantomima» (VOLTAIRE).

JUEGO Y PREJUEGO

Fran.: *jeu et préjeu*, Ingl.: *acting and preacting*, Al.: *Spiel und Vorspiel.*

Término de MEYERHOLD (*predygra*). El actor interpreta una pantomima antes de presentar su personaje y reconstituir la situación dramática, «sugiriendo así al espectador la idea del personaje que encarna y preparándolo para percibir de una manera determinada lo que vendrá después, de modo tal que reciba todos los detalles de esta situación bajo una forma tan elaborada que ya no le sea necesario malgastar ningún esfuerzo para comprender el sentido de esta escena» (1975, pág. 129).

Este procedimiento tomado del teatro clásico japonés y chino, y experimentado en el montaje meyerholdiano de *Profesor Bubús* (1925), es característico de un juego corporal muy subrayadoy expresamente teatral. Es un medio para que «el actor tribuno» transmita «a los espectadores su propia actitud frente a ellos, [...] haciendo que perciban la acción que se desarrolla ante sus ojos de una cierta manera y no de otra» (1975, pág. 129).

JUGLAR

Fran.: *bateleur*, Ingl.: *juggler*, Al.: *Gaukler.*

El juglar, sinónimo a veces de malabarista (aunque incialmente fue el intérprete de los poemas y canciones de los trovadores), era un artista popular que, en tablados instalados en la plazas públicas, ejecutaba juegos malabares, acrobacias o improvisaciones teatrales antes de vender al público objetos diversos, pomadas o medicamentos.

Juglar es la palabra genérica para malabarista, saltimbanqui, charlatán, farsante, vendedor, barbero y dentista, domador o feriante.

En la Edad Media, los juglares se reunían en los lugares de paso más frecuentados: el Pont-Neuf de París, la plaza de San Marcos de Venecia. Son los representantes de un teatro no literario, popular y a menudo satírico o político. El espectáculo es gratuito, es el lugar de encuentro de las clases populares, pero también muy a menudo de los aristócratas que no desdeñan mezclarse con ellas.

El espectáculo de los juglares se basa casi siempre en una *performance* física, no en la

producción de un sentido textual o simbólico. Los procedimientos son los de una maestría física o burlesca. El juglar, sin embargo, desarrolla a veces una forma más elaborada: textos satíricos, diálogos cómicos, *paradas*.* Porejemplo,de 1619a 1625,TABARIN(1584-1633) y MONTDOR interpretaron «fantasías tabarínicas», monólogos a la vez populares y eruditos, farsas que ambos artistas presentan en *tablados** al aire libre.

Hoy, con la renovación del interés por el teatro popular, los juglares —animadores, agitadores, oradores, vendedores y líderes— son los reyes del *teatro de calle*.* Ciertos artistas, como DARIO FO, recuperan así una vieja tradición para dirigirse a un público apasionado por la sátira social o política, un público al que encuentran en las fábricas, las plazas públicas... o en los teatros de la periferia de las grandes ciudades.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



KINÉSICA

Fran.: *kinésique*; Ingl.: *kinesics*; Al.: *Kinesik*.

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

La kinésica debería permitir un análisis de las interacciones escénicas de los actores, descubrir el sistema consciente e inconsciente que ha presidido las colocaciones en el escenario, los desplazamientos y las distancias que los separan. Evidentemente, es necesario tener en cuenta las distorsiones entre la conducta llamada «normal» y el comportamiento escénico; en particular, calculando el efecto producido sobre la visión del espectador por la disposición *proxémica** de los actores.

Una kinésica de la gestualidad teatral debería poder formalizar los procesos de esta «subconversación» gestual: influencia del medio social descrito, del modo de *estilización** estética, de los factores individuales e involuntarios de la *gestualidad** del actor y de su utilización por parte del director de escena. Los factores de la codificación gestual tal como aparecerá ante el público son muy numerosos y difícilmente detectables. En compensación, el escenario obliga a codificar conscientemente los gestos; simplifica para hacerse legible, lo cual lo convierte en un valioso laboratorio de investigación para el kinesista. Más importante que las distancias entre los *cuerpos** de los actores (*proxémica*)* parecen ser, tanto en la realidad como en el teatro, la *mirada** y el ángulo de visión del actor y del espectador. En este sentido, es indispensable un estudio de las *perspectivas** de *recepción** y de su valor emocional o simplemente físico. Las búsquedas intuitivas de los *mimos** y de algunos creadores (BRECHT, DECROUX, MEYERHOLD) sobre las *actitudes*,* las posturas y los *gestus** son el primer paso de una aproximación kinésica *avant la lettre* del fenómeno gestual.

Laban, 1960, 1994; Goffman, 1967, 1981; *Langages*, nº 10, 1968; K. Scherer, 1970; Schechner, 1973*a*; Stern, 1973; Birdwhistell, 1973; Sebeok, en Helbo, 1979; Pavis, 1981*a*, 1996; Sarrazac y otros, 1981; Fleshman, 1986.

KINESTESIA

(Del griego *kinesi–* y *aisthesis*, sensación del movimiento).

Fran.: *kinesthésie*; Ingl.: *kinesthesia*; Al.: *Kinästhetik*.

La kinestesia (o cinestesia) es la percepción consciente de la posición o de los movimientos del propio cuerpo gracias al sentido muscular y al oído interno. El nivel kinestésico concierne a la comunicación entre actores y espectadores, como por ejemplo la tensión del cuerpo del actor o la impresión que una escena puede provocar «físicamente» en el público. Según la antropología teatral de BARBA (1995), el espectador se ve afectado físicamente por el nivel preexpresivo del cuerpo del actor y de la representación. La danza conoce muy bien este impacto de la kinestesia: «Hay una respuesta kinestésica en el cuerpo del espectador, que reproduce en él, parcialmente, la experiencia del bailarín» (MARTIN, 1966, pág. 48; 1991, pág. 60). John MARTIN incluso atribuye el nombre de *metakinesis* a la correlación entre: «lo físico y lo psíquico [que] son los dos aspectos de una única realidad fundamental» (1991, pág. 29).

La kinestesia permite apreciar el movimiento corporal gracias a un «sentido muscular que regula los múltiples matices de fuerza y de velocidad de los movimientos corporales de un modo adecuado a las emociones que inspiran tales movimientos, a fin de garantizar al mecanismo del organismo humano la posibilidad de estilizar estas emociones y, así, convertir la danza en un arte completo y esencialmente humano» (JAQUES-DALCROZE, 1919, pág. 141).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LAZZI

(Del italiano *lazzi*, bromas, juegos de escena bufonescos.)

Término de la *commedia dell'arte.* Elemento mímico o *improvisado* por el actor y destinado a caracterizar cómicamente al personaje (incialmente, el Arlequino). Contorsiones, rictus, muecas, comportamientos burlescos y apayasados, juegos escénicos interminables constituyen sus ingredientes de base. Los *lazzi* se convierten rápidamente en números de lucimiento que el público espera del actor. Los mejores o los más eficaces son incluidos a menudo en los *canevás* o en los textos (juegos de palabras, alusiones políticas o sexuales). Con la evolución de la *commedia*, y en particular con su influencia sobre el teatro francés de los siglos XVII y XVIII (MOLIÈRE, MARIVAUX), los *lazzi* tienden a ser integrados en el texto y son una manera más refinada, pero siempre lúdica, de conducir el diálogo, una especie de puesta en escena de todos los componentes paraverbales del trabajo actoral.

En la interpretación contemporánea, a menudo muy teatralizada y paródica, los *lazzi* desempeñan un papel esencial como apoyo visual (escenificaciones de STREHLER de los clásicos italianos, formas y técnicas populares, etc.).

Mic. 1927; Pavis. 1986*a*; Fo. 1990.

LECTURA

Fran.: *lecture*; Ingl.: *reading*; Al.: *Lektüre*.

Leer el espectáculo es, en el sentido metafórico, descifrar e interpretar los distintos *sistemas escénicos* (incluido el *texto dramático*) que se ofrecen a la percepción del espectador. La crítica utiliza hoy la expresión «leer el teatro» (UBERSFELD, 1977*a*) en el sentido de una búsqueda de todas las unidades posibles del texto y de las imágenes escénicas, a fin de «determinar los modos de lectura que no sólo permiten iluminar una práctica textual más bien singular, sino también mostrar, en lo posible, los vínculos que unen esta práctica textual a una práctica distinta, que es la de la representación» (1977*a*, pág. 8).

1 • «Leer» el texto

Leer un texto dramático no consiste simplemente en seguir al pie de la letra un texto

tal como leeríamos un poema, una novela o un artículo de periódico, en saber ficcionalizar o crear un universo ficcional (o un mundo posible). La lectura del texto dramático presupone todo un trabajo imaginario que ponga en situación a los enunciadores. ¿Qué personajes?, ¿en qué lugar y tiempo?, ¿en qué tono?, son algunas de las preguntas indispensables para la comprensión del discurso de los personajes. Además, es inevitable acompañar esta lectura de un análisis *dramatúrgico* que ilumine la construcción dramática, la presentación de la *fábula*, la emergencia y la resolución de los *conflictos*. Toda lectura se hace desde la perspectiva de una ubicación en el espacio de estos elementos dinámicos del drama, para poner de relieve el esquema director de la acción. Este tipo de aproximación al texto y al espectáculo por medio de su dramaturgia confluye en aquello que ha recibido el nombre de lectura horizontal (DEMARCY, 1973).

2 • Lectura horizontal, lectura vertical

a. La lectura horizontal (o sintagmática) se sitúa en el seno de la ficción; sigue las huellas de la acción y la fábula, observa los encadenamientos de los episodios y se preocupa por la lógica narrativa y por el resultado final al que la fábula apunta. De los materiales escénicos, sólo utiliza aquello que se integra en el esquema narrativo y mantiene el espectáculo en la ilusión de una progresión irresistible.

b. La lectura vertical (o paradigmática) favorece las rupturas del flujo de los acontecimientos para centrarse en los signos escénicos y en los equivalentes paradigmáticos de los temas que evocan por asociación. El «lector» ya no se interesa por la cadena de acontecimientos, sino por la manera en que están organizados (*épico*). Su preocupación constante es conseguir que «intervenga su juicio crítico» (BRECHT).

Ambas lecturas, la lineal y la paradigmática, son indispensables para un desciframiento correcto que reconstituya «plásticamente» (verticalmente) lo que aprehende linealmente (en la fábula). El modo de lectura, sin embargo, está fuertemente sugerido por la dramaturgia y la actitud de *recepción* que le corresponde: así, la lectura horizontal será adecuada para favorecer la identificación, la abdicación del juicio crítico; en cambio, la lectura vertical mantiene todos los «sentidos» en estado de alerta, favorece la toma de distancias y de medidas (*distanciación*).

En rigor, sería mejor reservar la noción de *lectura* para el texto dramático, puesto que leemos el teatro de una manera muy distinta a como lo hacemos con un texto lingüístico: exponiéndonos a todos los lenguajes no verbales (gestualidad, música, escenografía, ritmo) que, precisamente, escapan al lenguaje y confrontan al espectador con un evento escénico, no con un texto hecho con signos lingüísticos (LYOTARD, 1971).

3 • Lectura al ralentí, lectura a velocidad normal

VINAVER y sus colaboradores (1993) distinguen dos tipos de lectura: «una lectura al ralentí» para un fragmento del texto; se «hace deteniéndose en cada réplica y comienza con la pregunta: ¿cuál es la *situación de salida*? Una vez definida, buscamos sucesivamente: *a*) los acontecimientos, *b*) las informaciones, *c*) los temas [...], a fin de aislar en el texto aquello que es propiamente acción» (1993, pág. 896); luego, con una lectura a «velocidad normal» de toda la obra, verificamos, completamos, ajustamos, y si es necesario corregimos, los resultados del análisis del fragmento» (1993, pág. 898). No obstante, sugerimos, en oposición a VINAVER, no esperar al final de estas lecturas para tomar en consideración los datos históricos, socioeconómicos y culturales, los cuales determinan desde el principio nuestro modo de lectura.

Comunicación teatral, código, interpretación (o exégesis), semiología, texto y escena.

Ingarden, 1931, 1971; Eco, 1965, 1980; Iser, 1972; Hogendoorn, 1976; Charles, 1977; Collet y *col*, 1977; Biagini, 1979; Pavis, 1980c, 1983*a*; Barthes, 1984, págs. 33-47; Avigal y Weitz, 1985.

LECTURA DRAMATIZADA

Fran.: *lecture-spectacle*, Ingl.: *public reading*, Al.: *Leseauffführung*.

Género intermedio entre la lectura de un texto realizada por uno o varios actores y su escenificación más o menos completa, la lectura dramatizada se mueve entre ambos extremos. Lucien ATTOUN explotó esta fórmula en el marco de su «Teatro Abierto» en Avignon y París o en los programas radiofónicos de *France-Culture*, dando a conocer textos inéditos o no estrenados a un público reducido y a actores susceptibles de montarlos en condiciones «más escénicas». Es útil distinguir diversos modos de lectura dramatizada:

• La *puesta en espacio*, que es la «presentación de una obra nueva sin decorado ni vestuario» (*Europe*, 1983, nº 648, pág. 24).

• La *puesta en voz* es el proceso de aprendizaje del texto por parte de los actores al principio de los ensayos, antes de que la entonación, la enunciación y los movimientos hayan sido fijados.

• No hay que confundir la *puesta en espacio* y *la puesta en voz* con la *colocación en el escenario*, que es una etapa en la elaboración de la puesta en escena y determina los desplazamientos y las posiciones de los actores, fija las figuras de su actuación, lo que BRECHT denominaba *Grundarrangement* (composición básica) y que los anglosajones denominan *blocking the performance*. Esta fase de reconocimiento y ocupación del espacio no debe ser confundida con el trabajo genuino de la escenificación; es tan sólo una de sus fases, la más visible, pero no por ello la más importante, de la *puesta en escena*.* Este trabajo de *colocación* de los actores tiene a menudo la connotación peyorativa de una puesta en escena considerada únicamente desde la perspectiva exterior de los movimientos. R. PLANCHON la opone a su actividad de director: «La aportación fundamental proviene de la puesta en escena, no de la "puesta en el escenario". Colocar al actor en el escenario significa encerrarlo en una zona perfectamente delimitada. Nunca lo he hecho, y ésta sería, además, la última de mis preocupaciones» (*Cahiers du cinéma*, 22 de marzo de 1962).

LEGIBILIDAD

Fran.: *lisibilité*, Ingl.: *readability*; Al.: *Lesbarkeit*.

Carácter más o menos legible de la representación. Una representación es legible cuando la puesta en escena pone al espectador en condiciones de reconocer determinados signos, de seguir sus vías narrativas, de comprender la organización de los distintos sistemas, de obtener significaciones globales a partir del conjunto. Algunos directores de escena se preocuparán por poner de relieve la *fábula*,* su lógica y sus contradicciones (lecturas *historizadas*,* de influencia brechtiana). Otros realizadores querrán asegurarse de que las asociaciones de ideas y de imágenes produzcan un sentido fácilmente detectable; otros, en fin, apuntarán a una lectura de los mecanismos inconscientes de un trabajo actoral, de una retórica del escenario o de un texto que no «creía decir tantas cosas».

La noción de legibilidad también depende, en gran parte, de las *expectativas** del espectador, de su aptitud para jugar con los signos presentados y para construir la significación *linealmente* (según la lógica del relato) y *plásticamente* (según la retórica de las imágenes).

Lectura, recepción, semiología, texto espectacular.

LEITMOTIV

(Palabra alemana: literalmente, «motivo conductor».)

Fran.: *leitmotiv*, Ingl.: *leitmotiv*, Al.: *Leitmotiv*.

Término introducido por Hans VON WOLZOGEN a propósito de la música de

WAGNER, que habla de *Grundthema* (tema fundamental).

1• En música, el *leitmotiv* es un tema recurrente, una especie de refrán melódico que puntúa la obra (ej.: el *leitmotiv* del Graal en *Parsifal*). En literatura, el *leitmotiv* es un grupo de palabras, una imagen o una forma que aparece periódicamente para anunciar un tema, señalar una repetición formal o, incluso, una obsesión. El procedimiento es musical, puesto que lo esencial es sobre todo el efecto de repetición y de familiarización y, en cambio, resulta secundario el sentido de la expresión reiterada. Por ello, el rema no tiene únicamente un valor central para el texto global, sino que actúa como señal emotiva y como elemento estructural: en efecto, el encadenamiento de los *leitmotive* forma una especie de metáfora continua que se impone al conjunto de la obra, proporcionándole la tonalidad. Basta una señal para caracterizar inmediatamente un determinado personaje o una determinada situación: los *leitmotive* funcionan como código de reconocimiento y como rabla de orientación para el espectador. De este modo, la obra marca su estructura temporal, su puntuación y el ritmo de su desarrollo (BERLIOZ habla de *idea fija* de una obra).

2• Esta técnica es muy utilizada en el teatro. La comedia la usa como recurso de comicidad por repetición (véase los célebres «¿y Tartufo?», o «sin dote», de MOLIÈRE). En el teatro poético, la repetición de un verso o de una figura retórica es un técnica propia del *leitmotiv*. De modo más general, cualquier repetición de términos, cualquier asonancia, cualquier conversación que gire sobre sí misma (CHEJOV) constituyc un *leitmotiv*.

A veces, el autor utiliza dramáticamente el *leitmotiv*, como por ejemplo cuando el tema señala el paso ineluctable del tiempo (la referencia al huerto de los cerezos, en la obra de este nombre) o la lenta progresión hacia la catástrofe (las pistolas de *Hedda Gabler*). El coro trágico también asume esta función de advertencia y de destino.

El carácter necesariamente subterráneo de esta subconversación hace difícil una formalización de todas las redes temáticas. Pero, al mismo tiempo, impregna el texto y lo comunica al espectador según el modo infralingüístico y sugestivo de la música. Por otra parte, es perfectamente legítimo que el dramaturgo o el director de escena fabriquen *leitmotive* casi imperceptibles, destinados a una percepeión subconsciente (sonoridades, ritmos, paralelismos expresivos, refranes temáticos).

3• Algunas escenificaciones trabajan a partir de *leitmotive* escénicos: la misma gestualidad, repetición de secuencias enteras (R. WILSON), interpretación desdoblada o fantasmagorías surrealistas como intermedios poéticos (PLANCHON en *Folies bourgeoises*), breves reapariciones de un fragmento musical (en las escenificaciones de Racine por MESGUICH). El sistema de la puesta en escena a menudo impregna la representación con un tema o un comentario recurrente que hace las veces de *leitmotiv*.

Composición, estructura dramática.

LENGUAJE DRAMÁTICO

Fran.: *langage dramatique*; Ingl.: *dramatic language*; Al.: *dramatische Sprache*.

Si consideramos la escritura dramática en su conjunto, con independencia de épocas y géneros, resulta legítimo hablar de un lenguaje drantático que, sin duda, sería necesario distinguir de otros lenguajes: cinematográfico, literario, novelesco, poético, etc. Según LARTHOMAS, «podemos hablar [...] del lenguaje dramático suponiendo, con razón, que obras muy distintas utilizan el mismo lenguaje, el cual, de hecho, posee un cierto número de caracteres universales, pese a todas las diferencias de forma, de época y de efectos» (1972, pág. 12). Basado en la *eficacia*, este lenguaje parece poseer algunas de las características que LARTHOMAS busca en

los *textos dramáticos** (y no en las escenificaciones) y que VINAVER persigue, como palabra en acción, en sus *Escrituras dramáticas* (1993, pág. 9).

Por supuesto, existe una tendencia contraria, que convierte el lenguaje dramático en un lenguaje escénico y que incluye, como por ejemplo en LEMAHIEU, la puesta en escena e incluso la recepción del espectador: «El lenguaje dramático es la composición del texto, de su montaje, completada y reescrita por la proyección creativa del espectador, descifrador del arte del teatro a partir del momento en que se presta al juego refinado de la descodificación de los signos desplegados en el escenario» (en CORVIN, 1991, pág. 488).

Creemos preferible mantener la distinción entre lenguaje (o *escritura*) *dramática*,* tal como la leemos en el texto, y lenguaje (o *escritura*) *escénico** de acuerdo con su realización en el escenario por parte de un director de escena y destinada a un espectador.

LISTA DE PERSONAJES

Fran.: *liste des personnages*; Ingl.: *list of characters*; Al.: *Liste der Personen*.

La lista de personajes, generalmente situada antes del título de la obra y del inicio de los diálogos, es un elemento de la *didascalia** (o *texto secundario** o *paratexto**) y, por tanto, sólo está destinado al lector o al director de escena. Desde el Renacimiento hasta principios del siglo XIX, no era infrecuente encontrar el término *dramatis personae*, que ponía el acento en su similitud con personas reales inmersas en una acción. Esta lista casi siempre es reproducida en el *programa** de mano. De este modo, tanto el lector como el espectador tienen la posibilidad —no siempre hay por qué considerarla un lujo— de familiarizarse (antes y durante la representación) con la constelación de personajes, verificando su parentesco o sus relaciones sociales, etc. La lista puede ser estructurada de modos distintos, pero por lo general intenta citar a todos los personajes, por poco que estén suficientemente individualizados. A menudo, el orden de los nombres corresponde —sobre todo en la época clásica— a la jerarquía social: aparece en primer lugar el rey o el personaje de rango social más elevado y luego, por orden de mérito decreciente, el resto de protagonistas. Casi siempre, sin embargo, se intenta agrupar a las parejas, a los padres con sus hijos.

Más tarde, y paralelamente a la multiplicación de las acotaciones escénicas, se añade a los nombres de los personajes una ficha de identidad más o menos completa que indica su edad, su carácter, su apariencia física (como por ejemplo en *El barbero de Sevilla* de BEAUMARCHAIS), o incluso sus motivaciones secretas. Algunos dramaturgos no se resisten a la tentación de convertir la lista en un ensayo o en una «novela» sobre cada personaje.

A veces, la estructuración de la lista responde al propósito de clarificar cuáles son los conflictos y los intereses enfrentados, de oponer a hombres y mujeres (véase *Cyrano de Bergerac*), de poner de relieve las grandes familias y las alianzas. Muy a menudo, la edición de la obra reproduce el nombre de los actores que la estrenaron.

También suele enumerarse al principio de cada escena los personajes que intervienen en ella, a fin de que el lector sepa en todo momento quién está en el escenario —aunque no diga nada— y en qué momento entra o sale.

La nomenclatura de los personajes es un acto decisivo desde el punto de vista de su definición y del modo en que serán percibidos a lo largo de la intriga, hagan lo que hagan o digan lo que digan. Es la primera frase del autor dramático y a veces también —desgraciadamente— la última.

LOA

Fran.: *lever de rideau*; Ingl.: *curtain raiser*; Al.: *Vorspiel*.

Obra (generalmente en un acto) representada con el espectáculo principal y del cual a

menudo es temáticamente muy distinta (una farsa antes de una tragedia). La loa, corriente aún en el siglo XIX, hoy tiende a desaparecer. Todavía la encontramos en la Comédie-Française cuando la obra principal es demasiado corta para llenar la sesión. En España, la loa servía de *prólogo** al auto sacramental en el siglo XVII e, incluso bien entrado el siglo XIX, de contrapunto de tragedias, dramas y óperas.

LUGAR ESCÉNICO

Fran.: *lieu scénique*; Ingl.: *playing area*; Al.: *Spielfläche*.

Término de uso contemporáneo equivalente a *escenario** o *espacio actoral*.* Teniendo en cuenta la proliferación explosiva de las formas escenográficas y la experimentación sobre nuevas *relaciones escena-sala*,* *lugar escénico* se convierte en un término cómodo por su neutralidad para describir los *dispositivos** polimorfos del espacio actoral (véase también *espacio*).*

LUGAR TEATRAL

Fran.: *lieu théâtral*; Ingl.: *theatrical space*; Al.: *theatralischer Raum*.

Término que hoy se utiliza a menudo como sustitutivo de *teatro*. Con la transformación de las arquitecturas teatrales —en particular el retroceso del escenario a la italiana o frontal— y la aparición de nuevos espacios (escuelas, fábricas, plazas, mercados, etc.), el teatro se instala donde le parece conveniente, buscando ante todo un contacto más estrecho con un grupo social e intentando escapar de los circuitos tradicionales de la actividad teatral. A veces, el lugar queda envuelto por un misterio y una poesía que impregnan totalmente el espectáculo que se ofrece en él. Así, el deteriorado teatro de Les Bouffes du Nord, en París, religiosamente conservado en su estado original cuando fue «redescubierto», se presta maravillosamente al estilo «en bruto» e inmediato de las escenificaciones de P. BROOK. Los antiguos talleres de la Cartoucherie de Vincennes, cerca de París, que acogen al Théâtre du Soleil y al Aquarium, conservan de su pasado un aire semiindustrial, semiartesanal, y favorecen en cada montaje la eclosión de una *escenografía** adaptada a su dramaturgia y a su atmósfera específicas.

Marco, lugar escénico, espacio.

Jacquot y Bablet, 1963; Bablet, 1965, 1972, 1975; Rischbieter y Storch, 1968.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

MAQUILLAJE

Fran.: *maquillage*; Ingl.: *make-up*; Al.: *Schminke*.

1 • Un arte cambiante

En el teatro, el maquillaje adquiere un relieve particular, puesto que constituye el último toque de los preparadores sobre el rostro del actor y contiene gran cantidad de informaciones. Algunos teatros orientales, como el Kabuki o el Katakali, practican el maquillaje como una ceremonia ritual. El Théâtre du Soleil también se consagra a este rito al exponer a la vista del público, no sin autosatisfacción, a los actores mientras se pintan.

Si lo circunscribimos únicamente a la función banal de embellecimiento de los rasgos naturales, cabría esperar que el maquillaje fuese tan viejo como el mundo del teatro. Sin embargo, aunque los griegos ya lo utilizaban, no lo hacían para embellecer al actor —que además usaba máscara—, sino para colorear ritualmente la cara con la sangre del animal sacrificado y con ceniza. El maquillaje de embellecimiento —que por definición debe pasar desapercibido— es utilizado a partir del siglo XVI. Las técnicas evolucionan y los afeites llegan casi a enmascarar el rostro. En el siglo XVIII, los actores se pintan de modo tan desmesurado que uno de sus contemporáneos dice: «Todos los actores que salen a escena son como lechuguinos. Las reinas y las heroínas van tan pintarrajeadas que sus caras parecen frescas y rojas como las de nuestras jóvenes pastoras». Con independencia de sus técnicas (algunas muy peligrosas puesto que contenían arsénico) el maquillaje adapta el color de la piel a la iluminación escénica; evoluciona con la introducción de la luz de gas y luego con la luz eléctrica.

2 • Funciones

a. Embellecer

Este uso habitual del maquillaje todavía es magnificado en el escenario, dado que el arte no consiste tanto en envejecer a un personaje como en rejuvenecerlo... El *papel** de composición obliga al maquillador a prodigiosas labores de reparación y mejora: suprimir ojeras, borrar una papada, eliminar un grano —un dermatólogo no lo haría mejor...

b. Codificar el rostro

Algunas tradiciones teatrales, como el teatro chino, se basan en un sistema puramente simbólico de correspondencias entre colores y características sociales: el blanco para los intelectuales, el rojo para los héroes leales, el azul oscuro para los personajes orgullosos, la plata para los dioses, etc.

c. Teatralizar la fisonomía

Traje viviente del actor, el maquillaje hace pasar el rostro de lo animado a lo inanimado, coquetea con la máscara cuando se convierte en una máscara más o menos opaca y elástica que aprovecha a veces la movilidad de la cara. En ocasiones, el actor produce muecas que el maquillaje mantiene (GROTOWSKI, 1971, pág. 64). El Serapions Theater practica una escultura facial con la ayuda de muecas que los actores mantienen con sus manos. En el arte del rostro, el maquillaje puede al mismo tiempo subrayar la teatralidad, la maquinaria facial —«las máquinas de la Ópera, como decía MARIVAUX— y producir una sensación de vida, renaturalizar e «interiorizar» la expresión *mímica*.* Juega con la ambigüedad constitutiva de la representación teatral: esta mezcla de naturalidad y de artificialidad, de cosa y de signo.

d. Extender el maquillaje

Hoy, ya no se limita al rostro: el cuerpo en su totalidad puede ser maquillado. En su escenificación de *Britannicus*, VITEZ pinta el pelo, redibuja la silueta de las piernas de los actores, desrealiza sus rostros sin llegar a caricaturizarlos. El maquillaje se convierte en un decorado ambulante, extrañamente simbólico; ya no caracteriza de manera simbólica, sino que contribuye a la elaboración de formas teatrales del mismo modo que los demás *objetos** de la representación (*máscara*,* *iluminación*,* *vestuario*,* etc.). Al renunciar a sus efectos psicológicos asume su cualidad de *sistema significante** que lo convierte en un elemento estético, en igualdad con los demás, de la puesta en escena.

Mirada. kinésica.

Paquet, 1990; *Traverses*, nº 7, 10, 14-15, 17, 18, 21-22, 29.

MAQUINARIA TEATRAL

Fran.: *machine théâtrale*; Ingl.: *theatrical machinery*; Al.: *Theatermaschinerie*.

1• Desde el uso por parte de la dramaturgia y del escenario de la maquinaria teatral hasta el escenario-máquina no hay más que un paso y, sin embargo, el teatro ha tardado veinticinco siglos en darlo. ARISTÓTELES ya intenta limitar la intervención de la maquinaria (especialmente el recurso al *deus ex machina*)* a los episodios irrealizables sólo con personas y a circunstancias excepcionales, para no desposeer al dramaturgo de su facultad de dar explicaciones verosímiles a todas y a cada una de las acciones. La maquinaria siempre es la materialización escénica, en otros tiempos aterrorizadora, hoy risible, del principio de lo maravilloso (volar, desplazarse, desaparecer), un «maravilloso» que complace sobremanera a los espectadores crédulos o «infantiles», pero que molesta a los doctos y a los racionalistas.

2• La maquinaria es a la vez un tema metafísico—el hombre superado por la máquina, sea celeste, sea diabólica, sea robotizada— y un principio de la teatralidad. El gusto actual por la ópera, las obras espectaculares, las obras de maquinaria del Renacimiento, las del siglo XVII, el *Tratado sobre la maquinaria teatral* de N. SABBATTINI (1637), la *Andrómeda* (1650) de P. CORNEILLE, el *Anfitrión* (1668), la *Psyché* (1671) de MOLIÈRE, se explica por la fascinación que ejerce la maquinaria teatral, fascinación cultivada y descrita por los directores de escena constructivistas (OKHLOPKOV, MEYERHOLD, MALEVITCH, STENBERG, TATLINE) y, hoy, por directores «barrocos» como J. LAVELLI, L. RONCONI, V. GARCÍA, H. RONSE o J.-M. VILLÉGIER.

3ª La maquinaria escénica lleva necesariamente la marca de la *materialidad* del teatro, de su carácter constructor o desconstructor y de la *artificialidad* de la ilusión y de los fantasmas a que induce. Una ambigüedad que proporciona placer a pequeños y a mayores (por razones diversas) y que permitió que ya LA FONTAINE ironizara sobre ella en estos términos:

«Primero, con sus trucos, la obra fue sorpren-
[dente,
Fascinó al ciudadano, que oh milagro gritó;
Pero a ver la segunda ya no corrió la misma
[gente
Puesto que *El Cid, Horacio* y *Heraclio* prefi-
[rió;
[...]
Pues sucede que a veces un contrapeso se re-
[sista
Y que un dios suspendido socorro pida al
[tramoyista.

Epístola al Sr. Nyert sobre la Ópera, 1677.

[De machine il'abord le surprenant spectacle / Éblouit le bourgeois et fit crier miracle,/ Mais la seconde fois il ne s'y pressa plus; / Il aima mieux Le Cid, Horace, Héraclius; *[...] Souvent au plus beau char le contrepoids résiste; / Un dieu pend à la corde et crie au machiniste.]*

Espacio, objeto, accesorios, *deus ex machina*, dispositivo.

Allio, 1977; Guarino, 1982; Bataille, 1990; Freydefont en Corvin, 1991.

MARCO

Fran.: *cadre*; Ingl.: *frame*; Al.: *Rahmen*.

El marco de la representación teatral no es tan sólo el tipo de escenario o de lugar escénico donde se ofrece la obra; también es, en su más amplia acepción, el conjunto de las experiencias y *expectativas* * del espectador, el hecho de poner en situación la ficción representada. *Marco* debe ser tomado materialmente («embalaje» del espectáculo) y abstractamente (al poner en situación y en relieve la acción).

1 • Marco escénico

El evento teatral —interpretación de los actores, «puesta en espacio» del texto, disposición de la sala, etc.— es presentado al público según un modo que es propio a cada escenificación o montaje. Desde el teatro a la italiana, donde nada debe salir del marco «pictórico» del escenario concebido como cuadro viviente, hasta el estallido total del lugar escénico, se han hecho toda clase de tentativas para redefinir el marco de la acción teatral. Evidentemente, es primordial saber cómo es presentada al espectador la realidad escénica. Los espacios de entrada y salida de los actores materializan el límite entre escenario y exterior. De aquí la importancia real y simbólica de las puertas en el teatro. Desde el lugar abierto raciniano, que permite el paso entre el exterior y el lugar trágico, a la verdadera puerta maciza de los naturalistas, la puerta pone en contacto el lugar escénico y el mundo exterior, favoreciendo o impidiendo su emergencia en el escenario (*teicoscopia*).*

2 • Marco de la acción

El texto y el escenario sitúan de un modo más o menos concreto la acción, explicándola o sugiriéndola (*medio*).* La escenografía tiene todo el poder para encerrar a los actores en un lugar determinado o, al contrario, para dejarles producir el espacio mediante las convenciones de su interpretación y de sus desplazamientos.

3 • Encuadre

La «implicación» del espectador en lo que ve, la distancia crítica frente al escenario son muy variables. Al variar la distancia respecto al escenario (*identificación** o *extrañamiento*),* al decidir bajo qué ángulo debe ser percibido el espectáculo, la escenificación modifica incesantemente el encuadre, las di-

mensiones del marco. Como en la técnica cinematográfica del *zoom*, la acción es vista desde una mayor o menor distancia, los detalles quedan enmascarados o aparecen en primer plano.

La escritura dramática establece, a veces mediante un mismo tema al principio y al final de la obra, los límites formales, dando la sensación de un círculo que se cierra sobre sí mismo (CHEJOV, PIRANDELLO, todas las formas de *teatro en el teatro*).* En otros casos de *mise en abyme*,* se distingue una acción encuadrante que representa en su propio seno una acción encuadrada (como es el caso en las narraciones del tipo «muñeca rusa»). Toda representación consiste en encuadrar durante un cierto tiempo una porción del mundo y en establecer el cuadro significativo y artificial (ficcional). Todo lo que se encuentra dentro del encuadre adquiere valor de signo ejemplar ofrecido a la operación de desciframiento por parte del espectador.

La escenificación enmarca un acontecimiento: pone en evidencia determinados signos, excluye otros. Este proceso de *semiotización** traza el límite entre lo visto y lo oculto, entre el sentido y el sinsentido.

4 • Ficción y función del marco

A veces, la obra moderna se caracteriza por la imprecisión de sus límites: ¿dónde comienza realmente la escultura moderna o la *instalación** en su lugar de exposición? Del mismo modo, algunos espectáculos (de inspiración «pirandelliana») mezclan las pistas como si quisieran abolir el proscenio. En este caso, el teatro «adopta precauciones», marcos cada vez más estrechos que nos permiten penetrar paso a paso hasta el corazón de la ficción. Entre los marcos materializados de otras maneras habría que considerar: el barrio donde está implantado el lugar teatral, los alrededores inmediatos al teatro, el vestíbulo de entrada con su exposición de documentos, su ambiente, la sala dispuesta según una escenografía propia de la obra, el programa que nos abre las puertas del universo representado, los personajes «narradores» que anuncian el comienzo de la función, los que se presentan a sí mismos, etc. Todos estos marcos inauguran la historia que será contada: sirven de transición entre el mundo exterior y la obra expuesta, modalizan y filtran la materia ficcional, como si ésta sintiese la necesidad de hacerse verosímil y de poner progresivamente al público en situación.

5 • Ruptura del marco

Al querer crear la ilusión que entre el arte y la vida no hay barreras, el arte contemporáneo se esfuerza muy a menudo por inventar formas en las que el marco quede suprimido: *Seis personajes en busca de autor* de PIRANDELLO, *Insultos al público* de P. HANDKE, *El precio de la rebelión en el mercado negro* de P. DIMITRIADIS, *Paradise Now* del Living Theatre, los *happenings*,* el teatro de calle, etc.

Evento, relato, perspectiva, teatro en el teatro, segmentación.

Goffman, 1959, 1974; Uspenski, 1972, 1975; Bougnoux, 1982; Swiontek, 1990.

MARIONETA (Y ACTOR)

Fran.: *marionette (et acteur)*; Ingl.: *marionette (and actor)*; Al.: *Marionette (und Schauspieler)*.

Una vieja historia de amor y odio une al actor y a la marioneta. Cuando el actor busca la perfección y la dificultad del gesto, siempre le viene a la memoria la metáfora del muñeco desarticulado, manejable según cualquier capricho, marioneta capaz de responder a todas las órdenes de un manipulador de gestos y de voces. Ya DIDEROT, en la *Paradoja del actor*, consideraba que el «gran actor» era como «otro muñeco maravilloso cuyos hilos sostiene el poeta, y al cual éste indica en cada línea la forma que debe adoptar» (1773, pág. 1.035). Esta marionetización del ser humano culmina con la supermarioneta de Gordon CRAIG. La razón que

le impele a reemplazarlo por una marioneta humana, capaz de controlar todas las emociones y convertir la escena en un lugar puramente simbólico, es que el actor no sabe producir con su propio cuerpo una «obra de arte», sino tan sólo una serie de confesiones accidentales: «Suprimid el actor y así desposeeréis al realismo grosero de los medios que le permiten florecer en el escenario. Ya no habrá personajes vivos que nos hagan confundir arte y realidad; ya no habrá personajes vivos en los que las debilidades y los estremecimientos de la carne sean visibles» (1905, pág. 66). Otras utopías aspiran a ese mismo control a distancia de la carne humana: la máscara y la voz especial del actor «como si», según A. JARRY, «la cavidad de la boca de la máscara sólo pudiese emitir lo que diría la máscara si los músculos de sus labios fuesen elísticos» (1896, pág. 143); el cuerpo *biomecánico** del actor, según MEYERHOLD, que debe ser un material «apto para ejecutar rápidamente las consignas recibidas desde el exterior (del actor o del director)»; el ballet mecánico de SCHLEMMER, donde es posible, «convirtiendo al hombre en el portador de trajes construidos, realizar configuraciones imaginarias sin condicionamientos, en variaciones sin límite» (1927, pág. 67).

Todas esas experiencias utópicas tienen en común una fascinación por la maquinaria, tanto escénica como gestual o vocal. En efecto, la máquina, al repetir según nuestra voluntad un mismo movimiento, infringe la regla estricta de la unicidad de la actuación teatral, de la incodificabilidad del ser humano, del poder absoluto y extremista del actor. La máquina es también la inercia, el control, la reatralidad segura de los efectos; es el punto de llegada perverso de una concepción del teatro basada en el control absoluto por parte del director de escena (el director de los signos) de la ceremonia espectacular: el objeto de la codificación no son únicamente las emociones y el cuerpo del actor, sino la globalidad de la representación. Pero tal control absoluto no es realmente posible porque en algún punto de la cadena interviene un ser humano que coordina sus máquinas o que las recibe en tanto que espectador. A partir de este momento, la marioneta vuelve a animarse y se equivoca: todo puede volver a empezar. Se ha dicho de la semiología —no sin malicia— que conducía necesariamente a una marionetización de la representación teatral, a una semaforización de los actores, a una mecanización de la realidad viva del espectáculo. El peligro existe realmente, pero a partir del momento en que los profesionales y el público son concebidos como productores y receptores, la teoría escapa a la marionetización y el actor se convierte en el centro y en la figura emblemática de aquella *gracia* a la que aludía KLEIST al hablar del teatro de marionetas (1810), la gracia de lo animado y de lo inanimado, del conocimiento y de la inocencia, del maniquí articulado y del dios.

Kleist, 1810; Bensky, 1971; Dort en *Théâtre/Public*, nº 43, 1982; Fournel, 1982; Plassard, 1992; revista *Puck*, publicada por el Institut international de la marionnette.

MÁSCARA

Fran.: *masque*; Ingl.: *mask*; Al.: *Maske*.

El teatro contemporáneo occidental ha recuperado el uso de la máscara. Este redescubrimiento (pensemos en el teatro antiguo o en la *commedia dell'arte*)* es paralelo a la *reteatralización* del teatro y a la promoción de la *expresión corporal*.*

Además de las motivaciones antropológicas del uso de la máscara (imitación de los elementos, creencia en una transustanciación), la máscara es usada en el teatro en función de diversas consideraciones, sobre todo para observar a los demás «a escondidas» de miradas ajenas. La fiesta de máscaras libera las identidades y los tabúes de clase o de género.

Al ocultar el rostro, renunciamos voluntariamente a la expresión psicológica, la cual suministra generalmente la mayor cantidad de informaciones al espectador, y a menudo muy precisas. El actor se ve obligado a com-

pensar esta pérdida de sentido y esta falta de identificación mediante un gasto corporal considerable. El cuerpo traduce la interioridad del personaje de una manera extremadamente amplificada exagerando cada gesto: la teatralidad, la presencia en el espacio del cuerpo, quedan considerablemente reforzadas. La oposición entre un rostro neutralizado y un cuerpo en perpetuo movimiento es una de las consecuencias estéticas esenciales del uso de la máscara. Por otra parte, la máscara no tiene por qué representar un rostro: por ello, la máscara neutra y la media-máscara bastan para inmovilizar la mímica y para concentrar la atención en el cuerpo del actor.

La máscara desrealiza el personaje al introducir un cuerpo extraño en la relación de identificación entre el espectador y el actor. Por lo tanto, a menudo será utilizada cuando la puesta en escena pretende evitar una transferencia afectiva y establecer distancias con el carácter.

La máscara deforma adrede la fisonomía humana, dibuja una caricatura y refunde totalmente el rostro. Expresión grotesca o estilización, depuración o acentuación, todo es posible para los materiales de hoy, susceptibles de una forma y de una movilidad sorprendentes.

La máscara sólo tiene sentido en el conjunto de la escenificación. Hoy, ya no queda circunscrita únicamente al rostro, sino que establece relaciones estrechas con la *mímica,* con la apariencia global del actor e incluso con la plástica escénica.

Maquillaje, antropología.

Bernard, 1980 en Corvin, 1991; Gauvreau, 1981; Aslan y Bablet, 1985; Roubine, 1985.

MASCARADA

Fran.: *masque*, Ingl.: *masque*, Al.: *Maskenspiel*.

Género dramático inglés del siglo XVIII, de origen francés e italiano. Los actores llevaban máscaras (de ahí su nombre) y representaban un espectáculo de danza, de música, de poesía, de alegoría o de montaje extremadamente espectacular. La mascarada es comparable al ballet cortesano y a los inicios de la ópera. Cuando hay una acción, ésta es reducida a algunos elementos mitológicos o alegóricos y al esbozo de un debate. Dos tendencias dominan la mascarada: la del texto poético y literario (véase BEN JONSON, *La fiesta de la duodécima noche*, 1606; *La mascarada de las reinas*, 1610) y la del espectáculo de gran maquinaria con efectos visuales (JONES y sus experimentaciones arquitectónicas y escénicas inspiradas en el escenario a la italiana).

La *antimascarada*, inventada por BEN JONSON, es la versión grotesca y puramente pantomímica de la mascarada: es interpretada como interludio cómico, antes o después de la mascarada.

Jacquot, 1972; D. Lindley (comp.), *The Manchester Court Masque*, Manchester, 1984.

MATEMÁTICA (APROXIMACIÓN...) DEL TEATRO

Fran.: *mathématique (approche...) du théâtre*, Ingl.: *mathematical (approach...)*, Al.: *mathematische (Methode...)*.

El denominador común de las aproximaciones matemáticas al drama consiste en una reflexión sobre las combinatorias de situaciones dramáticas posibles—probables o efectivamente realizadas— entre los personajes.

La tradición del estudio de las situaciones existe a partir de POLTI (1895), PROPP (1929) y sobre todo SOURIAU (1950). El libro de este último ha inspirado numerosos trabajos narratológicos y cibernéticos (CUBE, 1965; MARCUS, 1974, 1975; DINU, 1977): en ellos, el relato (cadena de acciones y de configuraciones actanciales) es concebido como un movimiento que va de un equilibrio relativo entre protagonistas hasta un

desequilibrio (conflicto, *hybris*, catástrofe) que acaba estabilizándose en un equilibrio aún más profundo.

La formalización sólo puede realizarse sobre datos objetivamente observables: número de personajes, entradas y salidas, longitud de las réplicas, recurrencia de temas o de imágenes, configuraciones actanciales. Desde luego, un cálculo de este tipo avala la cientificidad de la operación, pero deja de lado necesariamente los cambios cualitativos de la acción y las irracionalidades en la conducción de la intriga. Y ello porque, si bien el razonamiento matemático es por su misma naturaleza inatacable, la *segmentación** de las secuencias de acciones, de los personajes y de los momentos pertinentes de los cambios escénicos (entradas/salidas, decorados, cambios psicológicos y morales) es evidentemente mucho más delicada y está necesariamente sujeta a discusión. A este nivel, por tanto, se hace indispensable un análisis dramatúrgico o *semiológico** que clarifique las unidades de base del universo dramático y evite que la formalización subsiguiente ignore algunas intuiciones fundamentales y el proyecto estético global. Entre poesía y matemáticas, la cohabitación es necesaria, pero dolorosa.

Ginestier, 1961; Brainerd y Neufeldt, 1974; Aitet, 1975; *Poetics*, vol. 6, nº 314, 1977; Dinu, en Schmid y Van Kesteren, 1984; Schoenmakers, 1986; Lafon, 1991.

MATERIALES ESCÉNICOS

Fran.: *matériaux scéniques*; Ingl.: *stage materials*; Al.: *Bühnenmaterial*.

1 • Sistema significante

A veces, las diferentes artes o prácticas escénicas (pintura, arquitectura, proyecciones fijas y animadas, música, ruidos, enunciación del texto), sobre todo cuando son consideradas bajo el aspecto de un sistema de *signos*,* son denominadas *sistemas significantes** o *sistema escénico*.* Así pues, los materiales escénicos son los signos utilizados por la representación en su dimensión de significante, es decir, en su materialidad.

Incluso cuando el lugar escénico apenas ha sido trabajado o no es más que un espacio vacío, el escenario siempre es el lugar de producciones concretas de materiales de todas las procedencias, destinados a ilustrar, a sugerir o a servir de marco a la acción de la obra. Desempeñan el papel de materiales los objetos y las formas vehiculados por el escenario, pero también los cuerpos de los actores, la luz, el sonido y el texto dicho o declamado. Los efectos de materia y de textura son particularmente fuertes con el uso de materiales naturales como la madera, el cemento, el mármol y los textiles. Están destinados a la vista, pero también al tacto, al oído o al olfato.

2 • Materialidad del escenario

El conjunto de los materiales brutos de la representación constituye una reserva de significantes que el espectador recibe sin poder ni querer traducirlos en significados. A veces, los *significantes** «se resisten» a la «traducción» o toman sentidos y valores muy distintos. La materialidad escénica se opone a la ficción que se establece a partir de los datos de la fábula y de los caracteres. La materialidad se sitúa del lado del evento, de la conexión directa del público con los mecanismos de la puesta en escena.

En la estética teatral, el escenario varía entre un lugar neutro, simbólico, «aséptico» y abstracto, sin otra función que la de permitir escuchar un texto (sobre todo clásico), y un espacio concreto y móvil donde debemos captar la materialidad del lenguaje teatral y del escenario. Entonces parece, nos dice ARTAUD, «que en el escenario, que es ante todo un espacio que hay que llenar y donde ocurre algo, el lenguaje de las palabras debe ceder su lugar al lenguaje de los signos, cuyo aspecto objetivo es lo que nos impresiona de un modo más directo» (1964*a*, pág. 162).

MEDIO

Fran.: *milieu*; Ingl.: *milieu*; Al.: *Milieu*.

El medio es el conjunto de las condiciones exteriores en que viven el hombre o el animal. Este concepto es fundamental para las teorías *naturalistas* que consideran que el hombre no puede ser separado de su entorno.

En el teatro, para los naturalistas, y más generalmente para toda estética de la ilusión fotográfica, el medio se convierte en el lugar de observación del hombre. En el binomio *acción/carácter*, ocupa el lugar del carácter y relega la acción en beneficio de un cuadro detallado de la situación humana concebida, a menudo, como primaria e invariable. Siempre es «el medio lo que determina el movimiento de los personajes y no los movimientos de los personajes lo que determina el medio» (ANTOINE, 1903) (véase también ZOLA, 1881).

Una *dramaturgia épica* y descriptiva procede por momentos estáticos (*cuadros*), renuncia a toda tensión dramática entre las escenas, se concentra en la evocación de una lenta desintegración del hombre. La escena es una sustancia bien trabajada, impregnada de la atmósfera muy a menudo mórbida de una familia, de una empresa, de una clase social o de una humanidad cansada. Al contrario de lo que ocurre con un *practicable* manipulable según los avatares de la acción, o con una escenografía-juguete, esta atmósfera pesa con toda su gravedad sobre los protagonistas de drama, como si fuese un sino de la materia.

Realidad representada, historia realista.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN (Y TEATRO)

Fran.: *médias (et théâtre)*; Ingl.: *media (and theatre)*; Al.: *Medien (und Theater)*.

1 • «Mediatización» del teatro

La pretensión de inscribir el teatro en una teoría de los *mass-media* presupone, tal vez demasiado prematuramente, que el teatro es comparable a prácticas artísticas y tecnológicas como el cine, la *televisión*, la *radio* o el vídeo. Significa compararlo a aquello que generalmente se opone a él: a los *(mass) media*, a las artes mecanizadas y *electrónicas*, a las técnicas de la industria cultural. En realidad no le hacemos ningún favor, puesto que estamos negando su especificidad al medirlo con el rasero de unos medios de comunicación basados en una infraestructura que el teatro, durante mucho tiempo, no ha necesitado. Pero por otra parte, la práctica teatral penetra alegremente en otros territorios, tanto cuando utiliza el vídeo, la televisión o la banda sonora en el montaje escénico, como cuando se ve constantemente solicitado por la televisión, la radio, el cine o el vídeo para ser grabada, reducida, conservada y archivada. Los procesos de intercambio entre el teatro y los medios de comunicación son tan frecuentes y tan diversos que, forzosamente, debemos considerar la red de influencias y de interferencias que uno y otros acaban tejiendo. No tiene demasiado sentido definir el teatro como un «arte puro», y ni siquiera esbozar una teoría del teatro, sin tener en cuenta las prácticas mediáticas, puesto que los medios de comunicación acompañan la producción teatral y ejercen una influencia sobre ella. La cuestión es, únicamente, saber si el teatro puede ser integrado a una teoría de los medios de comunicación y si podemos compararlo a artes o prácticas mecanizadas (*intermedialidad*).

¿Qué es un medio de comunicación? Pocas nociones son tan ambiguas como ésta. Los medios de comunicación parecen definirse esencialmente por un conjunto de características (posibilidades y potencialidades) técnicas, por la manera tecnológica en que es a la vez producido, transmitido y recibido, por su infinita reproductibilidad. Así pues, los medios de comunicación no están vinculados a un contenido o a una temática dados, sino a un aparato y a un estado actual de la tecnología. Y sin embargo, esta tecnología de la reproducción mecánica y de la producción de la obra de arte implica una determinada estética, sólo es útil cuando se

ve concretizada en una obra particular y singular, o valorada en un juicio estético o ético. Toda técnica novelesca —decía Sartre— remite a una metafísica. Podríamos decir lo mismo de la tecnología de los medios de comunicación: sólo puede ser entendida en relación a una reflexión estética, o si se quiere metafísica, acerca del paso de la cantidad (reproductiva) a la calidad (interpretativa). No basta describir las propiedades tecnológicas de un medio de comunicación como la radio o la televisión; es necesario apreciar la dramaturgia *visible* en una emisión de radio o de televisión y *previsible* en una futura producción de tales medios. Nos falta todavía una teoría ideológica de los medios de comunicación que vaya más allá de los eslóganes macluhanianos («el medio es el mensaje») y más allá, también, de la «novela telemática» o de las citas amorosas a través del teletexto. ¿Acaso es pedir demasiado?

2 • Los medios de comunicación a partir del teatro

Podría escribirse una historia, basada en los acontecimientos, acerca de las invenciones de los diversos medios de comunicación, mostrando su filiación y la serie de sus progresos técnicos. Sería fácil, entonces, situar el teatro en su relación con estos estadios técnicos, antes y después de la aparición de los *mass media*, como reacción ante el avance tecnológico. Esta tarea es demasiado laboriosa, y aquí nos limitaremos a constatar la tendencia opuesta del teatro y de los medios de comunicación. El teatro tiende a la simplificación, a la minimalización, a la reducción fundamental de un intercambio directo entre actor y espectador. Los medios de comunicación, en cambio, tienden a complicarse y a sofisticarse gracias a los avances tecnológicos; por naturaleza, son reproductibles y multiplicables hasta el infinito. Inscritos en prácticas tecnológicas, pero también culturales e ideológicas, en un proceso de información o de desinformtación, los medios de comunicación multiplican fácilmente el número de sus espectadores, poniéndose al alcance de un público potencialmente infinito. En cambio, en el teatro, para que se establezca la *relación teatral*,* el espectáculo debe quedar limitado a un cierto número de espectadores y de representaciones, porque su excesiva repetición o bien lo degrada, o bien lo convierte en otra cosa. Por ello, el teatro es «por esencia» (debido a su forma óptima de recepción) un arte de alcance limitado.

3 • Cuantificación y masificación

La posibilidad de repetir y diversificar indefinidamente las producciones de los medios de comunicación de masas influye en las expectativas y los gustos del público de un modo mucho más activo que la asistencia, casi siempre puntual, al teatro. En este sentido, podríamos distinguir entre los medios de comunicación o las artes que deben ser buscados y construidos activamente, como el teatro y el vídeo (en la medida en que hay que ir a la representación o encargar la grabación del vídeo) y los medios de comunicación *inmediatos*, es decir, servidos directamente para su consumo, sin que apenas tengamos que encargarlos (basta con apretar el botón de la radio o del televisor con el mismo automatismo con que encendemos la luz). Pese a todo, este criterio de actividad/pasividad sigue vigente y, en cualquier caso, no prejuzga la actividad espectatorial de recepción y de interpretación —siempre necesaria— tanto si se trata de descifrar la puesta en escena de un clásico como de seguir un *western*. No es el medio de comunicación en sí —es decir, sus posibilidades tecnológicas— lo que favorece la actividad o la pasividad, sino la manera en que cada medio estructura sus informaciones y las utiliza según una dramaturgia y una estrategia que estimulan más o menos la actividad del espectador.

4 • El doble juego de los medios de comunicación y el teatro

Aquello que, al menos a primera vista, diferencia los medios de comunicación del teatro es su doble estatuto ficcional: las emisiones televisivas o radiofónicas a veces se presentan como reales (informativas, en el sentido periodístico de la palabra), y otras como fic-

ticias al contarnos una historia. Así pues, las ondas también son utilizadas para tareas que todos nosotros solemos separar claramente. El espectador se ve obligado a saber a cada instante qué estatuto debe conceder a lo que ve en pantalla o a lo que oye: ¿información o ficción? Para responder a esta pregunta, cada medio de comunicación dispone de marcas propias. El teatro, por su parte, también juega en ambos campos, el de la información y el de la ficción, puesto que su fábula está constantemente sostenida por efectos de realidad y por observaciones que confieren a este discurso un efecto de inverosimilitud. Pero, a la vez, las series televisivas y los reportajes con pretensión de objetividad tienen su propia fábula, su propia narratividad, su propia retórica, sus zonas de invención y de ficción pura. En este sentido, teatro y medios de comunicación coinciden en su facultad de entremezclar ficciones y efectos de realidad, invención e información.

Para esbozar una teoría de los medios de comunicación que conceda un lugar a la práctica teatral, sería necesario confrontar algunos rasgos específicos de varios medios de comunicación y compararlos con un teatro mínimo. De la posibilidad de esta confrontación y comparación depende el establecimiento de una teoría general de los espectáculos y de los medios de comunicación (PAVIS/HELBO, 1987*b*).

Fotografía teatral.

Moles, 1973; Adorno, 1974; Quéré, 1982; Ertel, 1983; Harnon, 1994; Pavis, 1996*a*.

MELODRAMA

Fran.: *mélodrame*, Ingl.: *melodrama*, Al.: *Melodrama*.

El melodrama (literalmente, y según la etimología griega, drama cantado) es un género que aparece en el siglo XVIII bajo la forma de una obra —especie de opereta popular— en la que la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso. Es «un género de drama en el cual las palabras y la música, en vez de ir juntas, se hacen oír sucesivamente y donde la frase hablada está en cierto modo anunciada y preparada por la frase musical» (ROUSSEAU, *Fragmentos de observación sobre el «Alceste» de Gluck*, 1766).

Desde finales del siglo XVIII, el melodrama, este «bastardo de Melpomene» (GEOFFROY) se convierte en un género nuevo, el de una obra popular que, mostrando a los buenos y a los malos en situaciones terroríficas o enternecedoras, quiere emocionar al público sin grandes dispendios textuales, pero con un gran despliegue de efectos escénicos. Aparece después de la Revolución Francesa (hacia 1797) y vive su época más brillante hasta principios de los años veinte del siglo XIX; *La Posada de los Adrets* es su punto culminante y, a la vez, su subversión paródica gracias a la actuación de F. Lemaître (inmortalizada por la película *Los niños del Paraíso*). Es un género nuevo, con una estructura dramática que encuentra sus raíces en la tragedia familiar (EURÍPIDES: *Alceste*, *Ifigenia en Táuride*, *Medea*; SHAKESPEARE, MARLOWE) y en el *drama burgués* (DIDEROT).

El melodrama es la culminación, la forma paródica —sin saberlo— de una tragedia clásica en la que se ha reforzado hasta el extremo el aspecto heroico, sentimental y trágico, multiplicando los *golpes de teatro*, los reconocimientos y los comentarios trágicos de los héroes. La estructura narrativa es inmutable: amor, desgracia provocada por el traidor, triunfo de la virtud, castigos y recompensas, persecución como «eje de la intriga» (THOMASSEAU). Esta forma se desarrolla en el momento en que la puesta en escena comienza a imponer sus efectos visuales y espectaculares, sustituyendo el texto elegante por efectos escénicos impresionantes. El melodrama triunfa en los teatros franceses, como por ejemplo el Ambigu-Comique, la Gaîté, o la Porte-Saint-Martin con PIXÉRÉCOURT, el «Corneille de los bulevares» (*Celina o la hija del misterio*, 1800).

Su aparición está ligada al imperio de la burguesía que, desde los primeros años del siglo XIX, afirma su supremacía, surgida de la Revolución, y deja de lado las aspiraciones

de un pueblo que ahora será presentado como infantil, asexuado y excluido de la historia (véase UBERSFELD, en el número especial de la *Revue des sciences humaines*, 1976, nº 162).

Los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la posibilidad de ninguna opción trágica; están repletos de buenos o malos sentimientos, de certezas y evidencias sin contradicciones. Sus sentimientos y sus discursos, exagerados hasta el límite paródico, favorecen en el espectador una identificación fácil y una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero están claramente trazadas: desgracia total o felicidad inefable; destino cruel que, o bien acaba siendo favorable o bien sigue siendo sombrío y tenso, como en la novela negra; injusticias sociales o recompensas recibidas en nombre de la virtud o del civismo. Situado casi siempre en lugares totalmente irreales y fantasiosos (naturaleza salvaje, un castillo, una isla, bajos fondos), el melodrama vehicula abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica. Género traidor a la clase que era, al parecer, su destinatario —el pueblo—, el melodrama sella el orden burgués que acaba de ser establecido al universalizar los conflictos y los valores y al intentar producir en el espectador una «catarsis social» que desactiva toda posibilidad de reflexión o de protesta pero que, al menos, está al alcance del pueblo: «El melodrama siempre será un medio de instrucción para el pueblo porque al menos este género está a su alcance» (PIXÉRÉCOURT).

El melodrama sobrevive y prospera actualmente en el *teatro de bulevar*,* los folletines familiares de la televisión o de la prensa del corazón se ha desprendido de la parafernalia excesiva de la novela negra o del melodramatismo fácil, refugiándose en los mitos neoburgueses de la pareja amenazada o de los amores imposibles. Bajo una forma paródica, es decir, en su misma negación, proporcionael esplendor de un teatro de la irrisión y de los efectos visuales; del dadaísmo al surrealismo y al teatro del absurdo. Muchos artistas, como SAVARY y su Magic Circus, y muchos animadores populares están fascinados por este caldo de cultura burgués extremadamente concentrado del melodrama, y por la repulsión/fascinación que sigue ejerciendo sobre nuestros contemporáneos. En este caso, al igual que el *grand guignol*, el melodrama reafirma su complicidad con la teatralidad y la espectacularidad.

Brooks, 1974; *Revue des sciences humaines*, nº 162, 1976; Thomasseau, 1984, 1995; Pryzbos, 1987; Ubersfeld en Corvin, 1991.

MELODRAMÁTICO

Fran.: *mélodramatique*, Ingl.: *melodramatic*, Al.: *melodramatisch*.

1• Adjetivo aplicado al *melodrama** (obra melodramática).

2• Aquello que produce un efecto de exageración y agresión por el estilo, la interpretación de los actores o la escenificación. El texto melodramático está repleto de construcciones retóricas muy complejas, de términos raros y afectados, de elocuciones que reflejan a la vez la emotividad y la desorganización estructural de la frase. El juego escénico se complace en prolongar el gesto, en acentuarlo y en dejar entrever mucho más de lo que expresa. La puesta en escena inmoviliza los momentos patéticos en *cuadros vivientes*,* favorece la identificación al provocar la emoción y, en el escenario ilusionista, contribuye a la fascinación del espectador, gracias a una acción rica en peripecias.

Drama, teatro de bulevar.

MENSAJE TEATRAL

Fran.: *message théâtral*, Ingl.: *theatrical message*, Al.: *theatralische Botschaft*.

1 • Mensaje como tesis

En el sentido tradicional del término, actualmente el menos usado, el mensaje de la obra o de su representación sería aquello que

se supone que los creadores quieren decir, el resumen de sus tesis filosóficas o morales. Esta concepción de la literatura es un tanto sospechosa, puesto que implica que los creadores poseen desde el principio, antes de su trabajo dramatúrgico y escénico, una moraleja que quieren transmitir, y que el teatro no es más que un medio subalterno y ocasional para esta transmisión. Ahora bien, incluso en el caso de que, al iniciar su trabajo, el poeta o el director de escena tengan en mente un determinado proyecto artístico, su obra sólo adquiere forma y sentido en el trabajo concreto de la *escritura*,* de la *dramaturgia** y de la *puesta en escena*,* y no en una intencionalidad didáctica abstracta aplicada accesoriamente al escenario. Pero además, y dejando aparte el caso de la *obra didáctica** —¡y con reservas!—, no hay un único mensaje, sino un conjunto de cuestiones y de sistemas significantes que el espectador debe interpretar y combinar por sí mismo con una mayor o menor libertad y fantasía.

Así pues, expresiones como *teatro de mensaje* o *teatro de tesis** son consideradas como peyorativas: al público no le gusta que le presenten un sistema de ideas mal «aderezadas» de dramaturgia y presentadas dramáticamente sólo «por la forma», para «quedar bien». Para él, es mucho más estimulante llegar a un «mensaje» como resultado de su propia reflexión sobre los medios teatrales utilizados para la producción del sentido. El teatro de investigación se ha dado cuenta de ello y toma la precaución de no hacer ostensión de sus tesis, confiando en la inteligencia y la sensibilidad del público.

2 • El mensaje en una teoría de la información

Mensaje se opone, aquí, a *código*.* El mensaje es descifrado con la ayuda de un código, el cual sirve para fabricar nuevos mensajes. Adaptado al teatro, el esquema de la *comunicación** intenta constituir códigos (narrativos, gestuales, musicales, ideológicos, etc.) para descomponer las informaciones vehiculadas por la representación (*función*).* BARTHES fue el primero en sugerir esta teoría de la comunicación: «¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Apagada, esta máquina está escondida detrás de un telón. Pero así que lo levantamos, la máquina empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen la particularidad de ser simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado punto del espectáculo, recibimos *al mismo tiempo* seis o siete informaciones (procedentes del decorado, del vestuario, de las luces, del lugar que ocupan los actores, de sus gestos, de su mímica, de su palabra), pero algunas de estas informaciones *se mantienen quietas* (es el caso del decorado), mientras que otras *se mueven* (la palabra, los gestos); así pues, nos hallamos frente a una verdadera polifonía informacional, de modo que la teatralidad es esto: *una espesura de signos* [...]» (BARTHES, 1964, pág. 258). Desgraciadamente, luego resultó imposible encontrar las *unidades** de los distintos códigos y, sobre todo, ir más allá de la simple descripción de los canales de emisión y de los signos emitidos. Tal vez sea lo mejor para el arte teatral... En realidad, el espectador «practica» el espectáculo cuando construye la significación a partir de signos o de conjuntos de signos que constituyen otras tantas vectorizaciones en el espectáculo... elegidas en función de su rentabilidad para la descripción y de su productividad para iluminar el (los) sentido(s) escénico(s).

Dicho y no dicho, silencio, práctica significante, recepción, comunicación, signo.

Jakobson, 1963; Moles, 1973; Eco, 1975; Helbo, 1975, 1979.

METATEATRO

Fran.: *métathéâtre*; Ingl.: *metatheatre*; Al.: *Metatheater*.

Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se «autorrepresenta».

1 • Teatro en el teatro

No es necesario—a diferencia del *teatro en el teatro*—* que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro (CALDERÓN, SHAKESPEARE y, hoy, PIRANDELLO, BECKETT y GENET entran en esta categoría). Así definido, el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida.

Esta tesis, desarrollada por L. ABEL (1963) —al parecer, forjador del término— no hace más que prolongar la vieja teoría del teatro en el teatro: permanece demasiado ligada a un estudio temático de la vida como escenario y no se basa suficientemente en una descripción estructural de las formas dramatúrgicas y del discurso teatral.

2 • Imagen de la recepción de la obra

El estudio de J. CALDERWOOD (1971) sobre SHAKESPEARE parte de la hipótesis de que «las obras de Shakespeare no sólo hablan de las diversas cuestiones morales, sociales, políticas y de otros temas que han sido desde hace mucho tiempo la legítima preocupación de los críticos, sino también de las obras de Shakespeare» (1971, pág. 5). De modo más general, cualquier obra puede ser analizada según la actitud de su autor respecto al lenguaje y respecto a su propia producción: esta actitud es siempre detectable en la obra y, a veces, el autor es tan consciente de ello que lo *tematiza** hasta el punto de convertirlo en uno de los principales motores de su escritura y de estructurar su obra en función de esta tensión metacrítica y metateatral (SHAKESPEARE, MARIVAUX, PIRANDELLO, GENET, PINGET, SARRAUTE).

3 • Conciencia de la enunciación

Esta teoría de una metaobra activada en el seno de todo texto dramático como autocomentario, como autoimagen invertida y enunciación de sí misma, sólo es, por el momento, una hipótesis en vías de formulación, basada todavía en las formas del teatro en el teatro. En el futuro, debería concretarse a través de las investigaciones sobre los performativos y sobre el *discurso*.*

Si es cierto que el teatro es una metacomunicación (OSOLSOBE, 1981) (comunicación a un público de una comunicación entre actores), deberíamos encontrar en ambos tipos de comunicación —externa e interna— concepciones comunes: el personaje está hecho necesariamente de la misma materia comunicativa que la que el dramaturgo tiene en mente (aunque sea de forma imprecisa). En efecto, la fórmula de todo acto de palabra es «Yo (1) digo que yo (2) digo...». Teóricamente, el primer *yo* es un *él* objetivo, el del autor, pero pese a todo es él quien *narra* a su manera lo que sólo parecía mostrado miméticamente. El segundo *yo*, el del personaje, se supone que es el sujeto de los verbos de acción, y que no piensa en su situación de locutor; sin embargo, el personaje puede descubrir que, además, es un productor de palabra, un enunciador sin otro enunciado que el de ser un ser parlante (MARIVAUX, BECKETT, PINGET). Entre estos dos *yo* de perfiles movedizos se establece un verdadero *juego* de identificación y de intercambio. La *metateatralidad* es una propiedad fundamental de toda comunicación teatral. La «operación meta» del teatro consiste en tomar el escenario y todo lo que lo constituye —el actor, el decorado, el texto— como objetos dotados de un signo demostrativo y *denegativo** («no es un objeto, sino una significación del objeto»). Del mismo modo que el lenguaje poético se designa a sí mismo como *procedimiento** artístico, el teatro se designa como mundo ya contaminado por la ilusión y la teatralidad.

4 • Puesta en escena del trabajo teatral de la puesta en escena

Una tendencia notable de la *práctica** escénica contemporánea consiste en no separar el proceso de trabajo preparatorio (sobre el texto, el personaje, la gestualidad) y el

producto acabado: de este modo, la escenificación presentada al público no sólo debe ofrecerle el texto escenificado, sino la actitud y la *modalidad** de los creadores frente al texto y a su interpretación. Por tanto, la escenificación no se conforma con contar una historia: refleja el teatro y reflexiona sobre él, integrando este reflejo/reflexión, más o menos orgánicamente, en la representación. En este caso, y a diferencia de la distanciación brechtiana, ya no es únicamente el actor quien revela su relación con el papel, sino el conjunto del equipo teatral quien se escenifica «en segundo grado». De esta manera, el trabajo teatral se convierte en una actividad autorreflexiva y lúdica: mezcla alegremente el enunciado (el texto que debe ser dicho, el espectáculo que debe ser montado) con la enunciación (la reflexión sobre el decir). Esta práctica es testimonio de una actitud metacrítica sobre el teatro y enriquece la creación contemporánea (ejercicios para actores en los espectáculos de VITEZ, del Living Theatre, de la Schaubünhe, etc.).

Comunicación, ostensión, mise en abyme, distanciación.

A. Righter, 1972; Dort, 1977 *b*, 1979; Pfister, 1978; Swiontek, 1980, 1990, 1993; Schmeling, 1982.

MILAGRO

Fran.: *miracle*; Ingl.: *miracle play*; Al.: *Legendenspiel, Mirakelspiel*.

Género teatral medieval (del siglo XI al XIV) que cuenta una vida de santo bajo una forma narrativa y dramática (*Milagro de Théophile* por RUTEBEUF). La Virgen salva a un pecador arrepentido, hecho que da lugar a escenas de la vida cotidiana y a intervenciones milagrosas. El compendio más célebre es de los *Milagros de Nuestra Señora*, de GAUTIER DE COINCY (1177-1236), que incluye treinta narraciones dentro de un conjunto narrativo de treinta mil versos. Algunos milagros eran escenificados por «escolares» o cofradías; fueron sustituidos progresivamente por los *misterios*,* las *moralidades** y las *pasiones*.*

MÍMESIS

(Del griego *mimeistkai*, imitar).
Fran.: *mimésis*; Ingl.: *mimesis*; Al.: *Mimesis*.

La *mímesis* es la imitación o la representación de alguna cosa. En el origen, la mímesis era la imitación de una persona a través de medios físicos y lingüísticos, pero esta «persona» también podía ser una cosa, una idea, un héroe o un dios. En la *Poética* de ARISTÓTELES, la producción artística (*poiesis*) es definida como *imitación** de la acción (*praxis*).

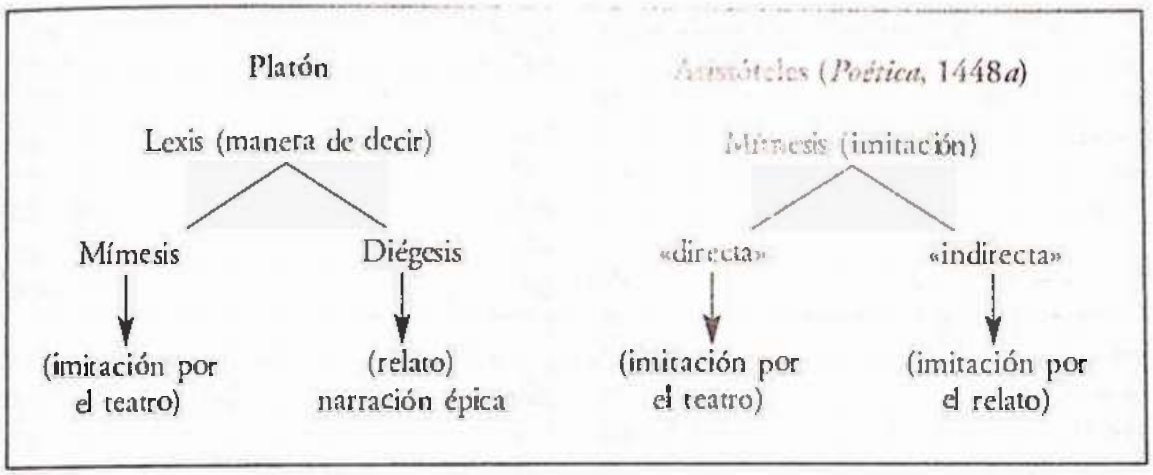
1. Lugar de la mímesis

a. En Platón

En *La República*, libros 3 y 10, la mímesis es la copia de una copia (de la idea, que es inaccesible al artista). La imitación (sobre todo por los medios dramáticos) queda desterrada de la educación, puesto que podría conducir a imitar cosas indignas de los hombres y porque sólo se fija en la apariencia exterior de las cosas. La imitación se convierte, sobre todo entre los neoplatónicos (PLOTIN, CICERÓN), en la imagen de un mundo exterior opuesto al de las ideas. De aquí procede, tal vez, la condena del teatro, y más aún la del espectáculo, a lo largo de los siglos, en nombre de su carácter exterior, físico, contrario a la idea divina.

b. En Aristóteles

En la *Poética* (1447*a*), la mímesis es el modo fundamental del arte; simplemente, adopta diversas formas (poema, tragedia, relato épico). La imitación no se aplica a un mundo real, sino a la acción humana (y no a los caracteres): así pues, lo importante para el poeta es reconstituir la *fábula*,* es decir, la



estructura de los acontecimientos: «La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje sazonado por algunas especias particulares según sean las partes, imitación realizada por personajes en acción y no por medio de un relato, y que, al suscitar piedad y temor, produce la purga conveniente a tales emociones» (1449*b*). «La fábula es la imitación de la acción, dado que aquí denomino "fábula" al ensamblamiento de las acciones realizadas» (1450*a*). Esta oposición sigue siendo vigente, por ejemplo, en el binomio *showing/telling* de la crítica anglosajona (BOOTH, 1961).

2 • Objeto de la mímesis

La mímesis concierne a la representación de los hombres y, sobre todo, a la de sus acciones: «La mímesis de la acción es el *mythos*, y por *mythos* entiendo la organización de las acciones» (1450*a*).

La mímesis es la imitación de una cosa y la observación de la lógica narrativa. Está vinculada a la oposición acción/carácter:

a. *Imitación de la acción*

El *mythos* aristotélico es definido como la mímesis de la acción (*praxis*).

b. *Imitación del carácter (del* ethos*)*

Es la imitación en el sentido pictórico del término: la representación figurativa.

c. *Imitación de los antiguos*

A estos dos tipos de imitación conviene añadir la imitación de los modelos antiguos (SCALIGER, 1561; BOILEAU, 1674). Incluso, en algunas ocasiones —especialmente en el caso del clasicismo—, el poeta se ve obligado a «imitar la naturaleza», lo cual puede querer decir cualquier cosa: escribir en un estilo claro, o atenerse a un *naturalismo** detallista.

Realidad representada, realidad teatral, ficción, realismo, diégesis.

Else, 1957; Francastel, 1965; Auerbach, 1969; Genette, 1969; Ricœur, 1983.

MÍMICA

(Del griego *mimikos*, lo que concierne al mimo.)

Fran.: *mimique*; Ingl.: *mimic, facial expression*; Al.: *Mimik*.

1• En la época clásica, la mímica comprendía al mismo tiempo el lenguaje de los gestos y las expresiones del rostro, al menos según el autor del artículo «Gesto» de la *Enciclopedia* de DIDEROT, que lo define como un «movimiento externo del cuerpo y de la cara, una de las primeras expresiones dadas al hombre por la naturaleza». Sin embargo, actualmente, esta palabra se usa sobre todo para referirse a los movimientos fisonómicos o a la *expresión facial*. Tales movimientos tie-

nen una función paraverbal, destinada a subrayar o distanciar un enunciado verbal, a expresar la reacción psicológica frente a un estímulo, a comunicar un mensaje a través de la mirada, de la «mueca», de la contracción o del relajamiento de uno o varios músculos faciales.

2º La mímica, en su rigurosa codificación —inmediatamente comprendida por el espectador, con una precisión comparable a la de la *entonación*—* parece especialmente importante en el estilo interpretativo naturalista o psicológico. El rostro está unido a la psicología, a lo inefable, a una compleja metafísica del cuerpo elocuente, tan manipulable como la «maquinaria operística» (MARIVAUX). Además, la mímica es «en el teatro, el lugar donde se expresa con la mayor claridad la *reflexividad* del discurso producido por el actor, el cual, además de decir la palabra-acto, dice quién la ha dicho» (UBERSFELD, 1981, pág. 227).

Reducir la mímica a un acompañamiento enfático y paraverbal equivaldría a limitar excesivamente su verdadero alcance. Ciertamente, es tan utilizada en el teatro como en la vida cotidiana, sobre todo como modalizadora del mensaje lingüístico, como efecto de presencia y función empática, pero también puede constituir un sistema autónomo, independiente de los efectos de realidad psicológica, de una verdadera escenificación del cuerpo y del rostro en su totalidad (en el *teatro gestual** por ejemplo). Ya en la época del clasicismo francés se habían reconocido y asimilado, a través de las actitudes reproducidas por los grabados antiguos, las expresiones y las actitudes fudamentales, así como su sentido codificado, lo cual conllevó una convencionalización paralizadora del juego actoral y una progresiva psicologización de la expresividad. Como reacción a esta deriva psicológica de la mímica, la moderna teoría de la escenificación —la de ARTAUD o GROTOWSKI, por ejemplo, influidos ambos por las tradiciones del Extremo Oriente— postula la necesidad de codificar y controlar el cuerpo de forma plástica, y no como un subproducto psicológico. Según ARTAUD, «las diez mil y una expresiones del rostro, consideradas como máscaras, pueden ser etiquetadas y catalogadas y puestas, directa o simbólicamente, al servicio del lenguaje concreto del escenario; y ello al margen de su particular utilización psicológica» (1964*b*, pág. 143). Para GROTOWSKI, «el actor debe componer por sí mismo una máscara orgánica con sus músculos faciales y hacer que cada personaje mantenga la misma "mueca" a lo largo de toda la obra» (1971, pág. 68).

Algunas formas teatrales, como la *commedia dell'arte* o la farsa, no tan ligadas a la psicología o a la codificación del rostro, niegan la supremacía expresiva de la cara en beneficio de la gestualidad del resto del cuerpo, a través —sobre todo— de la *máscara** o de un *maquillaje** suficientemente espeso como para neutralizar una expresión facial considerada excesivamente precisa e invasora. BRECHT admiraba en Karl VALENTIN y en Charlie CHAPLIN «la renuncia casi absoluta a los juegos fisonómicos y a la psicología de pacotilla» (BRECHT, 1972, pág. 44). La creación contemporánea se caracteriza por una atención cada vez mayor hacia el rostro, las manos, la mirada, la totalidad del cuerpo. El rostro se convierte en un decorado ambulante, tanto si es controlable como una *marioneta*,* como si está sometido a factores difícilmente controlables. Es el lugar donde el sentido dibuja signos en la carne.

Kinésica, cuerpo, expresión.

Engel, 1788; Aubert, 1901; Bouissac, 1973; Birdwhistell, 1973; Bernard, 1976; Pavis, 1981*a*, 1996; Winkin, 1981; Roubine, 1985; Paquet, 1990.

MIMO

(Del griego *mimos*, imitación.)
Fran.: *mime*; Ingl.: *mime*; Al.: *Mimenspiel*, *Mime*.

Arte del movimiento corporal.

1 · Mimo y rapsoda

El relato dispone de dos medios de expresión fundamentales: la imitación directa por

el *mimo* y la descripción verbal a cargo del *rapsoda*. El mimo cuenta una historia a través de gestos, sin palabras o relegándolas a la presentación o al encadenamiento de los números. Se remonta a la antigüedad griega (SOFRÓN de Siracusa, en el siglo V a. J.C., compuso las primeras obras mimadas). En la traducción griega y latina, el mimo se convirtió en una forma popular. Durante la Edad Media, se mantuvo gracias a las compañías ambulantes. En la Italia del siglo XV resurgió bajo la forma de la *commedia dell'arte* y florece actualmente en el arte de DECROUX (1963), de MARCEAU (1974) y del *teatro gestual*.

2 • Mimo y pantomima

El uso actual distingue ambos términos al valorarlos de un modo distinto: el *mimo* es apreciado como creador original e inspirado, mientras que la *pantomima* es la imitación de una historia verbal que «se explica a través de gestos». El mimo tiende, pues, hacia la danza, es decir, una expresión corporal liberada de todo contenido figurativo; la pantomima, en cambio, tiende a delimitar mediante la imitación tipos o situaciones sociales: «El teatro parece estar incluido entre dos silencios —como la vida misma—, entre un mimo originario hecho de gritos, de inspiraciones, de identificación, y un mimo final, última cabriola en el seno del virtuosismo y de la pantomima» (LECOQ). La oposición entre *mimo* y *pantomima* se basa en una cuestión de estilización y de abstracción. El mimo tiende a la poesía, amplía sus medios de expresión, propone connotaciones gestuales que cada espectador interpretará libremente. La pantomima presenta una serie de gestos, muy a menudo destinados a sustituir a las palabras; denota fielmente el sentido de la historia mostrada.

3 • Formas del mimo

El mimo varía según los intérpretes y, más que de géneros, sólo podemos hablar de tendencias:

El *mimodrama* construye una verdadera fábula a partir de un encadenamiento de episodios gestuales, reencuentra las estructuras narrativas de la comedia o de la tragedia (ej.: MARCEAU).

El *mimo danzado* utiliza un gesto estilizado, abstracto y depurado a la manera de un ballet. Va acompañado de música y a menudo se confunde con la danza (ej: TOMASZEWSKI).

El *mimo puro* corresponde a un gesto que no imita una situación, no busca un efecto de reconocimiento: el actor, con el rostro enmascardo, con el cuerpo «tan desnudo como le permetía la decencia» (DECROUX, 1963, pág. 17) practicaba un «arte dramático interpretado exclusivamente con el cuerpo», antepasado de todo el teatro gestual contemporáneo.

4 • Relación entre el mimo, el gesto y el verbo

El mimo es apto para producir un dinamismo constante del movimiento, es «un arte en movimiento, en el cual la actitud no es más que la puntuación» (DECROUX, 1963, pág. 124). El gesto restituye el ritmo al poner de relieve, con una especie de fraseado, sus momentos clave, deteniéndose inmediatamente antes del inicio o del final de una acción, llamando la atención sobre el desarrollo de la acción gestual y no sobre su resultado (técnica *épica*): «En el mimo, el espectador sólo capta el gesto si ha sido convenientemente preparado. Por ejemplo, si tengo que coger una cartera, primero levanto la mano; todo el mundo mira la mano y es entonces cuando ésta se acerca a la cartera. Hay un tiempo de preparación y, luego, otro de acción» (MARCEAU, 1974, pág. 47). El mimo estructura el tiempo a su manera, decide el tempo de las pausas y de la «puntuación» instaurada por las actitudes de los actores. De este modo, se separa del ritmo de la frase verbal y evita el efecto de redundancia.

Dorcy, 1958, 1962; Mounin, 1970, págs. 169-180; Kipsis, 1974; Lorelle, 1974; Marceau, 1974; De Marinis, 1980, 1993; Lecoq, 1987; Leabhart 1989.

MIMODRAMA

Fran.: *mimodrame*; Ingl.: *mime play*; Al.: *Mimusspiel*.

Obra que sólo utiliza el lenguaje corporal del mimo. No es lo mismo que el mimo: «Partieron del mismo punto, pero no llegaron al mismo sitio: en la pantomima, el cuerpo no era suficiente y recurría a otros elementos del espectáculo; en el mimodrama, el cuerpo lo expresa todo» (DORCY, 1962, pág. 89).

MIRADA

Fran.: *regard*; Ingl.: *look*; Al.: *Blick*.

1 • La psicología de la mirada

La mirada del actor es una fuente inagotable de informaciones, no sólo por su caracterización psicológica, su relación con los demás actores, sino también por la estructuración del espacio, la enunciación del texto, la constitución del sentido.

La *kinésica** y la *proxémica** analizan el rostro y las relaciones espaciales; pero el estudio de las miradas —tanto en psicología como en semiología teatral— no ha avanzado mucho todavía.

Los psicólogos saben que la dirección y el movimiento de la mirada suministran valiosas informaciones acerca de la interacción entre dos personas, y que el intercambio de miradas es el más rápido e inmediato de todos los intercambios. La mirada estructura el encuentro entre dos rostros y regula el desarrollo de la conversación, en particular los cambios de interlocutor.

2 • La mirada del mimo y del actor

La mayor parte de los descubrimientos de la psicología y de la neurolingüística son directamente aplicables al estudio de la mirada del actor. Una estética muy declamatoria y retórica, como la de los tratados de elocución y actuación del siglo XVIII, llega incluso a utilizar un completo vocabulario de la mirada, haciendo que cada expresión facial corresponda a un sentimiento o a una situación determinada (ENGEL, 1788).

Sobre el escenario, la mirada une la palabra a la situación (función deíctica), sustenta el discurso en un elemento escénico, garantiza un sistema de relevo entre la palabra y la interacción verbal y gestual. La mirada introduce una duración en el espacio, gracias a la posibilidad de «barrer», de juntar elementos espaciales dispersos, de contar una historia con la simple trayectoria de «las ojeadas». La mirada llama la atención (y atrae la mirada) del espectador, o bien frontal y directamente (como si el espectador se confundiese y se identificase con el actor), o bien lateral e indirectamente, cuando vemos la mirada del actor sobre otro personaje. Por así decir, el actor nos «agarra por los ojos» para obligarnos, casi como en el cine, a ver el resto del escenario a través de su propia mirada; de este modo, de mirada en mirada, penetramos en el universo ficcional de la escena.

Los mimos han desarrollado notablemente este tipo de comunicación. La mirada focalizadora indica que el mimo ve y percibe el mundo, que está concentrado y está presente; la mirada no-focalizadora nos permite ver sin verle. La mirada hacia arriba connota la reflexión y las ideas sublimes; hacia abajo, los detalles y el inicio de un gesto; hacia el espacio frontal, la ejecución de un proyecto concreto. Por otra parte, y curiosamente, este sistema estético coincide con los resultados de la investigación neurolingüística que analiza los movimientos oculares y la dirección de la mirada, y descubre que tan sólo existe un número limitado y recurrente de actitudes mentales.

Si los ojos son «el espejo del alma», la mirada es la base del cuerpo, del movimiento y de toda la *enunciación** escénica. A menudo, es ella quien organiza la representación teatral. Tal como señalaba JAQUES-DALCROZE: «El dominio de los movimientos corporales sólo es un virtuosismo sin razón de ser si los movimientos no son potenciados por la expresión de la mirada. Un mismo gesto puede expresar diez sentimientos distintos, según lo ilumine la mirada. Así pues, las

relaciones entre los movimientos corporales y la dirección de la mirada deben ser objeto de una educación particular» (1919, pág. 108).

MISE EN ABYME

Fran.: *mise en abyme*, Ingl.: *embedding, specular reduplication*, Al.: *Mise en abyme*.

1• En el lenguaje heráldico francés, el *abyme* (abismo) es el punto central del blasón. Por analogía, la *mise en abîme* (o *abyme*, término introducido por GIDE) es el procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica, literaria o teatral) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales. La pintura (VAN EYCK, MAGRITTE), la novela (CERVANTES, DIDEROT, STERNE, el *nouveau roman*) y el teatro (ROTROU, CORNEILLE, MARIVAUX, PIRANDELLO) recurren a menudo a esta práctica. La reflexión de la obra externa en el enclave interno puede ser una imagen idéntica, invertida, desmultiplicada o aproximada.

La *mise en abyme* se refiere a «todo espejo que refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa» y a «todo enclave que mantiene una relación de similitud con la obra que lo contiene» (DÄLLENBACH, 1977, págs. 71 y 18). La *miseen abyme* teatral se caracteriza por un desdoblamiento estructural-temático, «es decir, una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra encastante y el contenido de la obra encastada» (FORESTIER, 1981, pág. 13).

2• El *teatro en el teatro* es la forma dramática más corriente de *mise en abyme*. La obra interna reproduce el tema del juego teatral, de modo que el vínculo entre las dos estructuras acabe siendo analógico o paródico. La puesta en escena contemporánea recurre a la *mise en abyme* para relativizar o enmarcar (*marco*)* el espectáculo: juego de marionetas que animan la acción de la obra y representan el teatro del mundo (en el *Fausto* de GOETHE o en *La ilusión cómica* de CORNEILLE); espectáculo enmarcado por el mismo tema que anuncia y concluye la fábula; juego interpretativo del actor que juega a ser un actor que «juega» su papel, etc.; repetición de palabras o escenas que resumen la acción principal; escenario inscrito en el escenario del teatro, que remite a la ilusión y a su fabricación (*Hamlet*, *La gaviota*).

3• Algunos textos contemporáneos intentan «abismar» su propia práctica de escritura y convertir su problemática de creación y de enunciación en el centro de sus preocupaciones especulativas y de sus enunciados (HANDKE, PINGET, SARRAUTE).

4• La autorrepresentación (también denominada autorreferencialidad cuando el texto remite a sí mismo y no al mundo) constituye un caso particular de *mise en abyme*: es uno de «esos juegos de espejos a través del cual el texto cita, se cita a sí mismo, y se pone en movimiento por sí mismo» (DERRIDA, *La diseminación*, pág. 351); en otras palabras, es un caso de intertextualidad del texto consigo mismo. La autorrepresentación teatral desemboca casi siempre en una representación desdoblada, lo cual nos remite a la forma ya conocida del teatro en el teatro.

En el teatro, la autorreflexividad se expresa a muchos otros niveles, además del textual. La escenografía puede reflejar especularmente un elemento considerado pertinente, instalando un escenario dentro del escenario (*Hamlet* de MESGUICH; *Berenice*, de VITEZ). Al citar su propia actuación, al modificar los efectos, el actor instaura fácilmente una «interlucidez» que, en definitiva, sólo remite a sí misma. A menudo, la autorreflexividad no es otra cosa que un resultado más bien banal de la función poética autorreferencial que, según JAKOBSON (1963), caracteriza al signo estético. El teatro se enfrenta a grandes dificultades para hablar del teatro en términos teatrales, es decir, no literarios y lingüísticos, sino escénicos y lúdicos; incluso PIRANDELLO es un teórico francamente discursivo.

Metateatro, distanciación, fantasma.

Kowzan, 1976; Dällenbach, 1977; *Texte*, nº 2, 1982; Pavis, 1985a; Corvin en Scherer, 1986; Jung, 1994.

MISTERIO

(Del latín *ministerium*, oficio, acto. O, según otra etimología, del latín *mysterium*, misterio, verdad secreta)

Fran.: *mystère*; Ingl.: *mystery play*; Al.: *Mysterium*, *Mysterienspiel*.

Drama medieval religioso (de los siglos XIV al XVI) que escenifica un episodio de la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) o de la vida de los santos, representado con ocasión de fiestas religiosas por actores aficionados (especialmente, mimos y juglares) bajo la dirección de un conductor y con decorados simultáneos llamados *casas* (*maisons* en francés). Los misterios duraban varios días y un recitador se encargaba de situar cada uno de los episodios en el lugar correspondiente. Su escritura y conducción era encargada por el municipio y en su representación confluían toda suerte de estilos, dando lugar a una serie de cuadros. Los actores se agrupaban en cofradías. En 1548, escandalizada por la evolución de los misterios hacia lo burlesco y la grosería, la Iglesia prohibió en la región parisina que el teatro convirtiese la religión en motivo de espectáculo; sin embargo, la tradición se perpetuó y ejerció una notable influencia sobre la dramaturgia isabelina (MARLOWE y SHAKESPEARE) y española (CALDERÓN).

El *Misterio de la Pasión* relata la vida de Cristo, mezclando lo cómico-grotesco con las discusiones teológicas, convirtiendo todo el espacio urbano en escenografía gracias a una serie de efectos espectaculares.

Auto sacramental, milagro, drama litúrgico.

Konigson, 1969, 1975; Rey-Flaud, 1973.

MODEL (REPRESENTACIÓN...)

(Traducción del alemán *Modellbuch* o *Modellaufführung*)

Fran.: *modèlle (représentation...)*; Ingl.: *model*; Al.: *Modell*.

La representación «modélica» del *Modellbuch* brechtiano no es en absoluto un modelo ejemplar que deba ser imitado: es un modelo *reducido*, una maqueta de *puesta en escena*,* un dossier compuesto de fotografías, de indicaciones para los actores, de análisis dramatúrgicos y de *caracterizaciones** de los personajes. Fija las etapas de la elaboración del espectáculo, señala las dificultades del texto y propone un marco general para la *interpretación*.* En el espíritu de BRECHT que surgió en el Berliner Ensemble, estos modelos de interpretación habían de ser la base para los futuros directores de escena, sin ser tomados al pie de la letra en escenificaciones posteriores. En este mismo espíritu, los volúmenes de las *Voies de la création théâtrale* (CNRS) reconstituyen determinados espectáculos, proponiendo su análisis dramatúrgico y documentándolos en profundidad.

Adaptación, descripción.

Theaterarbeit (1952), 1961; Pavis, 1981*b*, 1996.

MONODRAMA

Fran.: *monodrame*; Ingl.: *monodrama*; Al.: *Monodrama*.

1• En el sentido banal, es una obra de un solo personaje o, al menos, de un único actor, susceptible de asumir diversos personajes. La obra se centra en la figura de un personaje, del cual exploramos las motivaciones íntimas, la subjetividad o el lirismo. La obra de un personaje único estuvo en boga a fines del siglo XVIII (*Pigmalión*, de ROUSSEAU) y a principios del XX, sobre todo con el expresionismo.

2• A principios del siglo XX, el monodrama se convierte en un género que aspira a reducir todo cuanto ve de acuerdo con la visión de un personaje único, incluso en el caso de obras con muchos personajes. Por ejemplo, cuando STANISLAVSKI invita a CRAIG para

que monte *Hamlet*, le sugiere que «haga comprender al público que está viendo la obra con los ojos de Hamlet; que el rey, la reina y la corte no son mostrados en el escenario tal como son en realidad, sino tal como Hamlet los ve» (citado en D. BABLET, *E. G. Craig*, 1962, pág. 175).

EVREINOFF, en su *Introducción al monodrama* (1909) y en su monodrama *Los bastidores del alma*, otorgará a este género sus cartas de nobleza: es, para él, «un tipo de representación dramática en el cual el mundo que envuelve al personaje aparece tal como éste lo percibe en todos los momentos de su existencia escénica». A través de este mundo-ambiente, el público se convierte, supuestamente, en el *partenaire* del protagonista.

3• Un determinado tipo de monodrama, donde todo es reducido a la representación de un *espacio interior*,* surge en el *drama cerebral*, según el término de Maurice BEAUBOURG, en su obra *La imagen* (1894), «una obra cuyo único interés humano, toda acción, toda emoción, deriva de una crisis mental».

4• La puesta en escena contemporánea se inspira muy a menudo en este punto de vista sobre la realidad y el drama para ofrecer una imagen surgida del interior del personaje, para que sus acciones sean visibles (*Concierto a la carta* de F.-X. KROETZ, 1972) o estén situadas en su imaginación (*Orlando*, según V. WOOLF en el montaje de R. WILSON, 1989, 1993).

Evreinoff, 1930; Danan, 1995.

MONÓLOGO

(Del griego *monologos*, discurso de una única persona.)

Fran.: *monologue*, Ingl.: *monologue, soliloquy*; Al.: *Monolog*.

El monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo. También encontramos el término *soliloquio*,* discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo.

El monólogo se distingue del *diálogo** por la ausencia de intercambio verbal y por la longitud mayor de un parlamento que puede ser desgajado del contexto conflictual y dialógico. El *contexto** sigue siendo el mismo del principio al fin, y los cambios de dirección semántica (propios del diálogo) quedan limitados a un mínimo, a fin de garantizar la unidad del sujeto de la *enunciación*.*

1 • Inverosimilitud del mónologo

Por el hecho de ser considerado como antidramático, a menudo el monólogo es condenado o reducido a algunos usos indispensables. Se le reprocha, además de su carácter estático o incluso aburrido, su inverosimilitud: puesto que se supone que un hombre solo no habla en voz alta, toda representación de un personaje que confía sus sentimientos a sí mismo aparecerá fácilmente como ridícula, vergonzosa y en cualquier caso irrealista e inverosímil. Por ello, el teatro realista o naturalista sólo admite el monólogo cuando está motivado por una situación excepcional (sueño, sonambulismo, ebriedad, efusión lírica). En los demás casos, el monólogo revela la artificialidad teatral y las convenciones del juego. Determinadas épocas, no preocupadas por una transcripción naturalista del mundo, se adaptan bien al monólogo (SHAKESPEARE, el *Sturm und Drang*, el drama romántico o simbolista). Con el *teatro íntimo** (en STRINDBERG, pero ya antes en MUSSET, MAETERLINCK), el monólogo se convierte en un tipo de escritura próxima a la poesía lírica.

2 • Rasgos dialógicos del monólogo

No existe ningún diálogo suficientemente naturalista como para borrar toda huella de su autor-enunciador; del mismo modo, el monólogo tiende a revelar algunos rasgos dialógicos. El caso se produce, especialmente, cuando el héroe evalúa su situación, se dirige a un interlocutor imaginario (Hamlet, Macbeth) o exterioriza un debate de

conciencia. Según BENVENISTE, el «monólogo» es un diálogo interiorizado, formulado en «lenguaje interior», entre un yo locutor y un yo auditor: «A veces, el yo locutor es el único que habla; sin embargo, el yo auditor está presente; su presencia es necesaria y suficiente para que la enunciación del yo locutor sea significante. Otras veces, el yo auditor interviene a través de una objeción, una pregunta, una duda, un insulto» (1974, págs. 85-86).

3 • Tipología de los monólogos

a. Según la función dramatúrgica del monólogo

• **Monólogo técnico** (*relato*)*

Exposición por parte de un personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser representados directamente.

• **Monólogo lírico**

Momento de reflexión y de emoción de un personaje que se abandona a las confidencias.

• **Monólogo de reflexión o de decisión**

Colocado frente a una decisión delicada, el personaje se presenta a sí mismo los argumentos y lo contraargumentos de una conducta (*dilema,** *deliberación*).*

b. Según la forma literaria

• ***Aparte****

Unas cuantas palabras bastan para indicar el estado de ánimo del personaje.

• ***Estancias****

Forma muy elaborada, próxima a una balada o a una canción.

• **Dialéctica del razonamiento**

El argumento lógico es presentado de modo sistemático y en una cadena de oposiciones semánticas y rítmicas: por ejemplo, las estancias de CORNEILLE (PAVIS, 1980*a*).

• **Monólogo interior o *«stream of consciousness»***

El recitante suministra, mezclados y sin preocupación lógica o de censura, los fragmentos de frases que le pasan por la cabeza. El desorden emocional o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado (BÜCHNER, BECKETT) (véase DANAN, 1995).

• **Diálogo solitario**

«El diálogo del héroe con la divinidad, diálogo paradójico en el cual uno de los interlocutores habla a otro que jamás le responde, y sin saber ni siquiera si le escucha» (GOLDMANN: *Racine*, pág. 26).

• **Obra como monólogo**

Con un único personaje (ej.: *La cochina* de A. MAILLET) o construida por una serie de intervenciones muy largas (*Inventarios* de Ph. MINYANA, *El hacedor de teatro* de Th. BERNHARD, *Vosotros que habitáis en el tiempo* de V. NOVARINA).

4 • Estructura profunda del monólogo

Todo discurso tiende a establecer una relación de comunicación entre locutor y destinatario del mensaje: el diálogo es la forma que mejor se presta a este intercambio. El monólogo, que por su estructura no espera una respuesta de un interlocutor, establece una relación directa entre el locutor y el *él* del mundo del cual habla. En tanto que «proyección de la forma exclamativa» (TODOROV, 1967, pág. 277), el monólogo se comunica directamente con el conjunto de la sociedad: en el teatro, la totalidad del escenario aparece como el interlocutor discursivo del monologante. En definitiva, el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y *voyeur*-«auditor». En esta comunicación directa residen al mismo tiempo la inverosimilitud y la debilidad del monólogo.

5 • Dramaturgia del discurso

En la dramaturgia brechtiana, y sobre todo posbrechtiana, lo importante es el conjunto de los discursos de la «pieza» y no las conciencias aisladas de los personajes individualizados. El «monólogo» irrumpe de nuevo en la escritura contemporánea (M. DURAS, P. HANDKE, B. STRAUSS, H. MÜLLER, B.-M. KOLTÈS) porque el monólogo interior y la literatura del «*stream of consciousness*» no han existido en vano. La posibilidad de una apacible conversación entre dos individuos que toman café y hablan tranquilamente del mundo nos parece hoy tan anacrónica como absurda. Los textos contemporáneos no sólo son dirigidos al público en su globalidad, sino brutalmente arrojados a este público (HANDKE, BERNHARD). Ahora, el diálogo ya sólo es posible entre el texto entendido como un solo bloque y el espectador. Esta escritura se caracteriza por una «destrucción de la dramaturgia dialogal», una «inmersión suicida en el soliloquio»: «Los personajes de este teatro sólo hablan en apariencia. Sería más correcto decir que son hablados por su creador o que el público les presta su voz interior» (WIRTH, 1981, págs. 11 y 14). En esta «dramaturgia del discurso» (WIRTH, 1981), el discurso no es ni monológico ni dialógico, sino a la vez monolíticoy pulverizado. De él, de su estructura, depende la organización escénica global: ya no es el código lingüístico inscrito en la imagen y en el lenguaje escénico, sino el elemento que organiza la teatralidad. Tal como dice P. HANDKE, «la figura del discurso determina la figura del movimiento».

Mukařovský, 1941; Szondi, 1956; Klotz, 1969; Von Matt en Keller, 1976; Sarrazac, 1989; *Alternatives théâtrales*, nº 45, 1994.

MONTAJE

Fran.: *montage*, Ingl.: *montage*, Al.: *Montage*.

Término procedente del cine, pero utilizado desde los años treinta (EISENSTEIN, PISCATOR, BRECHT) para una forma dramatúrgica en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos.

1 • Montaje cinematográfico

Fue «descubierto» por algunos creadores del cine (GRIFFITH, EISENSTEIN, PUDOVKIN) para dividir los planos-secuencia previamente filmados en porciones de película, las cuales, una vez pegadas, suministran la fisonomía definitiva del filme. Su ritmoy su estructura narrativa dependen estrechamente del trabajo de edición en la mesa de montaje (MARIE, 1977).

2 • Montaje teatral

A priori, una operación como ésta parece difícilmente realizable en el «plató» teatral. El escenario no tiene la misma capacidad de transformación que ofrece el cine. Pero el montaje, en el teatro, no está servilmente sometido al modelo del cine. Es, más bien, una técnica épica de narración que encuentra sus precursores en DOS PASSOS, DÖBLIN o JOYCE: la vemos en BRECHT y, sobre todo, en EISENSTEIN y su «montaje de las atracciones» (1929). Jugando sobre la ambivalencia de la palabra, el montaje de las *atracciones* es el de las formas espectaculares populares (circo, *music-hall*, feria o *Balagan*) y, luego, el de las asociaciones libres entre motivos visuales (*o montaje intelectual*), a través del «choque, el conflicto entre dos fragmentos que se oponen recíprocamente» (EISENSTEIN, 1976, pág. 29).

a. *Montaje dramatúrgico*

En vez de presentar una acción unificada y constante, una «obra natural, orgánica, construida como un cuerpo que se desarrolla» (BRECHT, 1967, vol. 19, pág. 314), la fábula es rota en unidades autónomas. Al rechazar la tensión dramatúrgica y la integración de cualquier acto en un proyecto global, el dramaturgo no se aprovecha del impulso de cada escena para «relanzar» la in-

triga y cimentar la ficción. La ruptura y el contraste son los principios estructurales fundamentales. Los distintos tipos de montaje se caracterizan por la discontinuidad, el *ritmo* sincopado, los entrechoques, las *distanciaciones* o la fragmentación. El montaje es el arte de la recuperación de materiales previos; no crea nada *ex nihilo*, sino que organiza la materia narrativa con vistas a su segmentación significativa. Aparece, así, la gran diferencia con el *collage*: el montaje está organizado en función de un movimiento y de una dirección que deben ser imprimidos a la acción, mientras que el collage tan sólo provoca choques puntuales para producir efectos de sentido «en estrella».

Como ejemplos de montaje dramático, podemos citar:

— la composición en *cuadros*: cada imagen forma un escena que no se transforma en otra escena (SHAKESPEARE, BÜCHNER, BRECHT);
— la crónica o la biografía de un personaje cuando son presentadas como etapas separadas de un itinerario;
— una serie de *sketchs*, en una revista o en un espectáculo de *music-hall*;
— el *teatro documental*: sólo recurre a fuentes auténticas, que selecciona y organiza de acuerdo con la tesis defendida;
— el teatro de lo *cotidiano*: investiga los lugares comunes y la fraseología de un medio determinado.

A veces, como en el montaje cinematográfico, el teatro intercala cortas secuencias repetitivas que subrayan, por efecto de contraste, el sentido del fragmento inserto: un refrán, una tonadilla musical o unas luces bastan para poner en movimiento la escena «montada» y desempeñan un papel de *contrapunto* visual.

b. Montaje del personaje

Como consecuencia de esta dramaturgia del fragmento, el personaje también es el resultado de un montaje/desmontaje (el tema de *Un hombre es un hombre*, de BRECHT): cada una de sus propiedades es escogida en función de la acción o del comportamiento que hay que ilustrar; se pasa de una figura a otra por adición/sustracción de estas propiedades, y su lugar en el esquema *actancial* determina lógicamente su constitución. Por lo que se refiere al trabajo de preparación del papel, cuando está basado en improvisaciones o la búsqueda de las fuentes (*commedia dell'arte*, trabajo del Théâtre du Soleil), también consiste en un paciente montaje de los rasgos caracteriológicos y de las secuencias de la actuación.

c. Montaje de la escena

El escenario en su conjunto es un juego de construcciones; por ejemplo, un accesorio introducido desde el exterior transforma sin cesar los signos del decorado. Pasamos «con toda franqueza» de un cuadro a otro sin transición temática ni justificación derivada de la fábula o del discurso de los personajes. El montaje ha influido considerablemente en la escritura dramática contemporánea.

Change, 1968; Eisenstein, 1976; Bablet, 1978; Danan, 1995.

MORALIDAD

Fran.: *moralité*; Ingl.: *morality*; Al.: *Moralität*.

Obra dramática medieval (a partir de 1400) de inspiración religiosa y de intención didáctica y moralizadora. Los «personajes» (entre cinco y veinte) son abstracciones y personificaciones alegóricas del vicio y de la virtud. La intriga es insignificante, pero siempre patética o enternecedora. La moralidad está a caballo, participa a la vez de la *farsa* y del *misterio*. La acción es una *alegoría* que muestra la condición humana comparándola a un viaje, a un combate incesante entre el bien y el mal: de aquí proviene el carácter pedagógico y edificante de las obras. Sus temas son bíblicos (*El hijo pródigo*) o contemporáneos (*El concilio de Bale*, 1432, *Oficio, mercancía y el tiempo va pasan-*

do, Bien o mal aconsejado), con elementos farsescos y bufonescos rayanos en la *sotie*.* La *psicomaquia* escenifica los conflictos entre los siete pecados capitales, las virtudes, los vicios, para invitar al hombre, eterno pecador, a arrepentirse y a implorar la piedad divina. El «recorrido del combatiente» espiritual está sembrado de emboscadas, pero la gracia divina le protege de las tentaciones. Es en sí misma una forma teatral, puesto que el texto, considerablemente literario y de autor muchas veces conocido, está dividido en diálogos y traza una acción. *Everyman*, publicado en 1509, es considerada como una de las moralidades más antiguas y genuinas. Actualmente, se han hecho algunos intentos para recuperar este tipo de obra (HOFMANNSTHAL, ELIOT, YEATS y paródicamente BRECHT en *Los siete pecados capitales*).

Milagro, autosacramental, misterio, máscara

Compilación de moralidades en *Moralités françaises*, 1980, W. Helmich, ed.

MOTIVACIÓN

Fran.: *motivation*; Ingl.: *motivation*; Al.: *Motivation*.

1 • Motivación de los personajes

La exposición o sugerencia de las razones (psicológicas, intelectuales, metafísicas, etc.) que empujan a los personajes a adoptar una cierta conducta.

La motivación es la parte esencial de la *caracterización*.* Comunica a los espectadores los *recursos dramáticos** de la acción y las razones, muchas veces oscuras, de la actividad de los personajes. En teoría literaria es, según TOMACHEVSKI (1965, pág. 282), la «justificación inmanente de la lógica del relato de la introducción de cualquier motivo particular».

La «objetividad» del drama, es decir, la presencia exterior de los caracteres actuantes, obliga al dramaturgo a dejar transparentar, a través de los discursos y las acciones, la visión y el proyecto de cada carácter, a hacer plausibles sus acciones y a dar a todos ellos, al menos en apariencia, las mismas oportunidades dentro del conflicto general. La caracterización varía según el tipo de dramaturgia: general, universal y elíptica en el drama clásico; precisa y con un trasfondo socioeconómico en el naturalismo. En ocasiones, el dramaturgo mantiene en el misterio los móviles del *héroe*,* dejando al público el cuidado de descubrir sus verdaderas intenciones. Una de las principales tareas del actor es elucidar las motivaciones de su personaje y encontrar los medios de hacer como si estuviese en su situación (STANISLAVSKI, 1963, 1966).

2 • Motivación de la acción

Para la dramaturgia clásica y para toda forma teatral basada en una *imitación** y una producción de *ilusión*,* la acción aparece como necesaria y lógica. Así pues, el azar, lo irracional o el ilogismo quedan excluidos por principio y, si aparecen, su presencia debe ser debidamente explicada y justificada. El espectador debe poder aceptar los cambios de acción y reconocer en ellos la lógica de su propio mundo. A contrapié de esta lógica, el teatro del *absurdo** enfrenta a personajes que actúan de manera imprevisible para el espectador medio, y ello hasta que éste se dé cuenta —como Polonius a propósito de Hamlet— de que «hay un sistema en esta locura».

La motivación alcanza también al desenlace; éste no dejará ninguna duda sobre el estado de las cosas y sobre la solución definitiva de los conflictos: en dramaturgia clásica, todo conflicto y toda acción deben estar motivados. Otras dramaturgias se negarán a motivar la conclusión, a que la fábula desemboque en un punto estable y definitivo, y a dar la clave de las acciones físicas.

MOTIVO

Fran.: *motif*; Ingl.: *motive, motif*; Al.: *Motiv*

Unidad indivisible de la intriga que constituye, según TOMACHEVSKI (1965), una

unidad autónoma de la acción, una unidad funcional del relato, un tema recurrente. Este término no es específico del teatro, pero la crítica dramática lo utiliza a menudo.

1 • El análisis de los motivos

El análisis del relato, especialmente el de PROPP (1929), se centró primero en las formas simples, *estereotipadas*,* como el cuento popular, para formalizar una serie de motivos recurrentes, definir sus esferas de acción y determinar su sintaxis. Parece difícil proceder de igual modo para las formas teatrales complejas. Tan sólo algunos géneros simples y codificados (farsa, *commedia dell'arte*, teatros populares) se prestan a un inventario de sus motivos y a un esbozo de sintaxis. Sin embargo, podemos distinguir dentro de una misma obra algunos temas fundamentales, a veces repetitivos (*leitmotiv*)*; estos *temas** forman una cadena a la vez poética y narrativa (así, por ejemplo, el motivo de las pistolas en *Hedda Gabler* de IBSEN, de los cerezos o de la gaviota en las obras de CHEJOV).

2 • Tipología de los motivos

a. Según su género

En el teatro, los motivos más frecuentes serán la rivalidad de dos personas, el conflicto y el dilema, la lucha contra el destino, el amor o el deseo contrariados por la sociedad, etc. El rasgo más frecuente de estos motivos es su carácter dialéctico: rivalidad, *conflicto*,* intercambio, *quiproquo** (*motivación*).*

b. Según su dimensión

Puede suceder que un motivo esté estrechamente asociado a la aparición de un *tipo** de personaje (motivo del avaro, del misántropo, por ejemplo). No obstante, el motivo es del orden del contenido dramático y por ello no es la propiedad de un tipo de personaje, de figura o de episodio narrativo. Toma las más diversas dimensiones: desde el motivo general de la obra (tema principal que resume la idea de la pieza, como el motivo de la venganza en *Hamlet*) hasta un motivo individual de una escena o de un diálogo. De modo general, debemos descomponer un motivo en una serie de motivos individuales para poner de relieve su encadenamiento, que constituye propiamente hablando la *fábula** o la *intriga*.*

c. Según su integración en la acción

— motivo dinámico: *episodio** que hace avanzar la acción;
— motivo estático: episodio que caracteriza al personaje y neutraliza provisionalmente la acción;
— motivo de demora: que impide la realización de un proyecto, crea un cierto «suspense». Para la tragedia clásica, la demora es una etapa esencial antes de la catástrofe: se trata de preparar un cierto suspense, de dar al héroe una última posibilidad de tomar otra decisión o de retroceder ante un obstáculo;
— motivo de retroceso (*flash-back*)* o de anticipación de un acontecimiento futuro;
— motivo central y motivo de encuadramiento (*marco*).*

d. Según su integración en la intriga

TOMACHEVSKI (en TODOROV, 1965) distingue entre *motivo libre* y *motivo asociado*. El primero puede ser suprimido sin consecuencias para la comprensión, mientras que el segundo no puede ser descartado sin perjudicar la sucesión causal de los hechos.

e. Según su inclusión en diversos conjuntos

— motivo exclusivo de una única obra;
— motivo o tema obsesivo de un autor;
— motivo observable en una tradición literaria (el tema de *Fausto*, de la seducción, etc.);
— motivo antropológico o *arquetipo*.*

Frenzel, 1963; Mauron, 1963; Propp, 1965; G. Durand, 1969; Trousson, 1981.

MOVIMIENTO

Fran.: *mouvement*; Ingl.: *movement*; Al.: *Bewegung*.

Manera neutra y común de designar la actividad del actor e incluso su entrenamiento (clases de «movimiento»). El movimiento proporciona una primera aproximación general al análisis del actor y reagrupa la mayor parte de las cuestiones sobre el cuerpo, la gestualidad, la actuación, cuestiones que aquí tan sólo esbozaremos.

1 • El estudio del movimiento

El análisis del movimiento, que se remonta a fines del siglo pasado con las experiencias de MAREY, la cronofotografía de MUYBRIDGE y las clasificaciones de DELSARTE, permite comprender mejor cómo organizar el estudio del trabajo actoral. En este sentido, son muy esclarecedoras las categorías que propone el estudio del movimiento.

Según LABAN, «los movimientos del cuerpo pueden ser sumariamente divididos en: pasos, gestos de los brazos y las manos y expresiones faciales» (1994, pág. 46). En algunas ocasiones, estos tres conjuntos son designados y agrupados de acuerdo con otras distinciones, y especialmente:

• Las impulsiones o movimientos instintivos que nos empujan a actuar

Puede tratarse de *detonantes* (en STANISLAVSKI) o, en GROTOWSKI, de aquello que desbloquea al actor y lo abre al acto total, poniendo en juego todos sus recursos psicofísicos, o del *cuerpo decidido* que, según BARBA, «no estudia la psicología, sino que crea una red de estímulos exteriores a los cuales reacciona mediante acciones físicas» (1993, pág. 55).

• Las posturas

Se caracterizan por el modo de inserción en el suelo, en función del peso y de la gravitación.

• Las actitudes

Son descritas en función de las posiciones somáticas y segmentarias.

• Los desplazamientos

Corresponden al modo de ocupación del espacio escénico y a la trayectoria descrita por el actor o el bailarín.

• La marcha

Para la mayor parte de los directores de actores, reviste una particular importancia: STANISLAVSKI, VAJTÁNGOV y DECROUX la convierten en uno de los fundamentos del entrenamiento actoral, dado que «el actor que empieza no sabe andar en el escenario» (DULLIN, 1946, pág. 115) y «tener el papel en las piernas, según el argot profesional [en Francia], exige a veces largas búsquedas».

• El porte [*démarche*]

Es objeto de reflexiones filosóficas y suministra a los mimos un terreno de infinitas experimentaciones. BALZAC, en su *Teoría del porte*, lo consideraba como «la fisonomía del cuerpo»: «La mirada, la voz, la respiración, el porte son idénticos, pero puesto que al hombre no le ha sido dado poder velar al mismo tiempo sobre estas cuatro expresiones distintas y simultáneas de su pensamiento, buscad la que dice la verdad: entonces conoceréis al hombre en su totalidad» (BALZAC, citado en LECOQ, 1987, pág. 24). LECOQ lo convirtió en un momento hilarante de su conferencia-demostración *Todo se mueve* y de sus investigaciones en su laboratorio de estudio del movimiento. El Teatro del Movimiento de C. HEGGEN y de Y. MARC ha creado un espectáculo, *Attention à la marche*,[1] que compara las maneras de andar y concluye que «los dibujos del actor en el suelo expresan las "intenciones" del personaje» (citado en ASLAN, 1993, pág. 365).

1. Juego de palabras intraducible, puesto que en francés *marche* significa a la vez «marcha» y «peldaño». «Cuidado con el peldaño» equivale, pues, a «Cuidado al caminar».

• Las acciones corporales de Laban

Se definen según las cuatro preguntas siguientes: «*a)* ¿qué parte del cuerpo está en movimiento?; *b)* ¿en qué dirección del espacio se desarrolla el movimiento?; *c)* ¿a qué velocidad progresa el movimiento?; *d)* ¿de qué manera es utilizada la energía muscular?» (1994, pág. 53).

• Las acciones físicas de Stanislavski

Son ejecutadas por el actor en función de una lógica del movimiento y de una finalidad de la acción escénica.

2 • Relación entre lo físico y lo mental

El estudio del movimiento sólo puede ser llevado a cabo de un modo convincente si va acompañado de una reflexión sobre la interioridad del sujeto en movimiento, tanto si la denominamos emoción, imagen mental o vida interior. Obliga a un incesante ir y venir entre moción y emoción. Las diversas teorías y entrenamientos del actor consisten en elucidar este ir y venir, que tanto puede convertirse en búsqueda de la diferencia (de la dualidad) como, por el contrario, de la fusión, de la organicidad entre cuerpo y espíritu. En la mayoría de los casos, se afirma la existencia del vínculo entre moción y emoción; por ejemplo LABAN: «Cada frase de un movimiento, la menor transferencia de peso, cualquier gesto de una de las partes de nuestro cuerpo, revelan algún rasgo de nuestra vida interior» (1994, pág. 46). M. CHEJOV utilizó la noción de *gesto psicológico** para influir sobre lo físico y lo mental del actor mediante un trabajo destinado a grabar recíprocamente las dos caras de esta misma medalla. FELDENKRAIS lo ha convertido en la base de su práctica: para él, cada emoción está asociada en el cóttex a una configuración y a una actitud muscular que tiene el mismo poder que la actividad sensorial, vegetativa o imaginaria para recrear la situación global. En vez de sumergirse en misteriosos análisis de la psicología del personaje, es preferible, afirma JOUVET, buscar el ritmo y la respiración del texto y del personaje y reconstituir poco a poco su sentimiento en la manera de decir el texto.

Se comprende así que la tarea del mimo, del bailarín o del actor sea aquello que LECOQ denomina la *reactuación*: «reactuar, en nuestro cuerpo, la realidad». Una realidad en perpetuo movimiento...

MULTIMEDIA (TEATRO...)

El espectáculo multimedia no es únicamente una representación que recurre a los medios audiovisuales y multiplica las fuentes de información; es un espectáculo que introduce una dimensión completamente distinta en el espectáculo en vivo, habitualmente definido por el encuentro de un actor y un espectador.

Todos los media disponibles —tecnologías de la imagen (diapositivas, películas, vídeos), fibra óptica, sonido e imagen digital, telemática, CDRom, etc.— pueden, cada uno a su manera, participar en un evento teatral que de este modo, a menudo, se ve ahogado por un diluvio de nuevas tecnologías. ¿El resultado sigue siendo arte? Para ello, es necesario que los media sean utilizados según determinados criterios: belleza formal, autenticidad de la experiencia, carácter gratuito del juego, comunicación dirigida a un espectador.

No obstante, la comunicación toma formas inesperadas: no es discursiva, lineal y jerarquizada; el texto es tratado más como un ruido o una música, como una sustancia manipulable, que como el lugar original del sentido. El cuerpo humano del actor tan pronto es tomado en directo, en tiempo y lugar reales, como queda difuminado en diversos escondites o es percibido como una sombra por los medias electrónicos; de este modo, su soporte material cambia sin cesar y hace que la distinción entre real y virtual aparezca a menudo como problemática. Nos dirigimos hacia un «actor de síntesis», hecho de retales heterogéneos, según un arte de la simulación que diluye la frontera entre lo

auténtico y lo fabricado. De este modo, queda redefinido el papel del autor, del espectador y de los protagonistas, tanto si son «de síntesis» como de «carne y hueso».

En los años sesenta, en Estados Unidos, los artistas visuales y los bailarines intentaron integrar las tecnologías más avanzadas al espectáculo en vivo (CAGE, RAINER). El Wooster Group se ha especializado en la interacción entre tecnología audiovisual y actores vivos (*Fish Story*, 1993); R. LEPAGE utiliza las transformaciones escenográficas y la imagen grabada en directo, un poco movida y sucia, pero muy presente y viva (*Los siete brazos del río Ota*, 1994; *Elsenor*, 1996). Al «dialogar» con su propia imagen filmada, el actor se interroga sobre la identidad del ser humano, sugiere la *intermedialidad** de las artes escénicas y de las personas.

Kostelanetz, 1968; Battcock, 1984; Couchot y Tramus, 1993; Norman, 1993; Carlson, 1996.

MUSEOS DEL TEATRO

Fran.: *musées de théâtre*, Ingl.: *theatre museum*; Al.: *Theatermuseum*.

A pesar de la tendencia reciente a crear museos para todo y para cualquier cosa, el teatro no ha sido objeto de una solicitud semejante, al menos en Francia, donde todavía no existe ningún museo del teatro. Los archivos y las colecciones, sin duda muy ricos, no pueden ostentar el título de museos puesto que no disponen del sitio donde los objetos teatrales —textos dramatúrgicos, programas, carteles, proyectos y maquetas escenográficos, vestuario, objetos diversos, dossiers de prensa— puedan exponerse permanente o temporalmente. Así pues, la biblioteca o el archivo sólo se transforman en museo cuando acceden a exponerse a las furias de nuestra mirada crítica y nos invitan a pasearnos, en vez de apergaminarnos como eruditos anémicos, o enterrarnos en ellos como ratas de biblioteca.

En realidad, ¿qué se puede mostrar del teatro? Bien mirado, nada salvo algunas lastimosas reliquias (textos de diálogos, trajes o accesorios, fragmentos de escenografía, voces grabadas en fonotecas como la de N. FRIZE en Francia): simples naturalezas muertas, más bien deprimentes para los artistas de ayer y para los investigadores de hoy. ¿Cómo hay que organizar esta nada? A menudo se hace por una acumulación muda de capas depositadas año tras año sobre la base de un acontecimiento cada vez más etéreo, con una serie de reliquias y pruebas de su pasado esplendor, como testimonio de su génesis y de su recepción, a través de una descontextualización sistemática de las circunstancias en que se produjo el espectáculo, una «puesta en ataúd» —más que puesta en escena— de un cadáver cuya vida anterior no podemos ni siquiera imaginar.

El arte museográfico debería consistir en encontrar una escenografía adecuada para disponer el (del) hecho teatral pretérito: una escenografía que no tiene por qué ser la réplica del teatro, sino que debe inventar su propio dispositivo puesto que, de lo contrario, el museo sólo sería un garaje donde se reconstituye una escenificación. No obstante, sacar los objetos de sus cajas, estetizar su presentación es un arma de doble filo: se facilita la visión y se mejora la percepción, pero se toma partido sobre el sentido y la estética del objeto y, a menudo, se le atribuye una intención o una función que no eran las suyas. El museo, tentado por una especie de teatro de los objetos, se convierte enseguida en una nueva escenificación de los objetos del pasado o en una iniciación pedagógica al teatro (museo de Bern), lo cual es, por otra parte, una de las más hermosas maneras de celebrar su perennidad.

El acceso a los documentos, su tipo de clasificación, su jerarquía, la ostensión de su carácter material o abstracto, todo ello es decisivo, en cualquier caso, para la reflexión metodológica sobre el análisis del espectáculo: entre los investigadores también hay muchos acumuladores, catadores, ilustradores, muestreadores, fetichistas, piratas e, incluso, desertores.

Los mejores museos del teatro se hallan en la Europa central y oriental: Suiza, Alemania, Austria, Polonia (Centro de estudios Grotowski en Wroclaw), Chequia, Hungría (museo de los Actores de Gizi Bajor) y Rusia, donde a menudo están consagrados a un autor o a un director de escena en particular. En Francia, la biblioteca del Arsenal, la Casa Jean Vilar de Aviñón, el Centro Nacional del Teatro, la SACD (Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos), el museo Kwok-On, o la Biblioteca Nacional de la calle Richelieu en París, encierran tesoros que podrían fácilmente dar lugar a exposiciones y coloquios.

Veinstein, *Bibliotecas y museos de las artes del espectáculo en el mundo*, París, CNRS, 1984.

MÚSICA ESCÉNICA

Fran.: *musique de scène*; Ingl.: *incidental music*; Al.: *Bühnenmusik, Begleitmusik*.

Música utilizada en la escenificación de un espectáculo, tanto si ha sido compuesta adrede para la obra o tomada de composiciones ya existentes, tanto si constituye una obra autónoma como si sólo existe por referencia a la escenificación. A veces, la composición musical adquiere tal importancia que relega el texto a un segundo plano y se convierte en una obra estrictamente musical (ópera, entreacto musical, obertura, final): por ejemplo, la *Obertura de Egmond*, de BEETHOVEN para la obra de GOETHE, *El sueño de una noche de verano* de MENDELSSOHN para SHAKESPEARE, o los fragmentos sinfónicos de GRIEG para el *Peer Gynt* de IBSEN.

1 • Estatuto del acompañamiento musical

a. Música producida y motivada por la ficción: un personaje canta o toca un instrumento.

b. Música producida desde fuera del universo dramático (para abrir o cerrar un acto, por ejemplo), como las entradas y salidas musicales compuestas por Maurice JARRE para el TNP.

• Fuente no visible: orquesta en el foso, grabación magnetofónica: la música produce una atmósfera, describe un medio, una situación, un estado anímico. La música aporta un lirismo y una euforia que desrealizan el diálogo y el escenario para que adquieran una significación «lírica». A veces, ha sido compuesta expresamente, pero por lo general se trata de una grabación de músicas ya existentes.

• Fuente visible: músicos en el escenario, a veces disfrazados de personajes (coro), actores capaces de tocar en algún instante un instrumento. La escenificación y la música no pretenden crear ningún efecto ilusorio sobre su origen y su fabricación.

• Música que tanto (o tan poco) puede formar parte de una ficción como de una realidad exterior ilustrativa (por ejemplo, los montajes «orientalistas» del Théâtre du Soleil). Es el caso de las experimentaciones actuales (APERGHIS, GOEBBELS, KUHN, FRIZE) sobre el teatro musical. Los elementos verbales y musicales no son contradictorios, sino partes integrantes de la producción escénica global.

2 • Funciones de la música escénica

— Ilustración y creación de una atmósfera que corresponda a la situación dramática. La música repercute en este ambiente y lo refuerza. (Caso de la música de acompañamiento.)

— Estructuración de la escenificación: cuando el texto y la actuación quedan fragmentados, la música puede reunir sus elementos dispersos y formar un continuum. A veces, puntúa los tiempos fuertes de la puesta en escena.

— Efecto de contrapunto: como en EISENSTEIN, BRECHT, WEILL, DESSAU o RESNAIS, la música a veces subraya irónica-

mente un momento del texto o de la interpretación (*distanciación** de los *songs** brechtianos).

— Efecto de reconocimiento: al crear una melodía, una frase musical, el compositor instaura una estructura de *leitmotiv*,* provoca la espera de la melodía y señala la progresión temática o dramatúrgica.

— Sustitución toral del texto: música popular desde 1930 a 1980 para espectáculos como *Le Bal* o para la danza-teatro.

— Técnica cinematográfica de la música para un ambiente y una serie de secuencias con cambios correlativos de melodía.

La música *de* escena o *en* la escena ha adquirido una gran importancia en los últimos años, hasta el punto de convertirse en la estructura que confiere el *ritmo** al espectáculo. En los montajes de *RicardoIII* o de *Noche de reyes*, y también en *Sihanouk* o la *Indiada*, espectáculos del Théâtre du Soleil, los percusionistas, más que acompañar a los actores, crean la dinámica del espectáculo.

Appia, 1899; Craig, 1911.

MÚSICA (Y TEATRO)

Fran.: *musique (et théâtre)*; Ingl.: *music (and theatre)*; Al.: *Musik (und Theater)*.

Dejando a un lado la cuestión de la *música escénica*,* de la *ópera** o del *teatro musical*,* examinaremos las complejas y conflictivas relaciones que la música mantiene con el teatro.

1 • La metáfora musical

A menudo, la escenificación es comparada con una composición en el espacio y en el tiempo, con una partitura que reagrupa el conjunto de los materiales, con una interpretación individual por parte de los actores. La anotación y la composición musicales suministran el esquema director del juego teatral al permitir tanto a los espectadores como a los actores «sentir el tiempo en el escenario tal como lo sienten los músicos». «Un espectáculo organizado de modo musical no es un espectáculo donde hay música o se canta constantemente entre bastidores, es un espectáculo con una partitura rítmica precisa, un espectáculo cuyo *tiempo* ha sido organizado con todo rigor» (MEYERHOLD, 1992, IV, pág. 325).

2 • Nuevas alianzas

Las relaciones entre música y escena están cambiando: ninguna de las dos está al servicio de la otra, ambas conservan una autonomía de la que también se beneficia su *partenaire*: la música ya no es la mera servidora, una dama de compañía del escenario; también ha dejado de ser, como en la ópera romántica, el lugar donde se sumergen el texto y la teatralidad. Durante largo tiempo (históricamente) sistemáticamente (teóricamente) separados en la búsqueda de su *especificidad*,* música y teatro tienden, hoy, a armonizarse en su complementariedad. Se redescubre la musicalidad de los textos y se hace patente la teatralidad de algunas músicas (teatro musical de APERGHIS, por ejemplo). Percibida en el espacio teatral, la música adquiere para el espectador una resonancia muy distinta a la que tiene en el marco aséptico de la sala de conciertos. Sin embargo, todavía no se ha establecido —y es mucho más difícil que en el cine, donde las «plazas» han sido creadas por separado— de qué manera lo visual y lo auditivo trabajan conjuntamente: en la teoría actual de la música escénica (N. FRIZE) o de la ópera (MOINDROT, 1993), más bien se tiende a insistir en la integración de las percepciones visuales y auditivas, integración que es la consecuencia de una vectorización y de un balizaje de la mirada y de la escucha, de un filtraje de todos los materiales por parte del «espectoauditor»: «Nuestra percepción de espectador exige que las cosas estén constituidas, no que estén compuestas (*puestas con*)» (N. FRIZE).

Sobre esta base, sería necesario evaluar tales *(re)constituciones* a partir de los diversos componentes de la representación, teniendo en cuenta lo que cada uno de ellos puede vehicular:

— la música crea por sí sola mundos virtuales, marcos emocionales para el resto de la representación;
— la arquitectura suministra la evidencia concreta de un contenedor que debe ser llenado;
— la literatura y el texto dramático suministran un molde rítmico ligeramente modificable por el actor, mientras que la estructura musical es mucho más rígida (de donde, para la ópera, la necesidad de un compromiso entre el director de escena, que tiende a la flexibilidad, y el director de orquesta, que tiende a la rigidez).

Entre los componentes de las (re)constituciones, cada elemento influye sobre los demás, a veces de manera imprevista. Así, la música proporciona una atmósfera emocional que ilumina el gesto y la interpretación del actor; inversamente, el gesto o la danza pueden «abrir» la música: «La danza puede revelar todo aquello que en la música hay de misterioso, y no tiene otro mérito que el de ser humana y palpable» (BAUDELAIRE, *La Fanfarlot*).

MYTHOS

Fran.: *mythos*; Ingl.: *mythos*; Al.: *Mythos*.

Término de la *Poética* de ARISTÓTELES. El *mythos* (generalmente traducido como *fábula** en francés, *plot* en inglés, *Handlung* en alemán) es el ensamblamiento de las acciones (§ 1450*a*), la selección y la ordenación de los *acontecimientos** narrados.

En su origen, el *mythos* es la fuente literaria, la historia mítica (*fábula** en el sentido 1) en que se apoyan los poetas para construir sus tragedias. Los *mythos* son modificados y variados sin cesar; forman *motivos** y *temas** que los dramaturgos griegos reutilizan en sus tragedias. Más tarde, a partir de la acepción introducida por ARISTÓTELES, *mythos* designa cada vez más a menudo la estructura organizada de la acción (la *fábula** en los sentidos 2 y 3). El *mythos* se caracteriza por: *primo*, el orden temporal de los acontecimientos: principio, medio, fin (1450*b*); *secundo*, la organización perceptible de un todo (1450*b*); *tercio*, la *unidad** de acción. De este modo, siendo inicialmente la imitación de una fuente anterior, el *mythos* se ha elevado al rango de unidad de acción, de ordenación narrativa de elementos dispersos y de forma cerrada (*aristotélica*).*

Mauron, 1963; Vernant, 1965; Szondi, 1972*a*; Vernant y Vidal-Naquet, 1972, 1974; Ricœur, 1983, 1984, 1985; Delmas, 1985; Schechner, 1985; Barba y Savarese, 1985.



NARRACIÓN

Fran.: *narration*; Ingl.: *narration*; Al.: *Erzählung*.

1• En el sentido de *relato*:* manera en que son relatados los hechos por un sistema, generalmente lingüístico, y ocasionalmente por una sucesión de gestos o de imágenes escénicos. Al igual que el relato, la narración recurre a uno o varios sistemas escénicos y orienta linealmente el sentido según una lógica de las acciones que apunta a un objetivo final: el *desenlace** de la historia y la resolución de los *conflictos*.* La narración nos «hace ver» la fábula en su temporalidad, instituye una sucesividad de las acciones y de las imágenes.

De acuerdo con la distinción de BENVENISTE (1966) y GENETTE (1966), la narración es, a veces, la *historia* contada (el conjunto de los contenidos narrativos) y otras el *discurso* o *relato* que cuenta esa historia y sus acontecimientos. La historia o la fábula es aquello que se narra; el relato es el discurso que narra; la narración es el acto real o ficticio que da lugar al relato.

2• En la dramaturgia clásica: en determinadas réplicas largas, los personajes se limitan a narrar hechos pasados. En este sentido, CORNEILLE habla de *narración adornada*, refiriéndose al discurso de Cinna a propósito de la conspiración.

3• A menudo, narración y descripción se oponen (sobre todo en las formas *épicas*),* según el objeto de su discurso: «La narración es la exposición de los hechos, del mismo modo que la descripción es la exposición de las cosas» (MARMONTEL, 1787). En el teatro, la *descripción** es asumida por los acontecimientos visuales, mientras que la narración «se hace acto» en el encadenamiento de los temas de la fábula. Así pues, para su presentación escénica, esta narración recurre necesariamente a la instancia discursiva que organiza la *fábula** según sus propios modos y sus propias técnicas. Distinguiremos entre las estructuras narrativas (en profundidad) y las estructuras discursivas (en superficie). Las primeras sólo son visibles bajo la forma de un sistema teórico de acciones presentadas por *actantes** bajo una lógica universal (PROPP, 1965; GREIMAS, 1970, 1973). Las segundas constituyen la disposición concreta de las réplicas y de los diálogos, el conjunto de los actores del relato.

Narrador, discurso, análisis del relato, focalización, cuentista, diégesis.

Savona, 1980, 1982.

NARRADOR

Fran.: *narrateur*; Ingl.: *narrator*; Al.: *Erzähler*.

Excluido en principio del teatro *dramático*,* donde el dramaturgo nunca habla en nombre propio, el narrador reaparece en determinadas formas teatrales, en particular en el teatro épico. Algunas tradiciones populares (teatros africanos y orientales) lo utilizan muy a menudo como mediador entre público y personajes (*cuentista*).* Podemos considerar que el director de escena se comporta, frente al texto, como un narrador, puesto que elige un punto de vista y cuenta una *fábula*,* como cualquier sujeto de enunciación que determina todos los enunciados textuales y escénicos.

El narrador no interviene en el texto de la obra (salvo, a veces, en el *prólogo** o en las *acotaciones escénicas** cuando son dichas o mostradas). Así pues, sólo puede haber narrador bajo la forma de un personaje encargado de informar acerca de los otros personajes y de comentar directamente los acontecimientos. El caso más frecuente es el de un personaje-narrador que, como en el relato clásico, cuenta lo que no ha podido ser mostrado directamente en el escenario por cuestiones de decoro o de verosimilitud. Hay *narración** (y por lo tanto narrador, no únicamente personaje en acción) a partir del momento en que las informaciones que se aportan no están vinculadas concretamente a la situación escénica, en que el discurso apela a la representación mental del espectador y no a la representación escénica real del acontecimiento. La frontera entre narración y acción dramática resulta a veces muy difícil de trazar, dado que la enunciación del narrador siempre está vinculada al escenario por el mismo hecho de estar siempre, más o menos, «dramatizada».

1 • En el sistema épico

a. Destructor de la ilusión

En el teatro épico (BRECHT), y en la medida en que la *ilusión** dramática de una representación es presentada directamente al público, sin el autor como intermediario, los personajes sustituyen a su creador y desempeñan un papel idéntico al del narrador en la novela: comentarios, resúmenes, transiciones, canciones o *songs* son algunas de las diversas formas específicas del personaje-narrador. Resulta imposible distinguir aquello que pertenece al papel del personaje (lo que verosímilmente puede narrar) y aquello que es la transposición directa del discurso del autor. Se pasa constantemente de la ficción interna de la obra (donde la presencia del narrador está motivada y justificada por la ficción) a la ruptura de la ilusión (por ejemplo, en las *interpelaciones** al público).

b. Doble del autor

Un personaje o un grupo (*coro*)* se desmarca del juego, «sale» del universo ficcional (o, al menos, crea otro nivel ficcional) para comentar la obra y dar al espectáculo una interpretación que podría ser la del autor. Es el caso de los recitantes en BRECHT, GIRAUDOUX, WILDER (SZONDI, 1956, 1972*a*).

c. Director de escena

El narrador se hace cargo del espectáculo, es el maestro de ceremonias, el organizador de los materiales de la historia (del mismo modo que el pedigüeño de *La Guerra de Troya nunca empezará* de GIRAUDOUX anticipa el final de la historia; o que en *Biografía* de M. FRISCH el comentador concede la palabra a los personajes, propone esta o aquella solución a sus problemas).

d. Intermediario entre la fábula y el actor

En las creaciones colectivas a partir de novelas o de compañías que trabajan basándose en improvisaciones antes de elaborar el

texto, el actor-narrador explica cómo siente su personaje, lo que podría decir, lo que no es capaz de explicar, etc. Sin que la introducción de narradores en el escenario plantee ningún problema, se representan textos narrativos no «previstos» para el teatro (poemas, novelas, noticias periodísticas, etc). La insistencia en el narrador se explica a menudo por la voluntad de tener en cuenta la enunciación del actor y su actitud crítica frente a aquello que interpreta, su deseo de jugar a jugar, tal vez con la esperanza de recobrar, así, la autenticidad perdida.



Análisis del relato, épico y dramático, dramaturgia, narración.

NATURALIDAD



Fran.: *naturel*. Ingl.: *natural*. Al.: *natürlich, Natürlichkeit*.

La naturalidad, noción tan vieja como borrosa, es tan metafísica como imposible de aprehender. Todas las formas de actuar se creen naturales y cada una de ellas pretende inventar por fin la representación «verdaderamente natural». Así pues, lo natural es todo aquello que, aun habiendo sido creado por el hombre, niega su condición de producto artificial: llamamos así a «objetos artificiales que nos rodean como si el arte no tuviese nada que ver con ellos y fuesen producto de la naturaleza. Un cuadro que nos impresiona tanto como lo haría el objeto representado; una acción dramática que nos hace olvidar que estamos en el teatro [...], todas esas cosas las consideramos *naturales* [...]» (artículo «Naturalidad» de la *Enciclopedia*).

La *dicción** y la gestual del actor son más o menos sentidas como naturales o codificadas, sobre todo cuando el texto está escrito en una forma muy retórica y estricta, como por ejemplo el alejandrino clásico. El actor se ve obligado a escoger entre una banalización o «prosaización» del alejandrino como si quisiese neutralizarlo a través de una naturalidad pequeño burguesa, o una perspectiva formal que, frente a la retórica y a la materia significante, no sólo acepta sino que amplía el poder de la convención sobre la creación de ficción.



Barthes, 1963; Vitez y Meschonnic, 1982.

NATURALISTA (REPRESENTACIÓN...)



Fran.: *naturaliste (représentation)*. Ingl.: *naturalistic staging*. Al.: *naturalistischer Aufführungsstil*.

La representación naturalista se ofrece al espectador como la realidad misma, y no como una transposición artística en el escenario. B. DORT la define como el «intento de convertir el escenario en un medio coherente y concreto que, en su materialidad y cerrada sobre sí misma, integra al actor (actor-instrumento o actor-creador) y se presenta al espectador como si fuese la realidad misma» (1984, pág. 11).

1- Origen

Históricamente, el naturalismo es un movimiento artístico que, hacia 1880-1890, propugna una reproducción total de una realidad no estilizada y embellecida e insiste en los aspectos materiales de la existencia humana; por extensión, un estilo o una técnica que pretende reproducir fotográficamente la realidad.

El naturalismo conoce su auge en plena euforia positivista y cientificista, cuando se piensa en aplicar el método científico para observar la sociedad desde un punto de vista clínico o fisiológico que, de hecho, la encierra en un determinismo no dialéctico. En efecto, pese a la consigna zolaiana de mostrar en el teatro «la doble influencia de los personajes sobre los hechos y de los hechos sobre los personajes» la representación naturalista ahoga al hombre en un *medio** inmutable.

El naturalismo en el teatro es la culminación de una estética que reclama, moderada-

mente en el siglo XVII, con mayor insistencia en el XVIII (DIDEROT y el *drama*),* una producción de ilusión. Pero no está restringido a ZOLA, IBSEN, BECQUE, STRINDBERG, HAUPTMANN y GORKI. Se convierte en un estilo interpretativo y caracteriza toda una corriente contemporánea (*bulevar*,* *melodramas** televisivos) y una manera «natural» de concebir el teatro.

2 • Estética naturalista

Citaremos únicamente tres características de la representación naturalista, sin olvidar, no obstante, en tanto que espectadores no ingenuos de esta estética ingenua, que la realidad es mucho más compleja.

a. El medio

Es reproducido por decorados tan verdaderos como al natural, que desempeñan el papel de «descripciones continuas» (ZOLA) y a menudo están hechos de objetos reales (puertas reales, pedazos de buey sangrantes en la escena de ANTOINE). La escenificación naturalista gusta de la acumulación, de los detalles, de lo único y de lo imprevisto.

b. La lengua

La lengua empleada reproduce sin modificaciones los distintos niveles de estilo, los dialectos y las maneras de hablar de todas las capas sociales. Al decir su texto de modo hiperpsicológico, el actor intenta sugerir que las palabras y la estructura literaria están cortadas en la misma tela que la psicología y la ideología del personaje. De este modo, queda banalizada y negada la factura poética o literaria del texto dramático: la estética burguesa del arte como expresión psicológica se esfuerza por camuflar el trabajo significante de la puesta en escena, trabajo de producción del sentido, de los discursos, y de los mecanismos inconscientes del escenario (*práctica significante*,* efecto de realidad).

c. El juego del actor

Apunta a la *ilusión** al reforzar la impresión de una realidad mimética y al empujar al actor a una identificación total con el personaje, en el supuesto de que todo ello ocurre detrás de una *cuarta pared** invisible que separa el escenario de la sala.

3 • Crítica del naturalismo

La principal reserva ideológica frente a la representación naturalista proviene de su visión metafísica y estática de los procesos sociales: éstos son presentados como fenómenos naturales. Así, BRECHT reprocha a *Los tejedores* (de G. HAUPTMANN), uno de los faros del naturalismo, que conciba la lucha de clases como algo inherente a la naturaleza humana. De este modo, el naturalismo ha tomado el relevo de la concepción clásica, que también se basaba en una visión mistificadora del hombre como abstracción intelectual. Este «idealismo» únicamente ha quedado invertido al convertirse en un materialismo estrecho que ve al hombre como «bestia pensante que forma parte de la gran naturaleza» (ZOLA, 1881).

La crítica también apunta a la ingenuidad de una estética que pretende escapar a la *convención** y a la ruptura de la *ilusión*,* olvidando que depende de ellas del principio al fin y que el espectador necesita el doble juego de la ilusión/desilusión para que le proporcionen placer e identificación. El naturalismo nunca se ha alejado de sus contrarios: *estilización** y *simbolismo*.* El texto más realista o naturalista es aquel que domina mejor las convenciones artísticas que presiden su producción.

4 • Prolongación y renovación del naturalismo

Además de asegurar el éxito de una dramaturgia que busca el *efecto de realidad** (teatro *burgués** o de *bulevar*,* telenovelas), el naturalismo ha inspirado tentativas neonaturalistas interesantes. Se caracterizan por una crítica subterránea siempre perceptible

de la ideología naturalizante. El «Kitchen-Sink Drama» («drama de fregadero») de los años cincuenta en Inglaterra (WESKER, OWEN) marca un retorno a la descripción de los medios desfavorecidos. En Alemania, el teatro de KROETZ describe a los «sin-lengua» y los hace hablar. Esta moda del teatro de lo *cotidiano** apareció también en Francia en los años setenta (DEUTSCH, WENZEL, LASSALLE, VINAVER) bajo formas que oscilan entre una descripción fotográfica y un lirismo crítico que ofrece una visión subjetiva de la realidad.

Realismo, realidad representada, historia.

Zola, 1881; Antoine, 1903; *Drama Review*, 1969; Sanders, 1974, 1978; Amiard-Chevrel, 1979; Chevrel, 1982; Grimm, 1982.

NOUVEAU THÉÂTRE

Término utilizado en Francia para caracterizar el teatro de los años cincuenta: IONESCO, BECKETT, ADAMOV, los autores llamados «absurdos», los novelistas-dramaturgos como PINGET, DURAS, SARRAUTE, y los poetas WEINGARTEN, TARDIEU, VAUTHIER.

Jacquot, 1965*b*; Serreau, 1966; Corvin, 1969; Jacquart, 1974; Mignon, 1986; Rykner, 1988; Corvin en Jomaron, 1989.

NUDO

Fran.: *nœud*; Ingl.: *knot, nodus, node*; Al.: *Knoten, Verflechtung*.

El nudo es el procedimiento que bloquea los hilos de la intriga provocando un conflicto entre el deseo del *actante** sujeto y el obstáculo del actante objeto. Una vez anudada (bloqueada) la situación, los actantes se esfuerzan por desanudar la intriga. La narratología examina de qué modo la fábula se pone en marcha gracias a los «motivos dinámicos que destruyen el equilibrio de la situación inicial. El conjunto de los motivos que violan la inmovilidad de la situación inicial y que entablan la acción se llama nudo» (TOMACHEVSKI, 1965, pág. 274).

1 • Nudo y desenlace (o desanudamiento)

El nudo, conjunto de los conflictos que bloquean la acción, se opone al *desenlace** que la desanuda: «Dado que el nudo de las obras es un accidente inopinado que detiene el curso de la acción representada, y el desenlace otro incidente que facilita su realización, comprobamos que estas dos partes del poema dramático aparecen en el Cid» (*Sentimientos de la Academia sobre «El Cid»*, 1637).

Desanudar (o desenlazar) consiste en hacer pasar la acción de la felicidad a la desgracia, o de la desgracia a la felicidad. La dramaturgia de la *pièce bien faite** maneja con virtuosismo la práctica del nudo, tal vez excesivamente en opinión de algunos, como ZOLA, que se queja de quienes poseen el arte de «anudar los hilos complicados sólo por el placer de desanudarlos a continuación» (ZOLA, 1881).

2 • Presentación del nudo

El nudo es una parte integrante de toda dramaturgia en la que intervenga un conflicto, pero puede ser más o menos «visible». Para la dramaturgia clásica, el anudamiento se hace de manera continua y subterránea. En la dramaturgia épica brechtiana, en cambio, se llama la atención sobre los puntos neurálgicos nodales de la acción; se trata de mostrar los «cambios de agujas» de la fábula, la causalidad y el choque de las contradicciones: «Los diversos elementos deben ser encadenados de modo que los nudos aparezcan» (BRECHT, *Pequeño Organon*, 1963, § 67). A menudo, la acción es interrumpida «desde el exterior» en el momento en que podría hacerse trágica.

3 • Naturaleza del nudo y del desenlace

Las cosas se anudan por mil razones que convergen siempre en un mismo esquema

fundamental: hay una contradicción insoluble entre dos conciencias, dos aspiraciones o exigencias igualmente justificadas (en la tragedia clásica) o bien, por el contrario, un *conflicto* que nos remite a contradicciones sociales fabricadas por el hombre y, por tanto, transformables (según BRECHT). En el primer caso, el nudo es finalmente eliminado por la intervención del sentimiento de conciliación que «la tragedia nos procura con su visión de la justicia eterna que impregna con su poder absoluto la justificación relativa de los fines y de las pasiones unilaterales» (HEGEL, 1832, pág. 379). En el segundo caso, el nudo reclama la intervención exterior del espectador, el único que está en condiciones de eliminar las contradicciones sociales en las que se hunden los personajes. Desanudado o cortado, el nudo siempre deja su huella.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

OBJETO

Fran.: *objet*; Ingl.: *object*; Al.: *Gegenstand*.

El término *objeto* tiende a reemplazar en los estudios críticos a los de *accesorio*, *atrezzo** o *decorado*.* La neutralidad, por no decir vacuidad, de la expresión explica su éxito para describir la escena contemporánea, que participa tanto del decorado figurativo, de la escultura moderna o de la *instalación** como de la plástica animada de los actores. La dificultad de establecer una frontera nítida entre el actor y el mundo ambiente, la voluntad de contemplar el escenario globalmente y según su modo de significación han promovido el objeto al rango de *actante** primordial del espectáculo moderno. Una tipología de los objetos escénicos establecida según su forma, sus materiales o su grado de realismo tendría escaso sentido puesto que el objeto varía en función de la dramaturgia empleada y se integra —si es bien utilizado— al espectáculo del cual constituye el apoyo visual y uno de los significantes esenciales.

1 • Funciones del objeto

a. Mimesis del marco de la acción

El objeto, a partir del momento en que es identificado por el espectador, sitúa inmediatamente el decorado. Cuando es importante para la obra caracterizar el medio escénico, el objeto debe presentar algunos rasgos distintivos. El objeto naturalista es auténtico como un objeto real. El objeto realista, en cambio, sólo reconstituye un número limitado de características y funciones del objeto imitado. El objeto simbolista establece una contrarrealidad que funciona de manera autónoma.

b. Intervención en la actuación

El objeto teatral es utilizado para determinadas operaciones o manipulaciones. Esta función pragmática es particularmente importante cuando el escenario muestra a hombres o mujeres en sus ocupaciones cotidianas. Cuando el decorado no es figurativo, algunos elementos sirven como máquinas para representar (*practicables*,* planos inclinados, móviles, máquinas constructivistas, etc.). Entonces, el objeto es menos funcio-

nal que lúdico: «produce» sentidos escenográficos que se injertan en el texto.

c. Abstracción y no-figuración

Cuando la puesta en escena se organiza únicamente a partir del juego del actor, sin presuponer un lugar de acción específico, el objeto suele ser abstracto, no es utilizado según un uso social y toma un valor de objeto estético (o poético) (SCHLEMMER, 1927).

d. Paisaje mental o estado anímico

El decorado proporciona una imagen subjetiva del universo mental o afectivo de la obra: el objeto raramente es, en este universo, figurativo, sino fantástico, onírico o «lunar». La finalidad perseguida es la familiarización visual con el imaginario de los personajes de la obra (véase *imagen*).* (Ej.: el cuadro de FRIEDRICH, *Naufragio*, para el espectáculo *Empedokles, Hölderlin lesen* de GRÜBER, Berlín, 1975, o para el montaje de *La danza de la muerte* de LANGHOFF en la Comédie-Française, en 1996).

2 • Polimorfía del objeto

a. Desviación de sentido

El objeto no mimético se presta a todos los usos, en particular a los que podrían parecer los más alejados (técnica surrealista del objeto encontrado, desviado o distanciado). Por una serie de *convenciones*,* el objeto se transforma en signo de las cosas más diversas (técnica del teatro popular y del teatro basado exclusivamente en la presencia de los actores, como por ejemplo los ladrillos y la rueda en el *Ubú rey* de P. BROOK, París, 1975).

b. Nivel de aprehensión

El objeto no está reducido a un único sentido o nivel de aprehensión. A menudo, el mismo objeto es utilitario, simbólico, lúdico, según el momento de la representación y sobre todo según la perspectiva de la aprehensión estética. Funciona como un test proyectivo de Rorscharch, estimulando la creatividad del público.

c. Desmultiplicación de los signos

No existe ningún objeto en estado bruto que no posea ya un sentido social y que no esté integrado en un sistema de valores. El objeto es consumido tanto por su connotación como por su funcionalidad primaria. Con mayor razón todavía, el objeto siempre es signo de alguna cosa. De esta manera, se encuentra atrapado en un circuito de sentidos (de equivalencias) y remitido por las connotaciones a una multitud de significaciones que el espectador le hace «probar» sucesivamente (BAUDRILLARD, 1968).

d. Artificialización/materialización

A causa de este circuito de sentidos, el objeto funciona como significado, es decir, su materialidad (su significante) y su identidad (su referente) se hacen inútiles y se integran al proceso global de la simbolización. Todo objeto puesto en escena experimenta este efecto de artificialización/abstracción (de *semiotización*),* lo cual no deja de separarlo del mundo real y de intelectualizarlo. Es el caso, sobre todo, de los objetos simbólicos no utilitarios que designan su referente de modo abstracto, o incluso mítico (símbolos religiosos e idealizaciones de la realidad).

Pero la tendencia inversa —la del objeto materia, intraducible a categorías abstractas— también está presente en la escenificación actual. El decorado elige uno o dos materiales de base (madera, cuero, metal, tapicería, textiles) según la atmósfera material de la obra y la tonalidad de base de la interpretación. Estos materiales casi no son trabajados (*rough look*); no remiten a ningún significado firme, actúan como materia prima de la que hay que extraer un sentido y experimentar la sensación según la situación escénica. A menudo, los objetos se ven elevados al estatuto de *plástica móvil*, actuando para y con el escenario, produciendo, gracias a su dimensión poética, teatral y lúdica, una

miríada de asociaciones mentales en el espectador.

Puesta en escena, realidad representada, signo, máquina teatral, tablado, escenografía.

Veltruský, 1940; Hoppe, 1971; Saison, 1974; Bablet, 1975; Pavis, 1976*a*, 1996; Ubersfeld, 1978*a*.

OBRA

Fran.: *pièce*; Ingl.: *play*; Al.: *Stück*.

En el siglo XVII, este término se aplicaba a las composiciones literarias o musicales. Posteriormente fue utilizado sobre todo para referirse al *texto dramático*,* a la obra escrita para la escena. En castellano, el término conserva la connotación de operación o ensamblaje de piezas. Pieza es precisamente la palabra utilizada en otras lenguas —*pièce* en francés, en alemán *stück*—, que remite también a la idea de montaje o collage de diálogos o monólogos; ello explica que BRECHT dijese que su actividad dramatúrgica era la de un «escritor de piezas», de un *Stückeschreiber*. Para subrayar el carácter construido y hablado, directamente dirigido al público de sus obras, Peter HANDKE las denomina *Sprechstücke* o «piezas habladas». Actualmente, se prefiere la noción de *texto* o de *montaje* dramático. Salvo aquellos que transitan por los viejos senderos de las obras clásicas o del *bulevar*,* los autores ya no escriben obras: hablan de *texto*, de *montaje textual*, de *reescritura* o incluso de *poema dramático*; la organicidad y la regularidad de una obra al modo antiguo provocan su rechazo.

OBRA DE CAPA Y ESPADA

Fran.: *pièce de cape et d'épée*; Ingl.: *cape and sword play*; Al.: *Mantel-und-Degenstück*.

La comedia de capa y espada española enfrenta a personajes de la nobleza en una intriga muy elegante donde ocupan un lugar importante el honor, el azar, los enmascaramientos (LOPE DE VEGA, CALDERÓN, TIRSO DE MOLINA). A menudo, incluye una contraintriga grotesca que gira alrededor del gracioso, el criado *bufón*,* la cual permite iluminar en contrapunto el mundo refinado de la aristocracia.

OBRA DE TESIS

Fran.: *pièce à problème (à thèse)*; Ingl.: *problem play*; Al.: *Problemstück*.

La obra de tesis expone por medio del escenario problemas morales o políticos que se consideran actuales. La dialéctica de los personajes y de sus puntos de vista suministra un instrumento ideal para encarnar las ideas controvertidas. Nada obliga al autor a nombrar un portavoz de su posición personal, y ni siquiera a crear un personaje próximo a él. Casi siempre, la fábula y el peso relativo de los caracteres informan acerca de la posible solución del problema planteado. Toda dramaturgia genera potencialmente obras de tesis, pero el género no cristaliza como tal hasta los siglos XIX y XX (SCRIBE, el SARTRE de *El engranaje*, el BRECHT de las obras didácticas, así como la corriente del *teatro documento*:* P. WEISS, R. HOCHHUT, etc.).

OBRA DIDÁCTICA

Fran.: *pièce didactique*; Ingl.: *didactic play*; Al.: *Lehrstück*.

Al esforzarse por instruir al público, la obra didáctica milita en favor de una tesis filosófica o política. Se supone que el público extraerá alguna enseñanza útil para su vida privada y pública. A veces, el teatro didáctico no está destinado al público, y su objetivo es ser apreciado por los actores que experimentan con el texto y su interpretación y permutan sus papeles. (Véase las *Lehrstücke* de BRECHT: *La excepción y la regla*; *La decisión*, etc.)

Teatro de tesis, teatro didáctico.

OBRA EN UN ACTO

Fran.: *pièce en un acte*; Ingl.: *one-act-play*; Al.: *Einakter*.

Obra corta representada sin interrupción y que suele durar entre viente y cincuenta minutos. Este género se desarrolla sobre todo a partir del siglo XIX. Como en el caso de la narración corta por oposición a la novela, la obra en un acto concentra su materia dramática en una crisis o en un episodio destacado. Su ritmo es muy rápido, y el dramaturgo trabaja mediante alusiones a la situación y rápidos toques realistas para describir el medio.

OBSTÁCULO

Fran.: *obstacle*; Ingl.: *obstacle*; Al.: *Hindernis*.

Lo que se opone a la acción del personaje, impide la realización de sus proyectos, contraría sus deseos. Para que haya *conflicto** y por tanto, desarrollo *dramático*,* es necesario que la acción del héroe se enfrente a «un obstáculo procedente de otros individuos que persiguen otros fines» (HEGEL, 1832, pág. 327). El obstáculo aparece así que el héroe no puede satisfacer su deseo. En el modelo *actancial*,* el obstáculo es el oponente que impide al sujeto acceder al objeto ansiado.

En dramaturgia clásica, el *obstáculo exterior* es materializado por una fuerza independiente de la voluntad del personaje y que se opone a él. El *obstáculo interior* es una oposición psicológica o moral que el personaje se impone a sí mismo. Sin embargo, la frontera entre los dos tipos de obstáculo es bastante etérea y se determina según el tipo de dramaturgia: el personaje clásico tiende a interiorizar los conflictos exteriores, a hacerlos suyos y a actuar después según sus propias normas libremente consentidas (SCHERER, 1950).

De la precisión y de la explicación del obstáculo depende la especificidad de los caracteres y de la acción. El obstáculo es a veces real, a veces puramente subjetivo e imaginario, a veces superable, a veces artificialmente eliminado (*deus ex machina*).*

El obstáculo es el elemento estructural que sirve de cambio de agujas entre el sistema de los personajes y la dinámica de la acción.

ONE (WO)MAN SHOW

El *one-man* (o *one-woman*) *show* es un espectáculo representado por una única persona que interprera uno o varios personajes. También es un espectáculo de duración limitada, a menudo centrado en un personaje. Tomado del *music-hall*, el término a menudo es peyorativo cuando se aplica al teatro, puesto que más que a un proceso completo de trabajo teatral es asociado a un mero recital de canto o de variedades. Ello explica que a veces la noción sea rechazada —por ejemplo, Ph. CAUBÈRE—, cuya *Novela de un actor* está más próxima a una puesta en escena teatral que a un número cómico, un *sketch** o un número de actor.

ÓPERA (Y TEATRO)

Incluso si pertenecen a géneros distintos y se oponen en cuanto a su práctica escénica, su modo de financiación y de funcionamiento o su público, la ópera y el teatro están hoy más unidos que nunca, después de haberse descubierto y seducido mutuamente. La ópera ejerce una gran influencia sobre la puesta en escena contemporánea, pese a su distinta evolución.

1 • El teatro por excelencia

Utilizando todos los medios del teatro, contando además con el prestigio de la voz y de la música, la ópera representa el teatro por excelencia, un arte cuya convencionalidad y teatralidad gusta de subrayar. Arte excesivo por naturaleza, basado en las proezas vocales, realzado por el *pathos* de la música y el prestigio del escenario, hoy la ópera «habla» a las gentes de teatro, que le aportan la sistematicidad de una puesta en escena y

la interpretación comprometida, virtuosa y total de los actores. Gracias al trabajo físico de los actores, que ya no son únicamente cantantes sino virtuosos y atletas afectivos, el teatro ha sabido renovar la escenificación de la ópera, antes estática, sin imaginación y exclusivamente esclava de la música. CHÉREAU con el *Rin* de Wagner, BROOK con *Carmen*, LAVELLI con *Madame Butterfly*, han llevado a los cantantes hasta sus límites físicos y han despojado la escenificación de sus convenciones añejas. Sin embargo, con ello no han hecho más que respetar «una de las particularidades de la ópera en el repertorio musical: el emisor vocal es exhibido en el escenario en tanto que actor» (MOINDROT, 1993, pág. 72).

2 • ¿Operización del teatro?

Podemos hablar hoy de una «operización» del teatro en el sentido, por otra parte banal, de que el teatro recurre a todos los recursos de la teatralidad y de la artificialidad que la voz cantada encarna perfectamente. Operización también porque la puesta en escena teatral se ha convertido en una operación de conjunto que se transcribe en una partitura de una gran precisión. Teatro y música establecen lazos estrechos e inéditos: la puesta en escena teatral confronta teatralidad (visualidad escénica) y musicalidad (vocal y textual); recibe la representación como una partitura que filtra y unifica el texto, la música, la imagen, que vectoriza el conjunto de los estímulos en una cierta dirección, destinada a un público que ya no distingue qué proviene de su vista, de su oído y de su *kinestesia*.*

No obstante, el teatro no busca únicamente en la ópera el paradigma del teatro total o la ilusión wagneriana de las correspondencias entre las artes o entre espacio, texto y música. Renegocia estas relaciones de modo distinto, y caso por caso, buscando nuevas alianzas entre un elemento vocal-musical y un elemento escénico-visual. Así, el *teatro musical** (OHANA, MALEC, APERGHIS, GOEBBELS) reducirá, por ejemplo, las relaciones a un ruido tan «musical» como textual; o bien, el *Lehrstück**-ópera de BRECHT/K. WEILL (*El que dice sí, el que dice no*) o de RAMUZ/STRAVINSKI (*La historia del soldado*) propondrá una ópera de bolsillo en la que la música se esforzará por ser simple en la misma medida en que la historia es simplista; o, aún, el reciente «redescubrimiento» de la *ópera seria* mozartiana se esforzará por reconstituir una gestual aparentemente codificada y una puesta en escena que parezca repetitiva y convencional; o bien la investigación llevará a GROTOWSKI y BARBA a una partitura vocal injertada en una trayectoria gestual. La redefinición de la noción de ópera, la renegociación de las relaciones del texto y de la música, la reactivación del paso del texto a la música y de la música al texto, todo ello modifica radicalmente los datos de la ópera teatral o del teatro operático y nos obliga a revisar las viejas categorías y las oposiciones tradicionales.

Appia, 1899; Regnault, 1980.

OPSIS

(Término griego que significa *visión*.)

La *opsis* es lo visible, aquello que se ofrece a la mirada, de donde las nociones de *espectáculo** y de *representación*.* En la *Poética* de ARISTÓTELES, el espectáculo es una de las seis partes constitutivas de la tragedia, pero queda devaluado en relación a otros componentes considerados más fundamentales (*fábula*,* *carácter*,* melopea, etc.). El lugar que la historia del teatro concede ulteriormente a la *opsis*, a lo que hoy denominaríamos la *escenificación*,* será determinante para el modo de transmisión y el sentido global del espectáculo.

ORADOR

Fran.: *orateur*; Ingl.: *announceur*; Al.: *Ansager*.

En el siglo XVII, el orador de la compañía era el encargado del cumplido usual en la se-

sión de apertura de la temporada, del discurso destinado a los espectadores ilustres, de la arenga que precedía a la obra, del servicio de orden durante la representación, de los agradecimientos y de los anuncios al término del espectáculo. Intermediario o, incluso, doble del autor, desempeñaba un papel importante al insertar la obra en su contexto social. En Francia, MOLIÈRE y más tarde LA GRANGE fueron los oradores del Illustre-Théâtte; MONTFLEURY y HAUTEROCHE los del Hôtel de Bourgogne; FLORIDOR, el del Marais.

ORQUESTA

Fran.: *orchestre*; Ingl.: *orchestra*; Al.: *Orchester*.

Espacio circular, y más tarde semicircular, situado en el centro del teatro entre el escenario y el público y destinado a las evoluciones del coro. En el Renacimiento, la orquesta estaba frente al escenario y en un plano inferior, y era utilizada por la aristocracia y los miembros de la corte para bailar durante los intermedios. Actualmente, en los teatros a la italiana franceses, orquesta es sinónimo de platea.

ORQUÉSTICA

(Del griego *orhkêstikê*.)

Arte de la danza y conocimiento de las actitudes y de los movimientos expresivos, especialmente de los gestos codificados y de su significación convencional.

OSTENSIÓN

(Del latín *ostendere*, mostrar.)
Fran.: *ostension*; Ingl.: *ostension*; Al.: *Zeigen*.

Comunicación por el simple hecho de mostrar o exhibir una cosa.

1 • Comunicación ostensiva

Esta «puesta a la disposición cognoscitiva de alguna cosa por parte de alguien» (OSOLSOBE, 1980) se produce siempre en el aquí y ahora de la comunicación. En parte intencionada y en parte no, esta comunicación tiene lugar fuera de los signos lingüísticos y gestuales y tiene un carácter extra —o presemiótico, según la tesis de OSOLSOBE.

La ostensión ofrece a la vista directamente, sin el intermediario de un sistema de signos, objetos y personas colocados frente al observador. No toda comunicación es necesariamente ostentatoria (lenguaje, símbolos, alfabeto), pero siempre implica la mostración de al menos un elemento de la cosa comunicada: letras, un mapa, un retrato. En la comunicación, el signo es necesariamente mostrado y propuesto a la actividad cognoscitiva. Todo objeto estético, incluso cuando está constituido por un sistema de signos (lingüísticos, pictóricos, plásticos), muestra estos signos (y no únicamente la realidad a la cual remiten). Esta insistencia en el mensaje y en su fabricación caracteriza toda obra estética (JAKOBSON, 1963; MUKAŘOVSKÝ, 1977, 1978).

2 • De-mostración de la ostensión

La ostensión es uno de los principos fundamentales de la representación teatral. El escenario se ofrece siempre, sean cuales sean su forma y su función, como objeto para mirar. Este aspecto de mostración ha sido considerado desde siempre como el emblema del teatro, por oposición a la epopeya o a la poesía que no muestran las cosas directamente, sino que las describen a través de un narrador. Mientras que en la novela el gesto de mostrar es interior a la ficción, en el teatro esta mostración desborda los límites de la obra y se dirige directamente al público gracias al gesto del actor y al «*gestus*» de entrega» del espectáculo puesto en escena, rompiendo el *marco** de la *representación*.*

La ostensión, tanto en el teatro como en la vida, casi nunca existe en estado puro: siempre está acompañada por la palabra o la

música, o por cualquier otro sistema semiológico. Contrariamente a la tesis de OSOLSOBE, nos inclinamos a afirmar que la ostensión necesita ser puesta en situación y que, por tanto, exige un marco y unos sistemas semiológicos que la ubiquen. En el teatro, la ostensión es el resultado de una serie de convenciones: vengan ustedes a tal hora, a tal sitio, siéntense aquí, miren hacia allá, etc. Es preciso insistir, tal como hace J. MARTIN (1984), en el aspecto relacional del teatro.

3 • Formas de la ostensión

No existe la ostensión completa: durante el espectáculo, sólo percibimos signos o fragmentos de la realidad escénica o corporal. La ostensión también se aplica a elementos no mostrados o únicamente sugeridos. Toma la forma de una sinécdoque: una parte remite al todo, y al director de escena le basta sugerir una realidad compleja mediante un simple detalle característico: una corona por un rey, una cadena y una bola para la cautividad. La puesta en escena procede a menudo por metonimia o por metáfora. Un elemento mostrado llama a otro, un objeto idéntico se transforma en mil figuraciones según las necesidades del juego (*símbolo*).

Es posible elaborar toda una estilística o una retórica de la ostensión según el modo de la (de)mostración. Cuatro tipos fundamentales podrían servir como puntos de referencia:

a. La ostensión mimética

Muestra el objeto sugiriendo que es idéntico a su referente. Por ejemplo, la del escenario es una puerta de verdad (*naturalismo*).*

b. La ostensión simbólica

Extrae del objeto propiedades que sugieren otra existencia (ideal, religiosa o moral). Lo que es mostrado sugiere la existencia de una cara oculta de las cosas: la gaviota es la inocencia asesinada, etc.

c. La ostensión abstracta

Únicamente muestra los rasgos principales y la estructura de conjunto.

d. La ostensión demostrativa

Muestra un objeto como reconstituido o desmontable: detrás del objeto ya no aparece un aspecto secreto, sino la figura del fabricante y el comentario de quien muestra una realidad o nos la coloca a una cierta distancia. Sabemos que BRECHT, para demostrar[1] su teatro épico, ha comparado la representación teatral a un accidente de circulación. Todo cuanto vemos es reconstituido por los testigos del accidente que interpretan la escena y la comentan en todas sus dimensiones: técnica, social y política. El actor que reconstituye la acción «jamás olvida, y nunca deja que sea olvidado, que él no es el personaje mostrado, sino el (de)mostrador. En otros términos, lo que el público ve no es la amalgama del demostrador y del personaje mostrado, a diferencia de lo que hace el teatro tradicional en sus producciones» (BRECHT, 1972, pág. 528). La ostensión demostrativa brechtiana aparece como una síntesis de las dos primeras: va más allá del simple naturalismo y del subjetivismo poético utilizando sucesivamente ambos modos: el de la exposición directa y el del comentario según una *perspectiva** crítica. Asocia una ostensión pura a un comentario socioestético sobre la ostensión.

4 • Límites de la ostensión

A menudo, se reduce la ostensión teatral al decorado, a la coreografía, a la organización y a la figuración de los personajes. Así que entra en escena, el actor también está destinado a ser aquel a quien se mira sin interrupción y cuya *presencia** fascina. Pero a esta ostensión de elementos visuales hay que añadir una *ostensión verbal*: la de las palabras

1. Pavis introduce aquí un juego de palabras intraducible: en vez de «démontrer» (demostrar) escribe démon(s)trer, separando con el paréntesis las dos primeras sílabas, que en francés significan «demonio». *(N. del T.)*

de los personajes. A partir del momento en que el discurso es emitido en una sala y, por tanto, en una situación ficticia y estética, el espectador lo recibe como signo poético, está atento a sus sentidos ocultos, a su estructura retórica y a sus *procedimientos** estilísticos. Este modo de destacar la textura del discurso es una manera de mostrar y de *iconizar** el lenguaje, el texto y su retórica.

Si bien es verdad que el teatro muestra las cosas, también lo es que de ellas sólo enseña lo que quiere gracias a una técnica insospechada. El dramaturgo, el director de escena y el autor intervienen como comentaristas en su exposición de las acciones y de los protagonistas. La representación objetiva y el comentario subjetivo de un narrador, tal como BRECHT lo intuyó, no son más que aspectos complementarios de una misma actividad artística. El acto de mostrar nunca puede prescindir de la organización metacrítica de un narrador y, por tanto, de un *decir*. E inversamente, *decir* no excluye las tentativas por hacer sentir de manera icónica la realidad del lenguaje y del universo descrito.

Jacky MARTIN, que desgraciadamente no alude a los trabajos pioneros de OSOLSOBE, propone una teoría de la ostensión que toma en consideración la *relación teatral** y explicita los elementos mostrados como «un instrumento del que se sirve el destinador del espectáculo para establecer con el público un vínculo significante» (1984, pág. 125). Al proceder así, desnaturaliza la noción original de *ostensión* que en OSOLSOBE se basta a sí misma, y sobre todo ya no establece ninguna distinción entre lo que se basa en una semiótica y lo que se da como pura mostración, de tal forma que la noción de ostensión pierde su especificidad y se evapora.

Épico, índice, icono, comunicación, textual y visual, deixis.

Goffman, 1959; Booth, 1961; Jakobson, 1963; Eco, 1975, 1977, 1985; De Marinis, 1979.

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA ECOTEC
FUNDADA EN 1620
QUITO

PANTOMIMA

(Del griego *pantomimos*, que lo imita todo.) Fran.: *pantomime*. Ingl.: *pantomime*. Al.: *Pantomime*.

La antigua pantomima era la «representación y la audición de todo lo que se imita, tanto a través de la voz como del gesto: pantomima náutica, acrobática, ecuestre; procesiones, carnavales, triunfos, etc.» (DORCY, 1962, pág. 99). En Roma, a fines del siglo I a.J.C., la pantomima separa el texto del gesto: el actor mima escenas que el coro y los músicos comentan. La *commedia dell'arte** utiliza tipos populares que hablan y se expresan a través de *lazzi*.* En los siglos XVIII y XIX, la pantomima vive su época de esplendor: arlequinadas y paradas, actuaciones mudas de los feriantes que reintroducen la palabra mediante subterfugios divertidos. Actualmente, la pantomima ya no utiliza la palabra. Es un espectáculo compuesto únicamente por los *gestos** del actor. Próxima a la anécdota o a la historia contada con los medios propios del teatro, la pantomima es un arte independiente, pero también un componente de toda representación teatral, particularmente en los espectáculos que exteriorizan al máximo la actuación de los actores y facilitan la producción de *juegos escénicos** o de *cuadros vivientes*.* La pantomima «en lo mudo» de los actores de feria utiliza carteles para soslayar la prohibición de la palabra. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, con DIDEROT y su exigencia de realismo escénico, se exige al «hombre de genio que sepa combinar la pantomima con el discurso, entremezclar una escena hablada con una escena muda. [...] La pantomima es una porción del drama».

En el siglo XIX, la pantomima-arlequinada, la de un DEBUREAU por ejemplo, se instala en el boulevard du Temple parisino; su mimo blanco fue inmortalizado por el filme de CARNÉ *Los niños del Paraíso* (1943) y por la pantomima de PRÉVERT *Baptiste* (1946). En el siglo XX, los mejores ejemplos se encuentran en los filmes burleseos de B. KEATON y Ch. CHAPLIN.

Mimo, gesto, mimodrama, cuerpo, atelanas.

Diderot, 1758; Decroux, 1963; Lorelle, 1974; Marceau, 1974; De Marinis, 1980, 1993; Lecoq, 1987.

PAPEL

Fran.: *rôle*, Ingl.: *role*, Al.: *Rolle*.

1 • El papel del actor

El papel del *actor** era, en Grecia y Roma, un cilindro de madera alrededor del cual se enrollaba un pergamino que contenía el texto y las consignas para su interpretación. La palabra francesa *rôle* (así como las variantes inglesa y alemana, que proceden del latín *rotula*, rueda pequeña) conserva la huella de este origen.

El papel designa, por metáfora, el conjunto del texto y de la actuación de un mismo actor. La distinción entre los papeles la hace generalmente el director de escena en función de las características de los actores y de su posible utilización en la obra (*reparto*).* Más adelante, el papel se convierte en el personaje propiamente dicho (el papel de malo, de traidor, etc.) construido por el actor: cuando este papel no corresponde a sus características, se habla de un trabajo de «composición». Toda obra comporta lo que se ha dado en llamar papeles principales y papeles secundarios. La relación con el papel es unas veces de imitación y de identificación («encarnación» del personaje) y otras, por el contrario, de *distanciación*.* El actor hace el papel sin perder su papel de actor, podría ser el lema del actor brechtiano frente a su público: al oponerse al mito del actor poseído, BRECHT atribuye al espectador el papel de conocedor crítico que vigila estrechamente la construcción de la acción y de los caracteres.

La vieja imagen del papel —una partitura que debe ser desenrollada, un trozo de piel que existe antes y después de la interpretación y de la cual el actor puede desprenderse y separarse— vuelve a imponerse en nuestra comprensión moderna, que desmitifica la noción vitalista de la encarnación escénica. Durante mucho tiempo, no fue así: el actor constreñía su carrera a un número limitado de papeles (*emploi*).* A lo largo de toda su vida, buscaba el papel que «le iba», se especializaba —por ejemplo, con las máscaras de la *commedia dell'arte*— en la gestualidad y los *lazzi** de su tipo; a veces imaginaba —como, por ejemplo, el actor romántico— que elaboraba su papel a partir de su propia vida, a la manera de KEAN.

La relación con el papel sigue siendo vivida por el actor como una tensión: se trata, o bien de imitar el papel y acercarse a él, del mismo modo que nos ponemos el vestido de otro procurando llevarlo lo más cerca posible del cuerpo, o bien de crear el papel a la propia medida, esculpiéndolo según la propia personalidad, el propio cuerpo y el propio imaginario. La «prueba» del papel —su escritura y su desciframiento— es su trabajo constante, pero ahora el actor ya no puede dejar de plantearse una cuestión que determina todos sus compromisos y todas sus mutaciones: la de su papel en la sociedad, la del papel —transformador o conformista— que desempeña la actividad teatral en el mundo en que se mueve.

2 • El papel como tipo de personaje

Como *tipo** de personaje, el papel está vinculado a una situación o a una conducta general. No posee ninguna característica individual, pero reúne varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social (el papel del traidor, del malo). En este último sentido GREIMAS aplica el término técnico de *rol* en el marco de los tres niveles de manifestación del personaje (*actante*,* *actor*,* rol). El rol se sitúa en el nivel intermedio entre el actante, fuerza general y no individualizada de la acción, y el actor, instancia antropomorfa y figurativa. El rol es una «entidad figurativa animada, pero anónima y social» (GREIMAS, 1970, pág. 256). Es el lugar de paso desde el código actancial abstracto al personaje y al actor físico de una representación concreta, y funciona como primer esbozo en la investigación del personaje definitivo (*gestus*).*

3 • La teoría psicológica de los papeles

GOFFMAN (1959) compara el comportamiento humano con una puesta en escena.

El texto social es determinado por las relaciones interpersonales. El papel de director de escena lo desempeña la autoridad familiar o social. El público observa el comportamiento de quienes deben actuar.

Esta teoría metafórica de la interacción social como *juego dramático* ilumina a su vez la concepción del papel teatral: los actores lo construyen en función del conjunto de los personajes y en el marco de determinadas leyes propias del universo dramático concreto. La construcción del papel nunca acaba; es, a la vez, la resultante de la lectura del texto y la productora de esta *lectura*.

Huizinga, 1938; Stanislavski, 1963, 1966; Moreno, 1965.

PARÁBASIS

(Palabra griega para «ponerse a un lado».) Fran.: *parabase*; Ingl.: *parabasis*; Al.: *Parabase*.

Parte de la comedia antigua griega (sobre todo la de ARISTÓFANES) en la que el coro avanzaba hacia el público para exponerle, a través del corifeo, las opiniones y las reclamaciones del autor y para darle consejos.

Interpelación al público.

PARÁBOLA

(Del griego *parabolé*: comparación; *parabolein*, ponerse a un lado.)
Fran.: *parabole*; Ingl.: *parable*; Al.: *Parabel*.

1 • Dualidad y ambigüedad

En sentido propio, la parábola (bíblica) es un relato en el que podemos descubrir, si profundizamos en su apariencia y su sentido, una verdad o un precepto moral o religioso (ej.: la parábola del hijo pródigo).

Una obra parabólica, al igual que en la retórica, se lee a dos niveles, la *alegoría* o la parábola: el relato inmediato, especie de «cuerpo» exterior perceptible; el relato escondido cuya alma debe descubrir el auditor. A menudo, las obras contienen escenas de parábolas (la del anillo en el *Nathan el sabio* de LESSING, o la de los tres cofrecillos en *El mercader de Venecia* de SHAKESPEARE). Históricamente, la parábola teatral aparece en épocas marcadas por profundos debates ideológicos y por la voluntad de utilizar la literatura con fines pedagógicos: época de la Reforma y la Contrarreforma, siglo XVIII filosófico, periodo contemporáneo (BRECHT, FRISCH, DÜRRENMATT, B. STRAUSS).

2 • Estructura y función

a. La parábola es un género de «doble fondo»: el plano de la anécdota, de la fábula, utiliza un relato fácilmente comprensible y contado con amenidad, que es actualizado en el espacio y en el tiempo o evoca un medio ficticio o real en el cual se supone que acaecieron los hechos; el plano de la «moraleja» o de la lección es el de la transposición intelectual, moral o teórica de la fábula. Es en este nivel profundo y «serio» donde vemos el alcance didáctico de la obra haciendo posible, si es preciso, ponerla en paralelo con nuestra situación presente.

b. La parábola es un modelo reducido de nuestro propio mundo, cuyas dimensiones han sido fielmente respetadas. Todo hecho concreto es traducido en un principio teórico, es presentado como ejemplo. Paradójicamente, es un medio para hablar del presente viéndolo en perspectiva y disfrazándolo bajo la forma de una historia y un marco imaginarios. A menudo, el dramaturgo descarta la solución inmediata que consistiría en describir el presente con numerosos detalles naturalistas porque entonces correría el riesgo de enmascarar lo esencial, de no poner en evidencia el mecanismo ideológico en que se sustenta la apariencia y que subyace en la apariencia verista.

c. Por su misma constitución, la parábola exige ser traducida en subtexto ideológico capaz de ligar la apariencia de la fábula con nuestra propia situación. Normalmente, esta

traducción no ofrece dificultades: detrás de *La Buena Alma de Tsé-Chuan* (BRECHT), leeremos la imposibilidad de ser humanos en el mundo de la explotación económica. Pero también puede ocurrir, sobre todo a partir del drama absurdo o grotesco contemporáneo, que la lección sea indescifrable: M. FRISCH da a su *Biedermann y los incendiarios* el subtítulo de *Obra didáctica sin lección*. La dramaturgia del *absurdo** rehúye toda búsqueda de significación simbólica; sin embargo, a menudo produce la sensación de no ser más que el envoltorio lúdico de verdades esenciales de la condición humana. Pero contraría perversamente toda hipótesis interpretativa.

No obstante, la parábola nunca puede ser, si no quiere perder todo su encanto, un simple disfraz término a término de un mensaje unívoco. Siempre debe mantener una cierta autonomía y opacidad para significar por sí misma, jamás debe ser traducible por entero en una moraleja, sino que debe prestarse al juego de la significancia y a los reflejos de la teatralidad.

Dürrenmatt, 1955, 1966; Hildesheimer, 1960; Brecht, 1967, vol. 17; Müller en Keller, 1976.

PARADA

Fran.: *parade*, Ingl.: *parade*, Al.: *Parade*.

La parada fue originariamente la actuación de bailarines-acróbatas, de artistas que atraían la atención del público, a veces desde un balcón o desde un espacio elevado, para invitarle a asistir al espectáculo. El término fue utilizado a veces como sinónimo de «obra de teatro mala» (*Littré*).

La palabra expresa claramente la voluntad de exhibición, de ostentación de los talentos acrobáticos y cómicos de los actores. La parada es una forma tradicional de intervención teatral que conoció sus horas de esplendor en el espectáculo de feria durante los siglos XVII y XVIII. Pero ya a principios del Gran Siglo francés, el Hôtel de Bourgogne acogía las exhibiciones de los farsantes (GROS-GUILLAUME, GAULTIER-GARGUILLE, TURLUPIN). La tradición popular de la farsa y de la *commedia dell'arte** se perpetúa en el teatro de feria (véanse las *Paradas inéditas* de la feria de Saint-Germain en Ch. GUEULLETTE, publicadas en 1885).

Las paradas son deliberadamente groseras y provocadoras; su lenguaje es crudo, incluso escatológico, de estilo populachero. Se presenta como una forma de habla popular, llena de sobreentendidos maliciosos («una parada ez unaz palabras moralez porque toda ella anuncia qu'hay una buena piesa a la vizta y noz convida entrar dentro», declara Gilles, uno de sus más célebres personajes, en un francés fonética y sintácticamente incorrecto...). En su parodia de los géneros nobles y de las clases superiores, la parada hace gala de una gran inventiva verbal y pone en crisis el teatro noble y serio.

En ocasiones, las paradas están escritas por autores como COLLÉ y VADÉ o BEAUMARCHAIS para teatros de asociaciones y actores respetables que se desahogan encanallándose y convirtiéndose en «pueblo» o crean obras de circunstancias.

En Francia, la tradición se mantuvo a lo largo del siglo XIX con el bulevar del Crimen y con actores itinerantes (como BOBÈCHE y GALIMAFRÉ). Hoy, la parada es la forma por excelencia del teatro de *agit-prop** o del narrador de relatos populares (como DARIO FO). Fue redescubierta por MEYERHOLD, fascinado por su teatralidad (véase su puesta en escena de *Balagan (La barraca de feria)* de A. BLOK).

PARATEATRO

Fran.: *parathéâtre*, Ingl.: *paratheatre*, Al.: *Paratheater*.

Actividad dramática, teatral en sentido amplio, que recurre a procedimientos tomados del teatro, pero que no aspira a una realización estética y se sitúa al margen de la institución.

Los «alrededores» del teatro son infinitos:

1• GROTOWSKI utiliza el término *parateatro* para indicar, a principios de los años setenta, su paso de la puesta en escena al teatro antropológico y al parateatro, «es decir, el teatro participativo (y por tanto, con la participación *activa* de personas del exterior)» (RICHARDS, 1995, pág. 182). El teatro de las fuentes (de 1970 a 1979) se interesa por una reflexión antropológica que busca «la fuente de diferentes técnicas tradicionales, de aquello que precede a las diferencias» (pág. 182). Interesado en encontrar el tronco común de todas las manifestaciones espectaculares, BARBA inicia la búsqueda de lo *preexpresivo* y de los grandes principios universales comunes a todas las tradiciones de juego y de danza.

2• La actividad terapéutica utiliza el teatro como una actividad de concienciación, se interesa, por ejemplo, por la *expresión escénica* (DARS y BENOÎT, 1964) y pone a prueba, en compañía de un psiquiatra y de un actor, ejercicios próximos al *psicodrama*.*

3• A veces, los deficientes mentales son invitados a jugar con actores-animadores, sin que la práctica escénica sea exclusivamente una terapia, sino con una finalidad estética (véase la experiencia relatada por Mike PEARSON en *Internationale de l'imaginaire*, 1996, nº 4).

4• El *tercer-teatro*, tal como lo definió BARBA (*International Journal Information*, 1976), también «vive al margen, a menudo fuera de los centros y de las capitales de la cultura, o en su periferia. Es un teatro hecho por gentes que se definen como actores o directores, aunque casi nunca han recibido una formación teatral tradicional, cosa que implica que no son reconocidos como profesionales». Fenómeno sociológico y a la vez afirmación estética, el tercer-teatro se constituye como una red de intercambio, de sostenimiento y de incitación mutua (WATSON, 1993). De este modo, el tercer-teatro escapa del teatro comercial, subvencionado o militante, y se organiza en una red y una economía paralelas con sus propios modos de producción y de edición (véase la revista *Bouffoneries*, editada por P. PEZIN y el Odin Theatret de BARBA).

PARATEXTO

Fran.: *paratexte*; Ingl.: *paratext*; Al.: *Parasprache*.

J.-M. THOMASSEAU (1984) propone el término paratexto para evitar el binomio *texto principal/texto secundario*,* considerado demasiado normativo: el paratexto es «este texto impreso (en cursiva o en cualquier otro tipo de carácter para diferenciarlo *visualmente* del resto de la obra) que envuelve el texto dialogado de una obra teatral» (1984, pág. 79). El paratexto comprende el *título*,* la *lista de personajes*,* las acotaciones temporales y espaciales, las descripciones del decorado, las didascalias (*kinésica*,* *proxémica*),* pero también todo discurso de escolta como, por ejemplo, la *dedicatoria*,* el *prefacio** o la introducción.

Thomasseau, 1984, 1996.

PARLAMENTO

Fran.: *tirade*; Ingl.: *tirade*; Al.: *Tirade*.

Réplica de un personaje que puede exponer a su gusto sus ideas. El parlamento (o tirada) es, a menudo, largo y vehemente; está organizado retóricamente en una cadena de proposiciones, de preguntas, de argumentos, de afirmaciones, de momentos de *bravoureo* de frases ingeniosas (la «tirada de las narices» en *Cyrano de Bergerac*). El parlamento es frecuente en la dramaturgia clásica, cuando el texto está dividido en discursos lo bastante largos y autónomos como para constituir casi una cadena de *monólogos*.* Cada parlamento tiende a convertirse en un poema dotado de su propia organización interna y que responde a los parlamentos precedentes.

Stichomitia, relato, estancia, soliloquio.

PARODIA

(Del griego *parodia*, contra-oda, contra-canto.)

Fran.: *parodie*; Ingl.: *parody*; Al.: *Parodie*.

Obra o fragmento textual que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de toda suerte de efectos cómicos. El diccionario francés *Littré* la define como «obra de teatro de un género burlesco que distorsiona una obra de un género noble». ARISTÓTELES atribuye su invención a HEGEMÓN DE TASOS, y ARISTÓFANES parodia en *Las ranas* obras de ESQUILO y de EURÍPIDES. *La Parodia del Cid*, en el siglo XVII, o *El párroco despeinado* (1665), o *La Mise en pièce(s) du Cid* (algo así como *Despedazamiento teatral de la pieza El Cid*), de R. PLANCHON, se divierten con el Cid; y a su modo, *Harnali o la obligación por sentimiento* rinde homenaje al *Hernani* de Hugo, y *Ruy Blag* a *Ruy Blas*. Las óperas cómicas de OFFENBACH (*La bella Elena; Orfeo en los infiernos*) desconstruyen el universo mitológico y trágico.

1 • Desdoblamiento

La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado, dos niveles que están separados por una distancia crítica teñida de *ironía*.* El discurso parodiante nunca debe hacer olvidar el objetivo o blanco parodiado si no quiere perder su fuerza crítica. Cita el original para deformarlo; apela constantemente al esfuerzo de reconstitución por parte del lector o del espectador. Siendo a la vez *cita** y creación original, mantiene con el pre-texto estrechas relaciones *intertextuales*.* En un grado muy superior a la imitación grosera (el *pastiche*) o la caricaturización, la parodia muestra el objeto parodiado y, a su manera, le rinde homenaje. El acto de comparación forma parte del fenómeno de la *recepción*.* Para el parodiante, y tras él para el espectador, se trata de invertir todos los signos: sustituir lo noble por lo vulgar, el respeto por la falta de respeto, lo serio por la burla. Esta inversión de signos se realiza casi siempre en el sentido de la degradación, pero no necesariamente: un género vulgar o una fábula muy pobre pueden ser reemplazados por un estilo noble o una historia de príncipes; el contraste y el efecto cómico aparecerán con mayor fuerza todavía (esta técnica de travestimiento es utilizada por el héroe-cómico).

2 • Mecanización

Según los formalistas rusos, los géneros evolucionan sobre todo por parodias sucesivas cuando el elemento parodiante apunta a los procedimientos automatizados y estereotipados: «La esencia de la parodia reside en la mecanización de un procedimiento definido [...] y así la parodia consigue un doble objetivo: 1) mecanización de un procedimiento definido; 2) organización de una materia nueva que no es otra que el antiguo procedimiento mecanizado» (TYNIANOV, 1969, pág. 74).

La parodia tiende a convertirse en un género autónomo y en una técnica para revelar el procedimiento artístico. En el teatro, ello se traducirá en una ganancia de teatralidad y en una ruptura de la ilusión por la excesiva insistencia en las marcas del juego teatral (exageración de la declamación, del *pathos*, de lo trágico, de los efectos escénicos, etc.). Como la ironía, la parodia es tal vez un principio estructural propio de la obra dramática: en cuanto la puesta en escena enseña demasiado sus «hilos» y subordina la *comunicación** interna (la del escenario) a la comunicación externa (entre escenario y sala).

3 • Finalidad y contenidos

La parodia de una obra no es únicamente una técnica cómica. Instaura un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria o teatral. Constituye un metadiscurso crítico sobre la obra original. A veces, por el contrario, reescribe y transforma la dramaturgia y la ideología de la obra imitada (por ejemplo, el *Macbett* de IONESCO, parodia del *Macbeth* shakespeariano).

La parodia se aplica a un estilo, a un tono, a un personaje, a un género o, simplemente, a situaciones dramáticas. Cuando tiene una finalidad didáctica, se emparenta con un tipo de sátira netamente social, filosófica o política. Así, su ambición es fundamentalmente seria puesto que opone a los valores criticados un sistema coherente de contra-valores. La sátira no se conforma, a diferencia de la *ironía*,* de la parodia o del pastiche, con hacer «cosquillas» a su objeto por puro juego. Pretende ser reformadora («Sólo la sátira en lecciones, en novedades fértil / sabe sazonar lo agradable y lo útil / y con verso depurado por el común sentido / corrige los Espíritus de los errores del siglo») (BOILEAU, *Sátira* IX).[1] A menudo se ha subrayado su violencia y su capacidad para atacar al hombre en lo más sagrado. En esto, está muy cerca de la *burla* (la *moquerie* francesa) que, según LA BRUYÈRE, es «[...] entre todas las injurias, la que menos se perdona; es el lenguaje del desprecio [...] ataca al hombre en su última trinchera, que es la opinión que tiene de sí mismo, quiere hacerlo ridículo a sus propios ojos [...]» (1934, pág. 86)

Cuando no tiene pretensiones reformadoras, la parodia suele ser formal (destruir para romper una forma, un estilo) o *grotesca** y *absurda*:* todos los valores estéticos y filosóficos son negados en un gigantesco juego de masacre.

Comicidad, intertextualidad.

Cahiers du XXe siècle, 1976; Hutcheon, 1978, 1981; Genette, 1982; Pavis, 1986*a*.

PAROXISMO

(Del griego *paroxusmos*, agudizar, excitar.) Fran.: *paroxysme*; Ingl.: *climax*; Al.: *Höhepunkt*.

Momento de la obra en que la intensidad dramática llega a su apogeo, generalmente después de una lenta subida de la acción y justo antes de la catástrofe, en el *punto decisivo** de la curva dramática.

PARTITURA

Fran.: *partition*; Ingl.: *score*; Al.: *Partitur*.

1 • La imposible partitura escénica

Si bien la música dispone de un sistema muy preciso para anotar las partes instrumentales de un fragmento, el teatro está muy lejos de tener a su disposición un metalenguaje similar, capaz de hacer el inventario sincrónico de todas las artes escénicas, de todos los códigos, de todos los sistemas significantes. Sin embargo, periódicamente, reaparece entre los directores de escena y los teóricos la reivindicación de un lenguaje de anotación escénica. Los jeroglíficos de ARTAUD o GROTOWSKI, los *gestus** de BRECHT, las ondas rítmicas de STANISLAVSKI y los esquemas biomecánicos de MEYERHOLD son algunos intentos célebres para llegar a una *escritura escénica** autónoma. Algunos cuadernos de puesta en escena, como los de STANISLAVSKI o BRECHT, son verdaderas reconstituciones del espectáculo. En cambio, las anotaciones coreográficas (sistema de LABAN, 1960, 1994) son difícilmente aplicables al teatro. ¿Podrá la informática resolver la dificultad técnica de la *anotación*?*

La semiología, en su preocupación por razonar sobre la base de los datos confirmados de la representación, se plantea la misma cuestión, sin llegar, no obstante, a establecer un metalenguaje suficientemente ágil y preciso. Ello se debe también a la naturaleza del teatro, en particular a la relación muy problemática existente entre *texto y escena*.* Este tipo de partitura escénica encuentra grandes dificultades para escapar del imperio del metalenguaje, que imprime su marca en la fragmentación del escenario y en la descripción.

2 • El texto como partitura

Para los «puristas» del texto, los que se niegan a tener en cuenta toda puesta en es-

1. La rima es consonante en el texto original. *(N. del T.)*

cena por considerarla necesariamente falsificadora, el texto es visto como un fin en sí mismo (mientras que en el campo de la música ningún melómano se atrevería a decir que prefiere leer a BEETHOVEN en la partitura en vez de asistir al concierto). Esta actitud filológica no tiene en sí misma nada de reprensible: en definitiva, el texto también se lee como poesía —sobre todo el texto clásico—; comporta siempre un mínimo de acotaciones escénicas exteriores o integradas en el cuerpo de la obra. Y, no obstante, la experiencia de la representación como evento pone cruelmente de manifiesto la insuficiencia de la simple lectura y del poema dramático. Se olvida enseguida que el texto dramático no es otra cosa que el rastro empobrecido de un acontecimiento del pasado: «Gracias al terrorismo de la literatura, detectable en Occidente hacia fines de la Edad Media, una simple anotación se atribuye a sí misma la condición de obra» (REY, 1980, pág. 187).

3 • La partitura como texto

Después del auge de la puesta en escena y del *teatro visual*,* que subordina todo lo demás a la espacialización y al discurso del director, asistimos hoy a un retorno al teatro de texto y a la exigencia de constituir una partitura textual comparable por su precisión y por su normatividad (y con vistas a su futura realización escénica) a una partitura musical. Autores como Jean VAUTHIER, Jean AUDUREAU o Michel VINAVER escriben textos que incluyen la anotación de las pausas y encadenamientos, de las cadencias, de los *stacatti*, del tempo rápido o lento; es decir, que intentan prever el *ritmo** de la enunciación escénica del texto. El problema consiste en dilucidar de dónde proviene este ritmo, si el autor es su propietario o si cada nueva puesta en escena, cada nueva interpretación, lo impugna y lo recrea.

4 • La subpartitura del actor

En vez de la noción de *subtexto*,* demasiado limitada al teatro psicológico y literario, algunos teóricos proponen utilizar la de subpartitura, que es un «esquema director kinestésico y emocional, articulado sobre los puntos de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por él con la ayuda del director de escena, pero que sólo puede manifestarse a través del espíritu y el cuerpo del espectador» (PAVIS, 1996*a*, pág. 94).

Cuaderno de dirección, guión, descripción, texto espectacular.

Theaterarbeit, 1961.

PASIÓN

Fran.: *passion*; Ingl.: *passion play*; Al.: *Passionspiel*.

Forma dramática medieval que representaba la Pasión de Cristo en los *misterios*,* inspirándose en los Evangelios. La representación presentaba cuadros espectaculares, duraba varios días y utilizaba a centenares de actores, que invadían la población. Todavía hoy se representan pasiones en Oberammergau, Telefen, Nancy, Ligny y en diversos pueblos españoles, especialmente en Cataluña.

PASIONES

Fran.: *passions*; Ingl.: *passions*; Al.: *Leidenschaften*.

Siempre ha existido la preocupación por saber expresar las pasiones en el teatro, de exteriorizarlas a través de la voz y del gesto. Pero hasta la época clásica, la de DESCARTES y su *Tratado de las pasiones* o de LE BRUN y su *Conferencia sobre la expresión general y particular* (1668), no se intenta codificar las mímicas y las actitudes. La pasión es «un movimiento del alma, que reside en la parte sensitiva, movimiento que se produce para seguir aquello que al alma le parece bueno, o para huir de aquello que piensa que le resultará nocivo; ordinariamente, todo lo que

causa pasión al alma hace que el cuerpo realice alguna acción» (LE BRUN, 1668). Los tratados, los de LE BRUN, CORNEILLE o LE FAUCHER (*Tratado de la acción del orador*), proponen una catálogo de las pasiones del alma, una serie de mímicas y actitudes que las expresan: así, según LE BRUN, el ojo es particularmente elocuente y las cejas son las que mejor expresan las pasiones. En su tratado *Passions of the Mind* (1604) [*Pasiones del espíritu*], T. WRIGHT define la acción como «la imagen externa de un espíritu interno; por la boca [el actor] dice su espíritu/opinión [*his mind*]; su contención es la de alguien que habla con voz silenciosa a los ojos; con su vida y su cuerpo universal, parece decir: es así como nos movemos porque es la pasión las que nos mueve/conmueve [*moved*]» (pág. 176).

A menudo, la voz es la encargada de vehicular las pasiones, gracias a expresiones faciales muy codificadas, o a la mano izquierda que marca el ritmo, mientras la derecha subraya los efectos, los matices y las alusiones. De aquí surge una declamación más próxima al recitativo que a la pantomima de acción que reclamarán DIDEROT o ENGEL (1788). Este último ideará el proyecto de una colección de gestos expresivos, de un inventario de todas las codificaciones, proyecto que reaparece en ARTAUD cuando afirma que «las diez mil y una expresiones del rostro, tomadas en estado de máscaras, podrán ser etiquetadas y catalogadas» (1964, pág. 143)

PATHOS

(Del griego *pathos*, sentimiento, sufrimiento.) Fran.: *pathos*; Ingl.: *pathos, false heroïcs*; Al.: *Pathos, falsches Pathos*.

1• La cualidad de la obra teatral que suscita la emoción (piedad, ternura, lástima) en el espectador.

En retórica, el *pathos* es la técnica destinada a emocionar al auditor (por oposición al *ithos*, impresión moral ejercida por el orador). Es necesario distinguirlo de lo dramático y de lo trágico.

Lo *dramático*• es una categoría literaria que describe la acción, su conducta y sus cambios.

Lo *trágico*• está ligado a la idea de necesidad y de fatalidad del destino funesto, pero libremente provocado y aceptado por el héroe.

Lo *patético*• es un modo de *recepción*• del espectáculo que provoca la compasión. Las víctimas inocentes son abandonadas a su suerte sin ninguna defensa.

Lo patético conoció su apogeo en la tragedia de los siglos XVII y XVIII y en el drama burgués. Pero sigue presente como uno de los ingredientes del éxito emocional y/o comercial.

2• El teatro, particularmente la tragedia, recurre al patetismo a partir del momento en que invita al público a identificarse con una situación o una causa cuya evocación conmueve al auditor.

En la *Poética* de ARISTÓTELES, el *pathos* es la parte de la tragedia que, mediante la muerte o los acontecimientos trágicos del personaje, provoca sentimientos de *piedad*• (*eleos*) y de *terror*• (*phobos*) que conducen a la *catarsis*.•

HEGEL (1832, págs. 518-583) distingue el *pathos*subjetivo y el *pathos*objetivo. El *pathos* subjetivo es el sentimiento de sufrimiento, de decaimiento y de pasividad que se apodera del público, mientras que el *pathos* objetivo tiene como finalidad «emocionar al espectador desarrollando ante sus ojos el lado sustancial de las circunstancias, de los fines y de los caracteres» (pág. 525). «El *pathos* que empuja a la acción puede ser provocado en cada individuo por fuerzas morales, espirituales, por llamadas divinas, por la pasión por la justicia, por el amor a la patria, a los padres, los hermanos, por el amor conyugal» (pág. 327).

3• Hoy, *pathos* tiene a menudo un sentido peyorativo: es un patetismo demasiado afectado. La actuación de determinados actores (sobre todo en el siglo XVIII) y la escritura dramática recurren a un *pathos* excesivo; exageran demasiado los efectos y buscan in-

moderadamente nuestras cuerdas sensibles. Las parodias del *pathos* schilleriano de BÜCHNER y BRECHT son reveladoras de la proximidad entre esta emoción estilizada y el ridículo.

4• El *pathos* no sólo es visible en los textos repletos de exclamaciones, de repeticiones y de términos que nos hablan del estado psicológico del locutor. También se manifiesta en una gestualidad irrealista que acentúe las expresiones, que juegue con los efectos plásticos de los grupos de actores en forma de *cuadros vivientes** (véase DIDEROT, 1758, cuando describe la muerte de SÓCRATES y las reacciones aterrorizadas de sus amigos).

El *pathos*, elemento perceptible a la vez como producción y como *recepción*,* varía con las épocas. Puede ocurrir que no sea ofensivo, sino natural para la época en que se produce y que sólo al cabo de algunos años, al escuchar una grabación o ver una película, nos parezca exagerado y artificial. Ello confirma la importancia de los códigos ideológicos de la recepción para evaluar la presencia y la cualidad del *pathos* (*naturalidad*).*

Diderot, 1758; Schiller, 1793; Hegel, 1832; Kommerell, 1940; Romilly, 1961; Eisenstein, 1976, 1978.

PERCEPCIÓN

Fran.: *perception*; Ingl.: *perception*; Al.: *Wahrnehmung*.

Concepto que debe ser distinguido del de *recepción*,* la cual concierne al conjunto de los procesos cognoscitivos, intelectuales y hermenéuticos que tienen lugar en la inteligencia del espectador. La percepción comprende el uso concreto de los cinco sentidos, más allá de la vista y el oído, los únicos que tendemos a asociar al espectáculo.

1 • La tactilidad

Aunque aparentemente excluida de la experiencia del espectador occidental, mantenido a respetable distancia del escenario e invitado únicamente a escuchar y mirar sin intervenir, la tactilidad desempeña un papel a través de la percepción del movimiento y la activación de la sensorialidad, por ejemplo gracias a la utilización de elementos naturales como la tierra, el agua, el fuego (BROOK). El sentido del tacto convierte el arte dramático, según BARRAULT, en «un juego fundamentalmente carnal, sensual. La representación teatral es una mezcla, colectiva, un acto de amor verdadero, una comunión sensual de dos grupos humanos» (1961, pág. 13).

En suma, hay dos tipos de teatro: un teatro seco en el que el escenario no es más que un lugar de simbolización, donde sólo cuenta la imagen «limpia» y la abstracción del texto; un teatro húmedo en el que la experiencia estética consiste en (hacer) tocar con el dedo la realidad sucia y cotidiana.

La *memoria corporal* que la danza suscita a través de los cambios de estabilidad, de equilibrio, de tonicidad, nos recuerda nuestra historia personal, inscrita en nuestro cuerpo y constantemente activada por el espectáculo.

2 • El olfato y el gusto

Extremadamente solicitados en las formas de teatro popular, donde la fiesta y la ingestión de alimentos se mezclan con el espectáculo, el olfato y el gusto suelen ser neutralizados en Occidente, con excepciones notables: el teatro olfativo (PAQUET, 1995) o algunos espectáculos durante los cuales se prepara y consume comida en el escenario (*Faust gastronome*, de Richard SCHECHNER; *Risotto*, del Politécnico de Roma) antes de ofrecerla al público una vez acabadas la cocción y la función.

La aproximación fenomenológica del espectáculo tiende a reconvertir al espectador en el centro de todo, a hacer de él el director de escena necesario de la masa de los estímulos, de los signos y de los materiales que no se dejan reducir a un único sentido. Integra todas las percepciones heterogéneas, reúne, por ejemplo, lo visual y lo sonoro, lo

cognoscitivo y lo sensible, la gestual y la psicología. Sea bajo la forma del cuerpo pensante o del «cuerpo en el espíritu» (JOHNSON, 1987), la percepción del espectador se sitúa en el lugar estratégico donde transcurre la experiencia teatral en su complejidad y su irreductibilidad.

PERFORMANCE

Fran.: *performance*, Ingl.: *performance*, Al.: *Performance*.

La *performance*, o el *performance art*, expresión que podríamos traducir como «teatro de las artes visuales», apareció en los años sesenta; por ello no es fácil diferenciarla del *happening*,* dado que además está influida por las obras del compositor John CAGE, del coreógrafo Merce CUNNINGHAM, del videasta Name JUNE PARK, del escultor Allan KAPROW. Sólo llega a la madurez en la década de los ochenta.

La *performance* asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el vídeo, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros, sino en museos o salas de exposiciones. Es un «discurso caleidoscópico multitemático» (A. WIRTH).

Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación. «El *performance art* está perpetuamente reestimulado por artistas con una definición híbrida de su trabajo, que dejan —sin avergonzarse por ello— que sus ideas deriven en el sentido del teatro por una parte, de la escultura por otra, más atentos a la vitalidad y al impacto del espectáculo que a la corrección de la definición teórica de lo que están haciendo. En rigor, *el performance art* no quiere significar nada» (Jeff NUTTAL).

Andrea NOURYEH, en un artículo inédito, distingue cinco tendencias de la *performance*.

• El *body art** utiliza el cuerpo del *performer* para ponerlo en peligro (V. ACCONCI, Ch. BURDEN, G. PANE); para exponerlo o poner a prueba su imagen.

• La exploración del espacio y del tiempo mediante desplazamientos al ralentí y figuras: por ejemplo, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* de RINKE (1968).

• La presentación autobiográfica en la que el artista cuenta acontecimientos reales de su vida (L. MONTANO: *Michell Death*, o Spalding GRAY: *A personal History of the American Theater*, 1980).

• La ceremonia ritual y mítica; ejemplo: las *Orgies* y los *Mysteries* de NITSCH.

• El comentario social: por ejemplo, el videasta Bob ASHLEY cuando cuenta las mitologías modernas, o Laurie ANDERSON en *United States, I* y *II* (1979-1982), que combina poesía, violín electrónico, película y diapositivas.

Mass media (y teatro), teatro experimental.

Marranca 1977; Goldberg, 1979; Wiles, 1980; Battcock, Nickas, 1984; Thomsen, 1985. Véanse también las revistas *Artitudes international*, *Performing Arts Journal*, *Parachute*, *The Drama Review*, Carlson, 1996.

PERFORMER

Fran.: *performer*, Ingl.: *performer*, Al.: *performer*.

1• Término inglés utilizado a veces para señalar la diferencia con el término actor, considerado como demasiado exclusivo del intérprete del teatro hablado. El *performer*, en cambio, también es el cantante, el bailarín o el mimo, en resumen, todo aquello que el artista, occidental u oriental, es capaz de ha-

cer (*to perform*) en un escenario destinado al espectáculo. El *performer* realiza siempre una proeza (una *performance*) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor.

2• En un sentido más específico, el *performer* es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro.

PERIPECIA

(Del griego *peripeteia*, giro imprevisto.) Fran.: *péripétie*; Ingl.: *peripety, peripeteia*; Al.: *Peripetie*.

Cambio súbito e imprevisto de situación, giro o «vuelco de la acción» (ARISTÓTELES).

1• En el sentido técnico del término, la peripecia se sitúa en el momento en que el destino del héroe toma un camino inesperado. Según ARISTÓTELES, es el paso de la felicidad a la desgracia o viceversa. Para FREYTAG, es «el momento trágico que como consecuencia de un acontecimiento imprevisto, aunque verosímil en el contexto de la acción anteriormente expuesta, flexiona la búsqueda del héroe en una nueva dirección» (1857).

2• En el sentido moderno, la peripecia ya no está únicamente ligada al momento trágico de la obra; designa tanto los puntos altos y bajos de la acción («un viaje con muchas peripecias») como el episodio que viene después del momento fuerte de la acción («el resto es simple peripecia»).

3• En la acepción francesa de *retournement* —el *turning point* inglés, el *Wendepunkt* alemán—, la peripecia es el momento de «viraje» en que la acción cambia de dirección cuando un súbito *golpe de teatro** modifica la apariencia de las cosas y «hace que el personaje interesante pase de la desgracia a la prosperidad o de la prosperidad a la desgracia» (MARMONTEL).

PERSONAJE

Fran.: *personnage*; Ingl.: *character*; Al.: *Person, Figur*.

En el teatro, el personaje acepta de buen grado adoptar los rasgos y la voz del actor, de tal manera que, al menos en principio, no parece que ello deba crear problemas. Sin embargo, pese a la «evidencia» de esta identidad entre un ser vivo y un personaje, el personaje sólo fue en sus orígenes una máscara —una *persona*— que correspondía al papel dramático en el teatro griego. A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de *persona*, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana.

1 • Metamorfosis históricas del personaje

a. Personaje y persona

Para el teatro griego, la *persona* es la máscara, el papel desempeñado por el actor: no se refiere al personaje esbozado por el autor dramático. El actor queda netamente diferenciado de su personaje, no es más que su ejecutante y no su encarnación, hasta el punto de disociar en su juego el gesto y la palabra. A partir de aquí, la historia del teatro occidental quedará marcada por una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se identificará cada vez más con el actor que lo encarna y se transformará en una entidad psicológica y moral similar a los otros hombres, destinada a producir en el espectador un efecto de *identificación*.* Esta simbiosis entre personaje y actor (que culmina en la estética del gran actor romántico) provoca las mayores dificultades en el análisis del personaje.

b. Historia de un itinerario

Esta evolución empieza a dibujarse desde la aparición del individualismo burgués, desde el Renacimiento y el clasicismo (BOCACCIO, CERVANTES, SHAKESPEARE) y alcanza su apogeo entre 1750 y fines del siglo XIX, cuando la dramaturgia burguesa ve en esta rica individualidad el representante típico de sus aspiraciones al reconocimiento de su papel central en la producción de bienes e ideas.

Así pues, el personaje quedará vinculado, al menos en su forma más precisa y determinada, a una dramaturgia burguesa que tiende a convertirlo en el sustituto mimético de su conciencia: fuerza pasional en Shakespeare, el personaje tiene dificultades para erigirse en individuo libre y autónomo. En el periodo clásico francés, se adapta siempre, aunque cada vez con menos facilidad, a las exigencias abstractas de una acción universal o ejemplar, sin poseer los rasgos de un tipo social definido (salvo en el drama burgués). A principios del siglo XVIII, todavía no se decide a consagrar todas sus fuerzas a la lucha contra el feudalismo y se agarra a las formas codificadas de la *commedia dell'arte** (en el Teatro Italiano de París, y en MARIVAUX sobre todo) y a las estructuras esclerotizadas del neoclasicismo (VOLTAIRE). Sólo con DIDEROT y su drama burgués el personaje se transforma en una *condición** y deja de ser un *carácter** abstracto y puramente psicológico. El trabajo, la familia (¡y en el siglo XIX, la patria!) se convierten en los medios donde los personajes, calcados de la realidad, evolucionan hacia el naturalismo y dan los primeros pasos de la dirección escénica. En este momento, la tendencia se invierte y el personaje tiende a disolverse en el drama simbolista, donde el universo sólo es habitado por sombras, colores y sonidos que se corresponden entre sí (MAETERLINCK, STRINDBERG, CLAUDEL). Luego, la delicuescencia se reafirma: se fragmenta en la dramaturgia épica de los expresionistas y de BRECHT: este desmontaje del personaje, enteramente librado a las necesidades de la *fábula,** de la historización y de la desconstrucción de lo real que debe ser criticado, señala la culminación de su «puesta en escena». El principio de un cierto recentramiento aparece con el personaje surrealista, en el que sueño y realidad se entremezclan con el personaje autorreflexivo (PIRANDELLO, GENET), y los niveles de realidad se confunden en los juegos del *teatro en el teatro** y «del personaje en el personaje».

2 • La dialéctica entre personaje y acción

Todos los personajes teatrales realizan una acción (incluso los de BECKETT, aunque sea de una manera invisible); e inversamente, toda acción necesita, para ser puesta en escena, unos protagonistas, rara si son personajes humanos como si son simples *actantes.** De esta constatación proviene la idea —válida tanto en el teatro como en el *relato**— de que entre la *acción** y el *carácter** existe una relación dialéctica. En este intercambio son posibles tres modalidades:

a. La acción es el elemento principal de la contradicción y determina el resto. Es la tesis de ARISTÓTELES: «Los personajes no actúan o hablan para imitar su carácter, sino que reciben su carácter por añadidura, en razón de su acción, de tal modo que los actos y la fábula son el fin de la tragedia y este fin, por encima de todo, es lo principal» (1450*a*). Aquí, el personaje es un agente y lo esencial es mostrar las distintas fases de su acción en una intriga bien «encadenada». Parece oportuno señalar que hoy se regresa a esta concepción de la acción como motor del drama: los dramaturgos y los directores de escena se niegan a partir de una idea preconcebida del personaje y presentan «objetivamente» las acciones, reconstituyen series de acciones físicas sin preocuparse por justificarlas mediante un estudio psicológico de sus motivaciones (véase PLANCHON en sus escenificaciones de los clásicos, texto citado por COPPERMAN, 1969, págs. 245-249).

b. La acción es la consecuencia secundaria, y casi superflua, de un análisis caracteriológico: en este caso, el dramaturgo no se preocupa por explicitar la relación de ambos ele-

mentos. Ésta es la concepción de la dramaturgia clásica o, de un modo más preciso, de la tragedia francesa del siglo XVII. Así, en RACINE, el personaje es presentado como esencia moral, su valor reside en su ser, en su oposición trágica, y no tiene ninguna necesidad de pasar directamente a la acción puesto que él es, en sí mismo, esa acción: «Hablar es hacer, el logos adopta las funciones de la praxis y la sustituye: toda la decepción del mundo se recoge y se redime en la palabra, el hacer se vacía, el lenguaje se llena» (BARTHES, 1963, pág. 66). En su esencialismo, el personaje llega a un punto de no retorno: ya no se define por una *esencia* (lo trágico), por una cualidad (la avaricia, la misantropía) o por una lista de *emplois** físicos y morales. En estas condiciones, el personaje no puede ser desmontado y tiende a convertirse en un ser autónomo. Es lo que más tarde ocurrirá con la estética naturalista donde, ciertamente, el personaje ya no es definido idealmente y en lo abstracto, sino que sigue siendo una sustancia (ahora determinada por un medio económico-social) que se basta a sí misma y sólo se mezcla con la acción en tanto que consecuencia y sin poder incidir libremente en su desarrollo.

c. La acción y el *actante** dejan de estar en contradicción en una teoría funcionalista del relato y de los personajes; una y otra se complementan; el personaje se identifica como el actante de una esfera de acciones que le pertenece propiamente; la acción es distinta según quién la realiza: el actante, el *actor*,* el *papel** o el *tipo*.*

V. PROPP (1929) abre esta perspectiva dialéctica del personaje en acción. Las teorías del relato posteriores (GREIMAS, 1966; BREMOND, 1973; BARTHES, 1966*a*) aplican este principio y afinan el análisis según las distintas fases obligadas de cualquier relato y las funciones propiamente dramatúrgicas (SOURIAU, 1950). Se trazan así diversos recorridos obligados de la acción y se determinan sus articulaciones principales. Paralelamente a este análisis «horizontal», se intenta sondear el espesor del personaje: se radiografían varios niveles o capas de realidad, yendo de lo general a lo particular (véase cuadro).

3 • El personaje como signo en un sistema más amplio

El personaje (rebautizado como *agente, actante** o *actor*)* es concebido como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, conduce la materia narrativa alrededor de un esquema dinámico, concentra en sí mismo un haz de signos en oposición con los de los restantes personajes.

Para que haya *acción** y *héroe*,* es necesario que sea definido un campo de acción normalmente prohibido al héroe y que éste viole la ley que le prohíbe entrar en él. A partir del momento en que el héroe «sale de la sombra», en cuanto abandona su entorno no conflictivo para penetrar en un territorio

Grados de realidad del personaje

Particular ↑	Individuo	Hamlet
	Carácter	El misántropo
	*Humor**	Sir Toby (*Twelth Night*)
	Actor	El enamorado
	Papel	El celoso
	Tipo	El soldado
	*Condición**	El comerciante
	Estereotipo	El criado pillo
	Alegoría	La muerte
	Arquetipo	El principio del placer
General	*Actante**	Búsqueda del beneficio

Ejemplos

extranjero, el mecanismo de la acción empieza a funcionar. La acción sólo se detendrá cuando el personaje haya recuperado su estado original o haya alcanzado un estado en el que su conflicto deje de existir.

El personaje de una obra se define por una serie de rasgos distintivos: héroe/malo, mujer/hombre, niño/adulto, enamorado/no enamorado, etc. Estos rasgos binarios hacen de él un paradigma, un cruce de propiedades contradictorias. Ello equivale a destruir totalmente la concepción de un personaje como esencia indivisible: aparece siempre, en filigrana, un desdoblamiento del carácter y una referencia a su contrario. (BRECHT, en su efecto de distanciación, no hace otra cosa que aplicar este principio estructural al hacer aparecer la *duplicidad* del personaje y la imposibilidad que se deriva para el espectador de identificarse con este ser dividido.)

De estas descomposiciones sucesivas no resulta una destrucción de la noción de personaje, sino una clasificación según sus rasgos y, sobre todo, el establecimiento de relaciones entre los protagonistas del drama: en efecto, éstos son reducidos a un conjunto de rasgos complementarios, llegándose incluso a una noción de *interpersonaje* mucho más útil para el análisis que la vieja visión mítica de la individualidad del carácter. El personaje no corre el riesgo de «deshilacharse» en una multitud de signos contrastados puesto que siempre, por regla general, es encarnado por un mismo actor.

4 • Semántica del personaje

a. Aspecto semántico

Bajo los rasgos del actor, el personaje es «colocado» directamente ante el espectador (*ostensión*).* Inicialmente sólo se designa a sí mismo al dar una imagen (*icono*)* de su apariencia en la ficción y al producir un *efecto** de realidad y de *identificación*.* Esta dimensión del aquí y ahora, del sentido inmediato y de la autorreferencia constituye aquello que BENVENISTE (1974) denomina la dimensión *semántica*, la significación global (o intentada) del sistema del signo.

b. Aspecto semiótico

Pero el personaje también se integra en el sistema de los restantes personajes; vale y significa por diferencia en un sistema semiológico hecho de unidades correlacionadas. Es un engranaje en el conjunto de la maquinaria de los caracteres y de las acciones. Algunos rasgos de su personalidad son comparables a los rasgos de otros personajes y el espectador manipula estas características como un fichero en el que cada elemento nos remite a los otros. Esta funcionalidad y esta facultad de montaje/desmontaje lo convierten en una materia muy maleable, apta para todas las combinaciones.

c. El personaje como «nudo de conexión»

Esta doble pertenencia a lo semántico y a lo semiótico convierte al personaje en una superficie giratoria entre el evento teatral y su valor diferencial dentro de la estructura ficcional. En tanto que anillo «distribuidor» entre *evento** y *estructura*,* el personaje pone en relación elementos que de otro modo serían irreconciliables: *primo*, el efecto de realidad, la identificación y todas las proyecciones que el espectador es capaz de experimentar; *secundo*, la integración semiótica a un sistema de las acciones y de los personajes en el seno del universo dramático y escénico.

Esta interacción entre dimensión semántica y semiótica llega a ser un verdadero intercambio que constituye el funcionamiento profundo de la significación teatral. En efecto, todo lo que pertenece al ámbito de la semántica (*presencia** de los actores, *ostensión*,* iconocidad del escenario, *evento** espectacular) es susceptible de ser vivido por el espectador, pero también de ser utilizado e integrado por el sistema de la ficción y, en definitiva, el universo dramático: todo evento es semiotizable (*semiotización*).* Inversa y dialécticamente, todos los sistemas que conseguimos construir sólo adquieren realidad teatral en el momento (el evento) de la identificación y de la emoción que experimentamos frente al espectáculo. Evento espectacu-

lar y estructura de la acción y de los personajes se completan recíprocamentey contribuyen al placer teatral.

d. *Personaje leído y personaje visto*

El estatuto del personaje de teatro es ser encarnado por el actor, no conformarse con ser tan sólo ese ser de papel de cual conocemos el nombre, la longitud de sus parlamentos y algunas informaciones directas (a través de él mismo o de otras figuras) o indirectas (a través del autor). El personaje escénico adquiere, gracias al actor, una precisión y una consistencia que lo trasladan del estado virtual al estado real e icónico. Ahora bien, este aspecto físico y «evéntico» del personaje es en verdad lo más específicamente teatral y lo más determinante para la recepción del espectáculo. Todo aquello que a través de la lectura podíamos leer entre las líneas del personaje (su físico, el medio en que se mueve) ha sido dictatorialmente determinado por la escenificación: ello reduce nuestra percepción imaginaria del papel, pero al mismo tiempo *añade* una perspectiva que no imaginábamos al cambiar la *situación** de enunciación y, por tanto, la interpretación del texto proferido.

Por supuesto, podemos comparar *personaje leído* y *personaje visto*, pero en las condiciones normales de recepción de la representación sólo tenemos tratos con el segundo. Por ello, nuestra situación —cuando no conocemos la obra que vamos a ver— difiere profundamente de la del director de escena, y nuestros análisis deben partir del personaje puesto en escena, el cual —por su posición de enunciador y de elemento de la *situación** dramática— nos impone por sí mismo una interpretación del texto y del espectáculo en su conjunto. Los puntos de vista entre el lector y el espectador «ideal» son, aquí, irreconciliables: el primero exige que el juego de los actores corresponda a su visión previa de los personajes y de sus aventuras; al segundo le basta descubrir el sentido del texto a través de las informaciones de la puesta en escena y observar si ésta hace que el texto «hable» de forma clara, inteligente, redundante o contradictoria (*textual y visual*).* Sin embargo, siempre se produce un cierto ajuste entre la visión del personaje *leído* (por el lector) y la del personaje *visto* (por el espectador): el personaje del libro sólo es visualizable si añadimos algunas informaciones a sus características físicas y morales explícitamente enunciadas: reconstituimos su retrato a partir de elementos dispersos (procesos de inferencia y de generalización). Por el contrario, en el personaje escenificado hay demasiados detalles visuales y ello nos impide inventariarlos y tenerlos en cuenta en nuestro juicio: nos vemos obligados a abstraer los rasgos pertinentes y a ponerlos en correspondencia con el texto, de modo que podamos escoger la interpretación que nos parece correcta y simplificar la imagen escénica demasiado rica que recibimos (procesos de abstracción y de *estilización*).*

e. *Personaje y discurso*

El personaje teatral —en ello reside su superchería, pero también su fuerza de persuasión— parece inventar sus *discursos*.* En realidad, ocurre todo lo contrario: son estos discursos, leídos e interpretados por el director de escena y el actor, los que inventan el personaje. Olvidamos esta evidencia ante la actuación segura de sí misma de este locutor impasible. Pero, por otra parte, el personaje ni dice ni significa únicamente aquello que su texto (leído) parece decir; su discurso depende de la *situación de enunciación** en que se encuentra, de los interlocutores, de sus presupuestos discursivos, en resumen, de la verosimilitud y de la probabilidad de lo que puede decir en una situación dada.

Comprender al personaje es ser capaz de establecer la conexión entre su texto y una situación de puesta en escena y, al mismo tiempo, entre una situación y la manera en que ésta ilumina el texto. Es iluminar mutuamente el escenario y el texto, la enunciación y el enunciado.

Es importante entender la construcción del personaje según las muy diversas modalidades de las informaciones que de él nos son suministradas: «Es preciso considerar»,

nos dice ARISTÓTELES en la *Poética*, «el personaje que actúa o que habla, y a quién se dirige cuando actúa o habla, para quién y por qué lo hace [...]» (1461 *a*). Así, en la ficha encabezada por el nombre de cada personaje, más que basarnos en una visión intuitiva de su interioridad y de su personalidad, indicamos y comparamos lo que dice y lo que hace, lo que se dice de él y lo que se hace de él. El análisis del personaje desemboca en el de sus discursos: se trata de comprender cómo el personaje es a la vez su *fuente* (los enuncia en función de su situación y de su carácter) y su *producto* (no es más que la figuración humana de sus discursos). Sin embargo, lo inquietante para el espectador es que el personaje nunca es propietario de su discurso, y que este discurso suele entremezclar diversos «filamentos» de procedencias muy diversas: casi siempre, un personaje es la síntesis más o menos armoniosa de varias formaciones discursivas, y los conflictos entre los personajes nunca son debates entre puntos de vista ideológicos y discursivos distintos y homogéneos (PAVIS, 1986*a*). Es una razón de más para desconfiar del *efecto de realidad* y para hacerse preguntas sobre su construcción discursiva e ideológica.

5 • ¿Muerte o supervivencia de los personajes?

Al término de esta experimentación sobre el personaje podemos temer que éste no sobreviva a la deconstrucción y que pierda su papel milenario de soporte de signos. El director de escena O. KREJČA se preguntaba hace algunos años si la perspectiva semiológica no nos conduce a convertir al actor en un mono (*singe*, anagrama de *signe*) encerrado en un *sistema de signos cerrado* (1971, pág. 9). Hay razones de sobras para tranquilizar a KREJČA: a pesar de la muerte «constatada» del personaje de novela, de la difuminación del perfil de los caracteres en el monólogo interior, no es evidente que también el teatro pueda ahorrarse el personaje y que éste se disuelva en una lista de propiedades o de signos. Está muy claro, a partir de BRECHT y PIRANDELLO, que el personaje es divisible, que ya no es una mera conciencia de sí mismo donde coinciden la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología. Sin embargo, ello no significa que los textos contemporáneos y las puestas en escena actuales ya no recurran al actor o, al menos, a un embrión de personaje. Las permutaciones, los desdoblamientos y las exageraciones grotescas de los personajes no hacen otra cosa que elevar al nivel consciente el problema de la división de la conciencia psicológica o social. Aportan su grano de arena a la demolición del edificio del sujeto y de la persona de un humanismo ya muy fatigado. Pero nada pueden hacer frente a la constitución de un nuevo *héroe* o antihéroe: héroes positivos de cualquier causa imaginable, héroes constituidos únicamente a partir de su inconsciente, figura paródica del bufón o del marginal, héroes de los mitos publicitarios o de la contracultura. El personaje no ha muerto; simplemente, se ha hecho polimorfo y difícilmente aprensible. Era su única posibilidad de sobrevivir.

Caracterización, motivación.

Dictionnaire des personnages littéraires, 1960; Stanislavski, 1966; Pavis, 1976*b*; Ubersfeld, 1977*a*; Hamon, 1977; Abirached, 1978; Suvin, 1981; Pidoux, 1986.

PERSPECTIVA

(Del latín *perspicere*, ver claramente a través de algo.)

Fran.: *perspective*; Ingl.: *perspective*; Al.: *Aussichtspunkt*, *Perspektive*.

1 • Perspectiva visual

Del mismo modo que el teatro presenta las cosas a los ojos del espectador, la perspectiva es concretamente el ángulo bajo el cual este espectador percibe el escenario y la manera en que le es presentada la acción escénica: «En efecto, el teatro es esta práctica que calcula el lugar mirado de las cosas: si pongo el espectáculo aquí, el espectador verá esto;

si lo pongo allí, no lo verá y yo podré jugar con esta ocultación para producir una ilusión: el escenario es a fin de cuentas esta línea que pone barreras al haz óptico al dibujar sus límites y, por así decir, el frente de su avance o desplegamiento» (BARTHES, 1973*b*, pág. 185).

El director de escena determina la disposición del decorado y de los actores en función a la vez de la lógica de sus relaciones en un momento dado y de la manera en que la imagen llegará al público. En la concepción del escenario como cubo-fragmento de una realidad «puesta en el escaparate» (*Guckkastenbühne* en alemán), el espectador se ve prácticamente inmovilizado en el punto de fuga de las líneas del escenario; se convierte necesariamente en un ser pasivo y *voyeur* fácilmente sometido a la ilusión. La perspectiva es un elemento dinámico que fuerza al público a «acomodar» —y por tanto a relativizar— y a desmultiplicar su visión de las cosas. Sin embargo, no parece legítimo traducir directamente este concepto de visión real en dato objetivo y mensurable de la implicación intelectual y emotiva del observador, puesto que esta implicación depende de muchos otros factores de *recepción*: la estructura de la acción y la presentación de los acontecimientos, la actuación ilusionista o «distanciada» de los actores, la identificación a una idea o a un héroe. Estos elementos pertenecen por sí mismos a la perspectiva interna de los personajes, a su *punto de vista* en el universo ficticio.

2 • Perspectiva de los personajes

Es el punto de vista de un carácter sobre el mundo y los otros caracteres, el conjunto de sus opiniones, de sus conocimientos, de su sistema de valores, etc. Puesto que no podemos comparar diferentes perspectivas si no es a partir de un único objeto fijo, las perspectivas de los personajes sólo son significativas en relación a la misma cuestión, casi siempre un conflicto de intereses o de valores, un juicio sobre la realidad. Este trabajo de comparación debe realizarlo en primer lugar el dramaturgo —que reparte los discursos de sus personajes—y, luego, el espectador, que percibe sus opiniones sobre el mundo.

El estudio de los puntos de vista se basa en el presupuesto de que cada personaje es una conciencia autónoma, dotada por el dramaturgo de la facultad de juzgar y de exponer sus diferencias con otros. Este presupuesto se ve reforzado en el teatro por la presencia de los actores/personajes que intercambian palabras que parecen pertenecerles. Al hablar de perspectiva, corremos el riesgo de psicologizar esta noción, de convertirlo en el paradigma de una conciencia que en realidad no existe en vez de asociarla a una forma o a una instancia específica. Es imposible llevar a cabo una comparación objetiva de todos los puntos de vista por el simple hecho de que los discursos de los personajes no están calcados de los de personas reales, y que la escritura dramática no es una imitación de diálogos tomados en vivo de la vida cotidiana. Las perspectivas las fabrica el trabajo dramatúrgico y escritural del autor. Sólo él constituye una perspectiva central (incluso si es imprecisa, contradictoria y desconocida para el autor mismo). Así pues, la perspectiva de cada personaje está determinada por la perspectiva «autorial».

Una vez tomada esta precaución, el análisis de las perspectivas individuales, y sobre todo de su resultante o perspectiva global de *recepción* «deseada» o sugerida por el autor, resulta fundamental para el análisis dramatúrgico. Hace posible nuestro juicio sobre los personajes y, por tanto, nuestra *identificación* o nuestra distancia crítica.

3 • Determinación de las perspectivas individuales

Con la excepción del *monólogo* o del *aparte* —en los cuales el personaje describe directamente lo que piensa—, siempre nos vemos obligados a reconstituir los puntos de vista de los protagonistas. Para juzgar la acción mostrada en el escenario, debemos meternos en la piel de cada personaje y adivinar su punto de vista sobre la acción. Éste se convierte en una especie de ficha en la que

inscribimos tales características. Cualquier información directa es a la vez una información indirecta, puesto que cabe suponer que un personaje sólo dice *aquello* que lo hace original y distinto de los demás. Al cabo de un cierto tiempo (generalmente después de la exposición), las *caracterizaciones* son tan precisas y los campos están tan bien delimitados que nuestra opinión queda establecida y las figuras ya no pueden sorprendernos, salvo si se introduce en este momento una técnica dramatúrgica gracias a la cual el «bueno» se convierte súbitamente en malo, o el asesino es el menos sospechoso, etc.

Una vez dibujada esta topología, podemos estructurar los puntos de vista:

— agrupación por identidad o por oposición de opiniones;
— relativización de los puntos de vista; subordinación entre ellos;
— construcción de un sistema *actancial*; determinación de la parte de verdad de cada uno;
— importancia relativa de las visiones;
— *focalización* del interés y separación de lo accesorio.

Todas estas preguntas que los personajes nos inspiran contribuyen a la formación del sentido y, en definitiva, a la búsqueda de una *perspectiva central*, resultante de las perspectivas particulares, centro ideológico de la obra.

4 • Perspectiva central

La perspectiva central no siempre es deducible de la estructura de conjunto de las perspectivas individuales. Actualmente, la teoría de la recepción intenta encontrar en la obra la imagen de un espectador implícito (o superespectador ideal, en el cual convergen los sentidos de la obra, receptor idealmente «imaginado» por el autor).

a. *Convergencia de las perspectivas*

Se produce cuando nuestra simpatía ha sido manipulada sin ambigüedad hacia un héroe: por ejemplo, no nos cabe la menor duda de que la perspectiva del «falso devoto» Tartufo es la incorrecta; incluso si no se nos dice cuál es la buena, sabemos —al menos— por quién se decantaba MOLIÈRE. A menudo (sobre todo en la comedia clásica) la buena solución se sitúa entre ambos extremos.

b. *Divergencia de las perspectivas*

El autor se niega a dictaminar (¿quién tiene razón, Alceste o Philinte?) o difumina las pistas (¡poco importa cuál de los dos, Vladimir o Estragon, tiene razón en *Esperando a Godot*!). A cada espectador, a cada grupo social, le corresponde escoger su buena perspectiva (la de los amos o la de los criados en MARIVAUX, por ejemplo).

c. *El lugar indecidible de la ideología*

En última instancia, le corresponde precisamente al espectador situarse en el encabalgamiento de los puntos de vista. Este aspecto dudoso y dubitativo del texto es propiamente el territorio de su ideología. La ideología se manifiesta como representación de ideas y como provocación de reacción/recepción por parte del espectador. Si la obra es constituida de tal modo que pueda interpelar a un espectador implícito, y provocarlo, su perspectiva global se sitúa en este punto ciego donde el sentido artístico e ideológico está en perpetua elaboración.

Uspenski, 1972; Pfister, 1977, págs. 225-264; Fieguth, 1979; Pavis, 1980c; Francastel, 1965, 1967, 1980.

PIÈCE BIEN FAITE

Fran.: *pièce bien faite*; Ingl.: *well-made play*; Al.: *well-made play*.

1 • Orígenes

Así fue denominado en el siglo XIX («obra bien hecha», «obra de carpintería») un tipo de obras caracterizado por una buena organización lógica de la acción. Su paternidad

suele atribuirse a E. SCRIBE (1791-1861), tanto por lo que se refiere a la expresión como a la cosa en sí. Otros autores (SARDOU, LABICHE, FEYDEAU, incluso IBSEN) construyeron sus textos según esta misma receta. Pero más allá de esta «escuela de composición» históricamente delimitada, la *pièce bien faite* describe un prototipo de dramaturgia postaristotélica que nos remite al drama de estructura cerrada; se convierte en sinónimo de obra cuyos hilos son tan gruesos y numerosos que pueden ser inventariados.

2 · Técnicas de composición

El primer mandamiento es el desarrollo continuo, estricto y progresivo de los motivos de la acción, incluso si la intriga es muy complicada (véase *Adrienne Lecouvreur* de SCRIBE), el *suspense** debe ser mantenido a toda costa. La curva de la acción conoce altos y bajos y presenta una serie de quiproquos, de efectos o *golpes de teatro.** El objetivo es evidente: mantener despierta la atención del espectador, provocar la ilusión naturalista.

La distribución de la materia dramática se realiza según normas muy precisas: la exposición sitúa discretamente los hitos que permitirán que la obra llegue a su conclusión; cada uno de los actos incluye un *crescendo* de la acción puntuada por un punto. La historia culmina en una escena central (escena obligatoria) donde los distintos hilos se reagrupan para revelar y resolver el conflicto central. Es una buena ocasión para que el autor (o su delegado, el *raisonneur*)* coloque algunas frases brillantes o unas profundas reflexiones. Es el momento de la ideología por excelencia, que toma la forma de verdades generales e inofensivas.

Por esquemático o escabroso que sea, el tema nunca debe ser problemático ni debe proponer al público una filosofía que pueda resultarle extraña. La *identificación** y la *verosimilitud** son las reglas de oro.

La *pièce bien faite* es un molde donde los acontecimientos son sistemáticamente conformados según la aplicación mecánica de un esquema tomado de un modelo clásico periclitado. La *pièce bien faite* es el final y tal vez la «culminación» (paródica sin saberlo) de la tragedia clásica. Aunque atacada por los naturalistas (ZOLA entre otros), ha influido decisivamente en la obra de autores como SHAW o IBSEN. Así pues, no es sorprendente que la *pièce bien faite*, pese a su aparente sumisión a la fórmula de cortesía, se haya convertido en el prototipo y en el cualificativo de una dramaturgia banal y de una técnica carente de imaginación, en el símbolo de un formalismo abstracto. Aun así, en ella se basa la fortuna de los dramaturgos de *bulevar** o de los seriales televisivos.

Zola, 1881 («Polémique»); Shaw, 1937; Taylor, 1967; Ruprecht, 1976; Szondi, 1996.

PLÁSTICA ESCÉNICA

Fran.: *plastique animée*, Ingl.: *stage plastic*, Al.: *belebte Plastik*.

El arte que, «por oposición a las artes congeladas de la pintura y la escultura podemos denominar *plástica animada* o *plástica viva*» (JAQUES-DALCROZE, 1920, pág. 133), se constituye por sí mismo en el arte del teatro. En la época clásica, también se hablaba de «pintura parlante» o de «cuadro viviente» cuando los actores formaban un conjunto inmóvil. BABLET (1975) denomina *plástica escénica* a todo aquello que las artes plásticas crean para el escenario; a iniciativa del director de escena, y al mismo tiempo que él, el escenógrafo es el responsable «de la puesta en escena plástica del drama» (J. SVOBODA).

POEMA DRAMÁTICO

Fran.: *poème dramatique*, Ingl.: *dramatic poem*, Al.: *dramatisches Gedicht*.

1· La teoría tradicional de los géneros literarios establece la distinción entre el poema épico, el poema lírico y el poema dramático.

El poema dramático es, en el período clásico, el *texto dramático*,* independientemente de su realización escénica o del *espectácu-*

lo, que los doctos tienden a rechazar por considerarlo exterior, secundario o, en cualquier caso, menos valioso que el poema. El poema trágico está vinculado a la organización de una fábula (ARISTÓTELES); en Francia, y hasta el siglo XVIII, suele estar escrito en alejandrinos.

2• *Poema dramático* parece, hoy, una expresión contradictoria en la medida en que creemos que el texto no es más que la etapa primera e incompleta de la representación. Sin embargo, en la época clásica, cuando todavía se habla de *poesía dramática* (o incluso de *poesía representativa*), se supone que el poema contiene todas las indicaciones necesarias para su comprensión, hasta el punto de que los discursos figuran acciones y «de tal suerte, actuar es hablar» (D'AUBIGNAC, *Práctica del teatro*, 1657). Así pues, este poema puede ser leído «en un sillón», pero antes ya ha sido repartido en papeles; la *poiesis*, fabricación de la ficción, no prejuzga la calidad literaria del texto, sino tan sólo su armoniosa composición en una fábula más contada que interpretada por unos actores que se expresan en largos monólogos sucesivos.

3• A menudo, las estéticas y las clasificaciones en géneros atribuyen al poema dramático un importante papel en el desarrollo de las formas literarias: así, según HEGEL, «el drama debe ser considerado como el estadio más elevado de la poesía y del arte, puesto que accede en su contenido y en su forma a su más perfecta totalidad»; la poesía dramática es el único género capaz de «unir la objetividad del *epos* y el principio subjetivo de la poesía lírica (HEGEL, *Estética*, «La poesía dramática»).

4• A menudo, es muy borrosa la frontera que separa el *poema «dramatizado»* —que contiene personajes, conflictos y diálogos ocasionales— del *drama poético*, que no está verdaderamente destinado al escenario y que se compone de una serie de textos poéticos.

5• A veces —por ejemplo VILAR (1963, pág. 140)—, el poeta dramático y el dramaturgo son considerados como opuestos: el primero sería aquel que se limita a versificar el texto, a ser «maestro en prosodia»; el segundo, aquel que sabe construir acciones y personajes, más allá del control absoluto de la prosodia. Otras veces, incluso se considera a un mismo autor —por ejemplo RACINE— o bien como un maestro en prosodia (BARRAULT) o bien como un autor de acciones para la escena (VILAR, PLANCHON). Se trata de una oposición engañosa y peligrosa que disocia arbitrariamente la forma y el contenido del texto dramático.

Obra, ritmo, escritura escénica.

POESÍA EN EL TEATRO

Fran.: *poésie au théâtre*, Ingl.: *poetry in the theatre*, Al.: *Dichtung im Theater*.

Más que de las relaciones esenciales o históricas entre la poesía y el teatro, trataremos aquí del lugar de la poesía en la dramaturgia y la puesta en escena contemporáneas. Este lugar es considerable en la creación teatral del siglo XX, como si la poesía intentase reconquistar un territorio perdido.

1 • El lenguaje poético

Sin entrar en el debate de la especificidad del lenguaje poético, de la diferencia entre prosa y poesía, basta señalar que la poesía normalmente es leída o escuchada fuera de la situación teatral, es decir, sin indicaciones concretas sobre su enunciación. Además, lo que la diferencia del texto filosófico, o novelesco, o pragmático, es su insistencia en la forma, la condensación y la sistematización de los procedimientos literarios, su alejamiento de la lengua y de la comunicación cotidianas, la conciencia que suscita en el lector o auditor de hallarse ante un enigma que le habla individualmente.

Así pues, no es la versificación lo que hace que un texto sea poético: RACINE escribe sus tragedias en verso, pero nunca en detrimento de la tensión dramática, de modo que la

lengua poética, sea cual sea su fuerza y su autonomía, está siempre al servicio de la situación dramática.

Conviene hacer un distingo entre el texto poético (el poema) y la poeticidad del texto (su carácter «poético» en el sentido amplio y corriente del término). Por lo que se refiere a la poesía en el teatro, lo importante no es saber si se interpreta un poema, sino si el texto interpretado esconde una gran poeticidad y qué consecuencias puede tener esta carga poética para la representación teatral.

2 · Situación poética, situación teatral

La estrategia de la poesía difiere de la del teatro y obliga a pensar en sus relaciones como naturalmente problemáticas. La poesía se basta a sí misma, contiene sus propias imágenes, mientras que el texto dramático está a la espera de un escenario y una interpretación. Más aún que el texto dramático destinado a los actores, el texto poético (o filosófico) está a la merced de lo que la puesta en escena haga de él.

La poesía leída o transmitida por la voz del poeta o de su intérprete es recibida como un espacio mental que se abre en el lector o el auditor y hace resonar el texto sin necesidad de ilustración y de representación de una situación o de una acción (como en el teatro). Es como una página en blanco dentro de nosotros mismos, una pantalla vacía, un eco sonoro que no tienen necesidad de ser exteriorizados. En este sentido, hay un contraste y una contradicción entre el carácter estático de la poesía (su sutilidad) y el dinamismo del drama (su brutalidad), incluso si, según CELAN (*Discurso de Brême*, 1968) la esencia del poema es dialógica.

No hay, pues, incompatibilidad, pero en cambio existen ciertos peligros si se quiere redoblar y concretar en el escenario esta página blanca, puesto que al lector/auditor puede molestarle ver sobre las tablas elementos de su espacio mental. En efecto, a partir del momento en que hay dis-posición del texto poético en el espacio concreto, en cuanto el personaje-locutor toma cuerpo, la poesía sale del espacio mental para caer en un espacio público abierto a todo el mundo. Al tomar cuerpo así, súbitamente, el texto poético que sólo presentaba al lector voces entremezcladas, empieza a representar a locutores de los cuales no sabemos si son los representantes directos del poeta, su voz centralizada en ellos que habla en primera persona, o bien personajes que se expresan en nombre propio. «Normalmente», en la forma dramática del teatro (SZONDI, 1956) las voces de los personajes no son las del autor dramático, el drama es objetivo. Ahora bien, con la poesía dicha en un escenario por locutores-actores, el yo «personal» del poeta reaparece, rompiendo esta ley de la objetividad. Ya no sabemos cómo escucharlo: esta voz, ¿es la de los personajes que dicen los poemas o la del poeta que nos habla directamente, no siendo el actor más que un envoltorio translúcido?

3 · Dificultades de la pronunciación poética

Por naturaleza, el texto poético se basta a sí mismo (sólo pide ser leído), no reclama ninguna ilustración exterior a él; incluso a veces es «autosuficiente» y rechaza todo lo que no sea su propia resonancia sonora en el cerebro del lector-auditor. En tal caso, todo aquello que el escenario y su puesta en escena inventen para asumirlo le parecerá superfluo y charlatanería inoportuna. En realidad, éste es el reproche que puede hacerse a algunos montajes poéticos: los actores se agitan demasiado, distorsionan la audición con sus gesticulaciones excesivas. DECROUX ha convertido este fenómeno en una ley fundamental de la dosificación de la palabra y el gesto: «Podemos mezclar palabra y mímica siempre que ambas sean pobres» (1963, pág. 49). «Cuanto más rico sea un texto, más pobre debe ser la música del actor; cuanto más pobre sea un texto, más rica debe ser la música del actor» (pág. 54).

La elocución vocal y la gesticulación que la acompaña son a menudo demasiado acentuadas y molestas, pero también demasiado repetitivas: muchas veces son una interpela-

ción al público, una especia de aparte, una agresión para captar la atención del espectador con toda suerte de recursos extraverbales.

Al querer hacerse oír, el poeta delegado sobre el escenario tiende a gritar, a imponerse, en vez de dejar al oyente la facultad de una escucha flotante, concentrada, pero selectiva. Dado que el texto es a menudo de una gran riqueza y densidad, y difícil de comprender, se corre el riesgo de que el oyente, solicitado en su imaginación verbal y distraído por la gesticulación oral y física, acabe desconectando y no haga justicia al texto. Si además se trata de un montaje poético de varios textos o autores, la desorientación será mayor, la concentración difícil, el abandono probable, e inevitable el paso a una atención centrada en lo accesorio de la representación escénica. Y si, como coronación, la poesía es una traducción, si el significante verbal no es accesible en su corporalidad vocal de origen, el riesgo de hacer insípido el texto y de desviar la atención está garantizado.

4 • Razones del éxito de la entrada de la poesía en el teatro

¿Por qué entonces el teatro se obstina hoy en montar poesía? En primer lugar, porque la poesía obliga al espectador a otro tipo de escucha, lo cual beneficia tanto a la poesía como al teatro. La poesía reencuentra la oralidad, la humanidad de textos demasiado a menudo reducidos al secreto del papel y de la voz interior. El monólogo interior, las voces entremezcladas, la polifonía encuentran un lugar donde exponerse en la *performance* escénica. De este modo, el teatro abre otra vía —y otra voz— a la poesía: al teatralizarse, al enunciarse en público, la poesía reencuentra sus orígenes en la poesía oral o en el cuento en algunas culturales orales que todavía sobreviven, propocionando a los poetas la oportunidad de leer personalmente sus textos con ocasión de reuniones multitudinarias ante auditorios acostumbrados a escuchar a sus poetas (como en Rusia o en Indonesia).

De este modo, la puesta en escena, decidida a «convertirlo todo en teatro» (VITEZ), extiende su imperio a otros territorios, traspasando sus fronteras al montar textos considerados poéticos o filosóficos (BLANCHOT, HANDKE, KAFKA escenificado por P.-A. VILLEMAINE, por ejemplo) o escritos en una lengua inventada (*Vosotros que habitáis el tiempo* de NOVARINA en el montaje de C. BUCHVALD y de G. BRUN). Al renunciar a explicar o ilustrar una palabra poética, al no ser ya una puesta en escena sino una «puesta en acto de un escrito» (DERRIDA, a propósito del trabajo de VILLEMAINE), la puesta en escena encuentra una libertad de representación y obliga al espectador a abandonar su pereza natural, su gusto por la identificación deliciosa o la distanciación protectora, para que reflexione sobre lo que ocurre en su interior y, únicamente durante la enunciación del texto, provoque una mediación interior, una libre asociación a partir de la escucha de los poemas.

POÉTICA TEATRAL

Fran.: *poétique théâtrale*. Ingl.: *theatre poetics*. Al.: *Theaterpoetik*.

1 • La más célebre de las poéticas (de las *artes poéticas*), la de ARISTÓTELES (330 a. J.C.), está basada sobre todo en el teatro: en la definición de la tragedia, de las causas y las consecuencias de la *catarsis* y de otras diversas prescripciones corrientes en las artes poéticas. Sin embargo la poética desborda ampliamente el ámbito teatral y también se interesa por géneros distintos (la poesía en general). Si bien las reglas y las normas son particularmente numerosas y precisas en el campo del teatro, arte necesariamente público y por tanto estrechamente reglamentado, tales regulaciones ocultan lo que tienen de reflexión global, descriptiva y estructural sobre el funcionamiento textual y escénico, y a veces incluso disuaden de llevarla a cabo. Ésta es la razón por la que hoy la ciencia de la literatura y de la *semiología* se han lanzado a esta empresa universal y titánica, tomando la precaución de someterse a dos exigencias: *primo*, superar los particularismos

de un autor o de una escuela, no dictar normas para decidir qué debe ser el teatro; *secundo*, considerar el teatro como un arte escénico (a diferencia de las poéticas anteriores a ARTAUD y BRECHT, que concedían la importancia primordial al texto).

2• Pese a que el arte poético aplicado al teatro ha reunido a las más altas inteligencias, hay que confesar que sus presupuestos metodológicos nos parecen hoy obsoletos y anacrónicos. La poética se basa, por ejemplo, en una comparación de la fábula o de los personajes con el objeto representado, convirtiendo la *mímesis* en el criterio de la verdad y por lo tanto de buen funcionamiento de la representación: de aquí surgirá una estética secular de lo verosímil, una distinción entre los géneros populares y menospreciables (sátira y comedia, protagonizadas por personas «ordinarias») y los géneros nobles y serios (la tragedia y la epopeya, con personajes de alta cuna y altos sentimientos). Habrá que esperar hasta el romanticismo y el individualismo burgués para que la poética se interrogue sobre otras formas y examine el vínculo entre la obra y su autor. Sólo a fines del siglo XVIII, y sobre todo en el XX, la poética se hace menos normativa, luego descriptiva, e incluso estructural, y examina las obras y el escenario como sistemas artísticos autónomos (hasta el punto de que pronto se perderá de vista la relación de la obra con el mundo y con el receptor).

3• Así pues, la poética ha fracasado en su pretensión de elucidar dos relaciones esenciales: la de la representación con el espectador y la del trabajo teatral con el actor. Paradójicamente, este fenómeno se explica por la universalización *teórica* (por las innumerables poéticas) del modelo griego basado en la conmoción y la catarsis. Otras poéticas pertenecientes a otras culturas, como el tratado de teatro indio clásico (*Natya-Sastra*) o el tratado de Zeami sobre el Nô habrían provocado sin duda una visión muy distinta del conflicto, del drama y de la recepción teatral. Asimismo, una encuesta sobre las ceremonias teatralizadas africanas cuestionaría las reglas de unidad, de la tensión o de la frontera entre el arte y la vida. Es tal vez gracias a una semiología del actor, ya iniciada por J. DUVIGNAUD (1965), J. MUKAŘOVSKÝ (1941, 1977) y Anne UBERSFELD (1981) por lo que la poética puede, por fin, superar las cuestiones banales pero obsesionadas por la naturalidad, la emoción o la distancia del actor. Entonces será posible, de una vez por todas, aclarar el intercambio entre el actor y el espectador en términos psicológicos, pero también sociales e históricos.

4• Algunas artes poéticas centradas en el teatro:

ARISTÓTELES, *Poética*, 330 a. J.C.
HORACIO, *Arte poética*, 14 a. J.C.
SAN AGUSTÍN, *De la música*, 386-389.
VIDA, *La Poética*, 1527.
DU BELLAY, *Defensa e Ilustración de la lengua francesa*, 1549.
PELETIER DU MANS, *Arte poética*, 1555.
SCALIGER, *Poetics libri septem*, 1561.
CASTELVETRO, *La Poética de Aristóteles vulgarizada y explicada*, 1570.
Jean de LA TAILLE, *Del arte de la tragedia*, 1572.
LAUDUN D'AIGALIERS, *Arte poética*, 1598.
VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *Arte poética*, 1605.
LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609.
HENSIUS, *Poética*, 1611.
OPITZ, *Libro de los poetas alemanes*, 1624.
CHAPELAIN, *Carta sobre las veinticuatro horas*, 1630.
MAIRET, prefacio de *Silvanire*, 1631.
CHAPELAIN, *De la poesía representativa*, 1635.
GUEZ DE BALZAC, *Carta al señor Scudéry sobre estas observaciones a propósito del «Cid»*, 1637.
SARASIN, *Discurso sobre la tragedia*, 1639.
SCUDÉRY, *Apología del teatro*, 1639.
LA MESNARDIÈRE, *Poética*, 1640.
VOSSIUS, *Poética*, 1647.
D'AUBIGNAC, *La práctica del teatro*, 1657.
CORNEILLE, *Discurso sobre las unidades*, 1660.
CORNEILLE, *Discurso sobre el poema dramático*, 1660.

MOLIÈRE, *La Crítica de «La escuela de mujeres»*, 1663.
ABBÉ DE PURE, *Idea sobre los espectáculos*, 1668.
BOILEAU, *Arte poética*, 1674.
DRYDEN, *Ensayo sobre la poesía dramática*, 1688.
LA BRUYÈRE, «Tragedia», en *Caracteres*, 1691.
FONTENELLE, *Reflexiones*, 1691-1699.
DACIER, traducción de la *Poética* de Aristóteles, 1692.
BOSSUET, *Máximas y reflexiones sobre la comedia*, 1694.
DU BOS, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, 1719.
HOUDAR DE LA MOTTE, *Discursos y reflexiones*, 1721-1730.
BAILLET, *Juicios de los sabios sobre las principales obras de los autores*, 1722.
VOLTAIRE, *Discurso sobre la tragedia*, 1730.
RICCOBONI, *Historia del teatro italiano*, 1731.
LUZAN, *Poética*, 1737.
RICCOBONI, *La Reforma del teatro*, 1743.
DIDEROT, *Conversaciones sobre El hijo natural*, 1757.
DIDEROT, *De la poesía dramática*, 1758.
ROUSSEAU, *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, 1758.
NOVERRE, *Carta sobre la danza y los ballets*, 1760.
JOHNSON, *Prefacio a Shakespeare*, 1765.
BEAUMARCHAIS, *Ensayo sobre el género dramático serio*, 1767.
LESSING, *Dramaturgia de Hamburgo*, 1767-1769.
DIDEROT, *Paradoja sobre el actor*, 1773-1780.
MERCIER, *Del teatro*, 1773.
MARMONTEL, *Elementos de literatura*, 1787.
GOETHE, *Tratado sobre la poesía épica y la poesía dramática*, 1797.
GOETHE, *Reglas para los actores*, 1803.
SCHILLER, prefacio a *Los bandidos*, 1781.
SCHILLER, prefacio a *La novia de Mesina*, 1803.
CONSTANT, *Reflexión sobre la tragedia de Wallstein y sobre el teatro alemán*, 1809.
KLEIST, *Ensayo sobre las marionetas*, 1810.
Mme. DE STAËL, *De Alemania*, 1813.
SCHLEGEL, *Curso de literatura dramática*, 1814.
STENDHAL, *Racine y Shakespeare*, 1823-1825.
HUGO, prefacio a *Cromwell*, 1827.
MUSSET, *Un espectáculo en un sillón*, 1834.
HEGEL, *Estética*, 1832.
WAGNER, *La obra de arte del futuro*, 1848.
FREYTAG, *La técnica del drama*, 1863.
NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, 1871.
MEREDITH, *Ensayo sobre la comedia*, 1879.
ZOLA, *El Naturalismo en el teatro*, 1881.
APPIA, *La escenificación del teatro wagneriano*, 1895.
JARRY, *De la inutilidad del teatro en el teatro*, 1896.
MAETERLINCK, *El tesoro de los humildes*, 1896.
ANTOINE, *Charla sobre la puesta en escena*, 1903.
ROLLAND, *El teatro del pueblo*, 1903.
APPIA, *La obra de arte viviente*, 1921.
PISCATOR, *El teatro político*, 1929.
ARTAUD, *El teatro y su doble*, 1938.
STANISLAVSKI, *La formación del actor*, 1938.
SARTRE, *Un teatro de situaciones*, 1947-1973.
BRECHT, *Pequeño Organon para el teatro*, 1948.
CLAUDEL, *Mis ideas sobre el teatro*, 1894 a 1954.
DÜRRENMATT, *Problemas de teatro*, 1955.
IONESCO, *Notas y Contra-Notas*, 1962.
GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, 1965.
SASTRE, *Anatomía del realismo*, 1974.

Véase el artículo «Teoría del teatro».

PORTAVOZ

Fran.: *porte-parole*; Ingl.: *mouthpiece*; Al.: *Sprachrohr*.

1• El portavoz del autor es el personaje encargado de representar el *punto de vista** del dramaturgo. El teatro que representa «objetivamente» (HEGEL) personajes que tienen su propio punto de vista prescinde del narrador o del portavoz. Sólo en el *teatro de tesis** o en breves porciones particularmente espinosas del texto dramático el portavoz es claramente identificable. Este papel ingrato recae a menudo en el *raisonneur*,* responsa-

ble de la correcta recepción de los discursos por parte del espectador y de las rectificaciones necesarias a la *perspectiva*.* Siempre es incómodo, y por otra parte carente de interés, descubrir el rastro de una palabra «autorial»: si así fuese, introduciríamos un contrasentido en la obra teatral, que se caracteriza por una ausencia de sujeto central y resulta del encabalgamiento de las contradicciones *actanciales** y discursivas.

2* Cuando la obra es más un debate de ideas y un diálogo filosófico que una ficción a varias voces, puede ocurrir que detectemos qué ideología o filosofía se esconde tras la máscara del actor. En este caso, el personaje sólo sirve de soporte pedagógico para el intercambio de ideas (*obra didáctica*).* Queda reducido al papel de lo que MARX (1967, pág. 187) denomina los «portavoces del espíritu del tiempo»: alusión a los personajes schillerianos, un tipo de carácter totalmente idealizado y abstracto que representa de una manera hegeliana una tendencia histórica y filosófica y que no tiene nada en común con un individuo concreto y contrastado por la realidad. A este tipo de idealización se le opone el personaje shakespeariano de factura realista, que da la impresión de ser una persona viva indefinible que sólo existe por sus impulsos y sus contradicciones (Hamlet, Otello, etc.).

 Confidente, paríbasis.

PRÁCTICA ESPECTACULAR

 Fran.: *pratique spectaculaire*; Ingl.: *performance*; Al.: *Darstellung*.

Este término traduce (mal) la noción de *performance* en el sentido en que se habla, en inglés, de *performance studies*, estudio de las prácticas espectaculares y culturales. Los *performance studies* fueron creados en los años setenta por etnólogos (TURNER, 1982), teóricos y gentes de teatro (SCHECHNER, 1985), administradores universitarios en el mundo anglosajón, para englobar el estudio del conjunto de las manifestaciones espectaculares o culturales que van de los ritos y las danzas folklóricas a los espectáculos de teatro, de danza, de pantomima, de teatro corporal e, incluso, a las prácticas ritualizadas de la vida cotidiana.

Traducida a menudo como *práctica espectacular*, la noción de *performance* aparece más ligada a la idea de realizar una acción (*to perform*), al modo de los verbos «performativos» que realizan la acción por el hecho de ser enunciados (ej.: «¡Lo juro!»), que a la idea de representar un espectáculo visual a los ojos de un espectador. Así pues, es el punto de vista lo que diferencia lo *espectacular* y la *performance* (o *performing art*). Lo *espectacular* es visto —nunca mejor dicho— desde el punto de vista del espectador, mientras que la *performance* es concebida en función de lo que hacen los *performers*, es decir, de aquello que GROTOWSKI denomina «el arte como vehículo», de los artistas que actúan: «los actantes» (GROTOWSKI en RICHARDS, 1995, pág. 181).

La *etnoescenología** aspira —sin complejos— a reagrupar, y luego analizar, el conjunto de las *performances*, tanto si son espectaculares en el sentido estricto, como culturales en el sentido general.

PRÁCTICA SIGNIFICANTE

 Fran.: *pratique signifiante*; Ingl.: *signifying practice*; Al.: *Signifikantenpraxis*.

La práctica significante se opone a la concepción (por otra parte problemática) de una estructura estática y cerrada del texto o de la representación, estructura que vendría dada incialmente sin la intervención activa del lector/espectador.

El recurso a las teorías del trabajo productor de la ideología (MARX, ALTHUSSER) o del sueño (FREUD) inaugura una semiótica que no se limita a examinar la comunicación del sentido, sino también su producción en el acto de su lectura/escritura (*recepción*).* Para la puesta

en escena, la práctica significante del intérprete (director de escena o espectador) conduce a reconstruir la significación a partir de los significantes escénicos: antes de «traducir» estos significantes en significados unívocos, nos detenemos para examinar su materialidad y poner de manifiesto todos los sentidos que son susceptibles de producir, para escuchar por igual la pluralidad de las voces enunciativas que la componen.

De este modo, la práctica significante está muy cerca de la noción estructural de *puesta en escena*,* en la medida en que define a ésta, según Jean CAUNE, como «una práctica estética significante que transforma materiales concretos (texto, espacio, cuerpo, voz...) en una forma concreta destinada a crear relaciones sensibles y efectos de sentido entre el espacio del escenario y unos espectadores reunidos en un espacio y sólo por un cierto tiempo» (1981, pág. 230).

Práctica teatral, producción teatral, semiología.

Greimas, 1977; A. Simon, 1979; Barthes, 1984.

PRÁCTICA TEATRAL

Fran.: *pratique théâtral*, Ingl.: *theatre practice*, Al.: *Theaterpraxis*.

La práctica teatral es el trabajo colectivo y productivo de los diversos creadores del teatro (actor, escenógrafo, director de escena, iluminador, etc.). La neutralidad del término pretende alejarnos de la tentación de idealizar los procesos de la «creación» «poiética» (PASSERON, 1996), dado que subraya el *quehacer colectivo* de los enunciadores escénicos. Se aleja radicalmente del género normativo de tratados que, como *La Pratique du théâtre* de D'AUBIGNAC (1657), promulgaba reglas teóricas para la correcta ejecución de la práctica teatral.

Dialéctica, historización, realidad representada, producción teatral, teatro materialista.

PRACTICABLE

Fran.: *praticable*, Ingl.: *practicable*, Al.: *Podest, Pratikabel*.

Parte del decorado consrituida por objetos reales o sólidos que son empleados según su uso normal, en particular para apoyarse, para caminary evolucionar sobre ellos como sobre una superficie escénica firme.

Hoy, el practicable es utilizado muy a menudo no como objeto decorativo, sino funcional. Se convierte en un elemento activo del decorado entendido como máquina para jugar o *maquinaria teatral*.*

Dispositivo escénico, espacio actoral, decorado, escenografía.

PRAGMÁTICA

Fran.: *pragmatique*, Ingl.: *pragmatics*, Al.: *Pragmatik*.

1 • Variedades de la pragmática

La dimensión pragmática del lenguaje, «es decir, la operación que tiene en cuenta tanto los locutores como el contexto» (ARMENGAUD, 1985, pág. 4), rambién incide en el teatro que establece una relación entre actantes y acciones, y donde decir siempre implica hacer (*acción hablada*).* En el ámbito de la lingüística, la pragmática ha conocido recientemente un notable desarrollo, hasta el punto de hacernos creer en ocasiones que iba a ocupar el lugar de la semántica y convertirse en una de las ramas dominantes de la semiótica que, a partir de PEIRCE o MORRIS, quedó dividida en semántica, sintaxis y pragmática. Este crecimiento mal controlado se ha producido en direcciones y según metodologías y epistemologías muy heterogéneas, que han convertido la pragmática —según la cruda expresión de un investigador italiano— en «el cubo de la basura de la lingüística» (citado por KERBRAT-ORECCHIONI, 1984, pág. 46). Buscar algo aprovechable en este vertedero de la historia suele provocarnos náuseas o, en el mejor de los ca-

sos, vértigo, dada la complejidad de las problemáticas en juego. Sólo enumeraremos aquí algunos de sus compartimientos, casi siempre separados —además— por fronteras muy ambiguas:

- la filosofía de la acción y el pragmatismo americano (PIERCE, MORRIS). Para MORRIS, la pragmática es «esta parte de la semiótica que trata de la relación entre los signos y sus usuarios»;
- la teoría de actos de lenguaje (STRAWSON, 1950; AUSTIN, 1961; SEARLE, 1972, 1982);
- la teoría conversacional (GOFFMAN, 1959; WATZLAWICK, 1967; GRICE, 1979);
- la teoría de los efectos del discurso (DILLER y RECANATI en *Langue française*, 1979): «La pragmática estudia la utilización del lenguaje en el discurso y las marcas específicas que dejan testimonio de su vocación discursiva» (DILLER y RECANATI, 1979, pág. 3);
- la pragmática interlocutiva de F. JAQUES que «aborda el lenguaje como fenómeno a la vez discursivo, comunicativo y social»;
- la problemática de la enunciación (BENVENISTE, 1966, 1974; *Langages*, nº 17; KERBRAT-ORECCHIONI, 1980, 1984, 1996; MAINGUENEAU, 1975, 1981). Establece la distinción entre el *enunciado* (lo dicho) y la *enunciación* (la forma de decirlo);
- la «pragmática semántica» o «pragmática lingüística» (DUCROT, 1972, 1980, 1984) que trata de «la acción humana realizada a través del lenguaje, con indicación de sus condiciones y de su alcance» (1984, pág. 173). La hipótesis fundamental de DUCROT es que para comprender el sentido de un enunciado hay que comprender primero su argumentación y su enunciación.

Desde el punto de vista que aquí nos interesa, el uso lo más pragmático posible de todos estos ámbitos de la pragmática dentro de la teoría del teatro, destacaremos —aunque con serias reservas metodológicas— las siguientes líneas:

- el estudio de los mecanismos de los diálogos y de los juegos lingüísticos y la comparación del «lenguaje ordinario» y del lenguaje dramático (ASTON y otros, 1983; ELAM, 1980, 1984);
- el estudio de la acción (*Poética*, 1976), de la fábula y de su establecimiento a través de la lectura y de la puesta en escena;
- el estudio empírico de la recepción del público (GOURDON, 1982);
- la comparación de las diversas concretizaciones de una obra a lo largo de la historia (VODIČKA, 1975);
- el estudio de las marcas de la enunciación teatral y de la producción/recepción del espectador (PAVIS, 1983*a*; UBERSFELD, 1982).

A través de estos esbozos analíticos —en efecto, más que de metodologías completas, se trata de proyectos de investigación—, aparece con nitidez aquello que la pragmática permite o intenta superar: un modelo únicamente narratológico que analiza la fábula dentro de un análisis del relato, sin dar cuenta de la especificidad de la representación teatral; una *semiología* todavía demasiado centrada, únicamente, en el texto.

En realidad, hay que reconocer que la pragmática no constituye una nueva metodología; es más bien una sistematización de procedimientos utilizados en el análisis de los diálogos, especialmente para determinar cuál es su papel en el establecimiento de las situaciones dramáticas, en la progresión de la acción y en el establecimiento de la fábula. Pese a la multiplicación de los estudios lingüísticos, y también a menudo literarios, que se acogen a la pragmática, las dificultades de la pragmática —y sobre todo de la pragmática teatral— no deben ser subestimadas.

2 · Dificultades de la pragmática

a. El objeto analizado

La pragmática lingüística tiende a tomar en consideración únicamente el texto dra-

mático, reduciendo la representación al texto. En efecto, resulta fácil transferir los estudios pragmáticos de la argumentación del discurso ordinario (de conectores lógicos, tales como *sino, puesto que, si*, por ejemplo en DUCROT, 1980, 1984) al nivel del texto dramático, dando lugar a conclusiones que ciertamente son válidas para este texto específico pero no para el conjunto de la representación. De este modo, queda excluida la situación escénica, así como la utilización concreta de la enunciación escénica que es, sin embargo, el elemento que decide el sentido pragmático del *texto en representación*. En consecuencia, sería más interesante examinar qué conectores lógicos (y en qué forma) son empleados por el actor y el escenario, y en qué modifican los conectores lógicos del texto.

b. Incertidumbre epistemológica

La diversidad de líneas pragmáticas antes subrayada explica su frecuente incompatibilidad epistemológica, especialmente entre la pragmática lingüística (como la de DUCROT) y las líneas que pretenden contemplar al individuo desde su dimensión psicoanalítica o desde la teoría más o menos marxista de los discursos en conflicto (siguiendo, por ejemplo, a BAJTÍN). Durante años, DUCROT intentó centrar su investigación argumentativa en un individuo ideal y abstracto, pero bajo la presión de investigadores como AUTHIER (*Langages*, nº 73, 1984) o FUCHS (*DRLAV*, nº 25, 1981, pág. 50) y de una amplia corriente del análisis político y psicológico de los discursos, se ha visto obligado a recurrir a la ayuda de BAJTÍN (1984, pág. 171). Pero se trata de una simple maniobra táctica, puesto que DUCROT, pese a su «aproximación a una teoría polifónica de la enunciación» (1984), sigue razonando —desde luego, de un modo tan impecable como siempre— sobre la base de un sujeto parlante ideal, detectable en la orientación de su argumentación, enfrentado a un dialoguismo teatral («en el marco de la polifonía y de la concepción "teatral" de los actos de lenguaje», 1984, pág. 231).

Su concepción «teatral» de los actos de lenguaje no produce, en contrapartida, un modelo utilizable en el análisis del diálogo teatral porque se basa en una visión muy ingenua de la enunciación teatral: para DUCROT existen dos tipos de palabras: las palabras «*primitivas*» que «el autor dirige al público metiéndose en el personaje» (1984, pág. 225) y las palabras «*derivadas*», las que «el autor emite no a través de sus personajes, sino por el hecho mismo de representarlos, de haberlos elegido» (pág. 226). Esta oposición entre dos tipos de enunciación puede parecer evidente, y aparece muy a menudo en la investigación como la marca específica del discurso teatral, como su «doble enunciación» (UBERSFELD, 1977*a*, pág. 129) o como la oposición (establecida por INGARDEN, 1931, 1971; y, siguiendo sus pasos, por H. SCHMID, 1973) entre los «discursos directos de los personajes» y los temas no enunciados y, sin embargo, presentes en la conciencia del receptor, es decir, los temas sugeridos por la situación de hecho pero no actualizados por el «discurso directo de los personajes». Esta oposición sólo es superficialmente pertinente, puesto que en realidad la frontera entre las palabras del autor y las del personaje no se puede determinar fácilmente y, en última instancia, no es más que una tentativa para salvar al sujeto. La línea divisoria no se sostiene dado que es el autor quien organiza las palabras de los personajes y nunca sabemos dónde leer *el* discurso autoral: no se halla ni en las acotaciones, ni fuera del texto, sino en la resultante estructural de los conflictos y de los discursos que dialogan entre sí. Probablemente resultaría más satisfactorio examinar cada palabra, sea del personaje o del «autor» (pero ¿dónde está el autor en el teatro y, más aún, en la representación?), en su facultad, claramente evidenciada por BAJTÍN, de citar el discurso de «otro», de reelaborarlo, de construirlo como un campo para la batalla entre formaciones discursivas e ideológicas. En cualquier caso, el dispositivo de la enunciación es mucho más complejo que una neta división entre la voz del autor y la voz de los personajes. El mérito de la lingüística del dis-

curso y de la enunciación reside en el hecho de haber conseguido hacer oír voces en las voces, de haber mostrado la intertextualidad, es decir, la polifonía del texto. En el teatro, ello es hasta tal punto cierto que enseguida resulta imposible distinguir las marcas específicas de la enunciación de cada uno de los «practicantes» (escenógrafo, dramaturgo, iluminador, músico, actor, etc.).

Pese a tales reservas metodológicas, sería erróneo ignorar la importancia que tienen para el estudio del texto dramático algunos métodos de análisis textual, especialmente el de DUCROT (1975, 1984).

3 • Aplicación al estudio de los diálogos

La aplicación al estudio de los diálogos es todavía experimental.

a. La dirección de los diálogos

Se detecta la argumentación y la dirección; los enunciados sólo adquieren sentido si se ha comprendido su sentido, dado que «todos los enunciados de una lengua se dan, y obtienen su sentido, en el hecho de darse, como si impusieran al interlocutor un tipo determinado de conclusiones» (DUCROT, 1980, pág. 12). Así pues, habrá que intentar establecer la lógica subterránea de los diálogos, por abstrusos que sean.

b. La conexión ausente

Leer el texto nos obliga a establecer un vínculo de causalidad o de similaridad temática entre enunciados aparentemente no relacionados entre sí, a completar los puntos suspensivos...

c. La orientación restablecida

En el texto dialogado abierto, establecemos posibles conexiones entre las réplicas. Más allá de la lógica del diálogo, detectamos a veces una orientación metaenunciativa que organiza fragmentos dispersos o una red de imágenes o de sonoridades (CHEJOV, VINAVER).

d. La cita del discurso del «otro»

Detectamos las repeticiones de términos, de ideolemas, de temas y de formaciones discursivas que un personaje toma de otro, estableciendo algunas leyes a partir de estos cambios intertextuales.

4 • Pragmática de la enunciación

La teoría de la enunciación, que a menudo, tal vez en un exceso de precipitación, se confunde con la pragmática, no se solapa —sin embargo— con esta última disciplina que se ha desarrollado a partir de la problemática de los actos de lenguaje (AUSTIN, 1962; SEARLE, 1972, 1982) y cuya metodología parece más difícilmente transferible al teatro. En cambio, la teoría de la enunciación (BENVENISTE, 1966; MAINGUENEAU, 1981; KERBRAT-ORECCHIONI, 1980; PAVIS, 1983*a*, 1986*a*) es de una importancia capital para iluminar la lectura y a la vez la concretización del texto dramático y la lógica espacial de la puesta en escena.

a. Mecanismos textuales de la enunciación

Reaparecen aquí algunas de las observaciones hechas por la «pragmática semántica» o «semántica lingüística» de DUCROT (1984, pág. 173). Citemos, como recordatorio, y pensando en la utilidad que pueden tener para el teatrólogo, las siguientes:

— los embragues (de qué modo la situación dramática está marcada por el juego de los pronombres personales, de las acotaciones espaciotemporales, de los deícticos);
— las modalidades (qué actitud frente a los enunciados puede ser leída en el texto; según qué modo de existencia se contempla la acción);
— la organización de las partes relatadas (cómo el actor muestra que está citando otro texto u otro tipo de actuación);
— las estrategias discursivas (las referencias a la enunciación y su influencia sobre el

sentido de los enunciados; la aceptación o el rechazo de los presupuestos del adversario, el hecho de que en el diálogo «atacar los presupuestos del adversario es mucho más que negar sus afirmaciones, es atacarlo directamente» (DUCROT, 1972, pág. 92);
— la determinación de la orientación del discurso en la argumentación del personaje;
— los subentendidos, el juego del locutor y del (o de los) enunciador en la ironía (DUCROT, 1984, págs. 210-213).

b. La enunciación escénica

Se tiende a considerar —señalan algunos epistemólogos y lingüistas como DUCROT (1984, pág. 179) o CULIOLI (en *Matérialités discursives*, 1981, pág. 184)— que la situación de enunciación es «una situación que debería ser históricamente descriptible. De este modo, el término de situación de enunciación se convierte en un simple recurso para intentar recuperar todo lo que pertenece al ámbito empírico, al pasado, a la experiencia...» (1981, pág. 184). Así pues, resulta abusivo asimilar la enunciación escénica a la situación concreta, viva, real de la representación en un momento dado. Pero creemos que esta noción es capital para el teatro: en él, la enunciación escénica es la colocación en el espacio y en el tiempo, y con los actores, de todos los elementos escénicos que se consideran útiles para la producción del sentido y para su recepción por parte del público puesto en situación de recepción. Describir la enunciación escénica nos invita a mostrar de qué modo la puesta en escena organiza en el espacio y en el tiempo escénico el universo ficcional del texto (sus personajes y acciones), recurriendo a una serie de enunciadores: el actor, su voz, su entonación; pero también la totalidad del escenario en la medida en que está anclado en el presente de la enunciación de todos los materiales escénicos. Se trata, además, de estructurar y jerarquizar estas diversas fuentes de enunciación. Enunciar el texto a través del actor y de la puesta en escena significa, concretamente, vocalizarlo (véase *dicción*) determinando la tesitura de la voz, su flujo, su *ritmo*,* etc., y los elementos paralingüísticos (kinésicos y proxémicos) del actor; significa conferirle su sentido, es decir, tanto su *dirección* como su significación.

Van Dijk, 1976; Pagnini, 1980; Jaques, 1979, 1985; Kerbrat-Orecchioni, 1984; Savona, 1980, 1982; Pfister, 1985.

PRAXIS

En la *Poética* de ARISTÓTELES, la praxis es la *acción** de los personajes, acción que se manifiesta en la cadena de los acontecimientos, o *fábula*.* El drama es definido como la *imitación** de esta acción (*mímesis** de la praxis).

PREFACIO

Fran.: *préface*, Ingl.: *preface*, Al.: *Vorwort*.

Texto escrito por el autor que precede a la edición de la obra. El prefacio es, a menudo, un *aviso al lector** destinado a justificarse (CORNEILLE), a garantizar que el autor no se ha tomado excesivas libertades con la historia (RACINE) o, por el contrario, a sugerir la novedad de un género (BEAUMARCHAIS y su *Ensayo sobre el género dramático serio*, 1767; HUGO y su prefacio a *Cromwell*, que supuso en 1827 el lanzamiento del movimiento romántico).

PRE-PUESTA EN ESCENA

Fran.: *pré-mise en scène*, Ingl.: *pre-performance*, Al.: *Vorinszenierung*.

1• Hipótesis según la cual el texto dramatúrgico ya contiene, más o menos explícitamente, indicaciones para la realización de su puesta en escena «óptima». Sin embargo, tales indicaciones varían considerablemente

en naturaleza y en importancia según los autores. Admitiremos fácilmente que la división del texto dramático en diálogos suministra de entrada una visión a la vez *dramática** (conflicto de palabras) y *teatral** (oposición y visualización de las fuentes del discurso). Toda puesta en escena lo tendrá en cuenta necesariamente. Pero la pre-puesta en escena es casi siempre legible —y de hecho es así como suele proceder el director de escena— en «el ritmo del discurso o del movimiento, o por el cambio o intensificación de su tono y de su manera» (SIYAN, 1967, pág. 3). Estos elementos rítmicos del texto son «la medida del valor escénico de la obra» (*ibíd.*). Por otra parte, toda la teoría brechtiana del *gestus** se basa en la noción de una actitud gestual del dramaturgo ya inscrita en el texto que será dicho, actitud que se traduce en un cierto tipo de lectura y de puesta en escena.

2• Otros investigadores incluso llegan a presuponer la existencia en el texto de «matrices textuales de representatividad» y de «núcleos de teatralidad» (UBERSFELD, 1977*a*, pág. 20), o incluso de una «virtualidad escénica connotada en el texto» y asumida más tarde por el «metalenguaje del realizador, actor, director de escena, etc.» (SERPIERI, 1977, y también GULLI-PUGLIATI, 1976). Esta concepción presupone que el texto dramático se distingue radicalmente de los restantes textos (poema, novela, etc.) por la presencia y la polifonía de sus enunciadores. Desgraciadamente, estas teorías casi nunca precisan cómo y dónde se inscribe en el texto esta teatralidad. ¿Se encuentra en la ausencia de sujeto ideológico unificador? ¿En la parte de las *acotaciones escénicas*, del *decorado verbal** o de las anotaciones proxémicas entre los actores que el texto sugiere? Únicamente J. VEJTRUSKÝ habla de movimientos escénicos que son «las transposiciones de las significaciones vehiculadas por las notas del autor, las observaciones y los comentarios» y que son «suscitados directamente, es decir, predeterminados por el diálogo» (1941, pág. 139, y 1976, pág. 100). Esta concepción es altamente discutible por logocentrista, pero es típica de la mayoría de las teorías que a nuestro juicio confunden texto dramático y texto espectacular (teatralidad).

3• Más que buscar en el texto y en su prepuesta en escena la fuente y el aval de una «buena y única» puesta en escena —posición que equivale a fetichizar el texto y a convertirlo en el garante de una supuesta buena escenificación—, es preferible probar sobre el texto diversas opciones escénicas y constatar qué lectura o relectura del texto se deriva de cada una de ellas. No es el texto el que tolera una puesta en escena más que otra cualquiera, no hay textos que sean en sí interpretables o no interpretables, teatrales o no teatrales. Son las hipótesis dramatúrgicas y escénicas concretas las que interrogan al texto y, al ponerlo en duda, le obligan a confesar cosas insospechadas.

Texto y escenario, puesta en escena, guión, texto dramático.

Hornby, 1977; Swiontek, 1990, 1993; Vinaver, 1993.

PRESENCIA

Fran.: *présence*; Ingl.: *presence*; Al.: *Präsenz*.

«Tener presencia» significa en el argot teatral saber cautivar la atención del público e imponerse; también es estar dotado de un «no sé qué» que provoca inmediatamente la *identificación** del espectador, creando en él la sensación de vivir en otro lugar y en un eterno presente.

1 • La presencia del cuerpo

En este sentido, y según una opinión habitual entre las gentes del oficio, la presencia vendría a ser el bien supremo que el actor destina al público. Estaría vinculada a una comunicación corporal «directa» con el actor que vemos frente a nosotros. Así, según J. L. BARRAULT, «el objetivo final del mimo [no es] lo visual, sino la presencia, es decir, el

momento del presente teatral. Lo visual no es más que un medio, no un fin» (1959, pág. 73) y, según E. DECROUX, «el mimo no hace otra cosa que producir presencias que no son en absoluto signos convencionales» (1963, pág. 144). Finalmente, para J. GROTOWSKI (1971), la búsqueda a través de la improvisación debe fijarse como objetivo recuperar en la gestualidad el rastro de impulsos universales y de arquetipos, de raíces míticas parecidas a los arquetipos de JUNG. Esta presencia permite también el lucimiento de los teóricos enfrentados a un misterio inexplicable. «No siempre se manifiesta», precisa J.-P. RYNGAERT, «a través de las características físicas del individuo, sino sobre todo en una energía radiante cuyos efectos son notados incluso antes que el actor empiece a moverse o a hablar, en la fuerza de su estar allí» (1985, pág. 29).

Esta presencia es inquietante. Eugenio BARBA y Moriaki WATANABE ven en ella la contradicción y el oxímoron del actor: «Estar intensamente presente y, sin embargo, no presentar nada es, para un actor, un oxímoron, una verdadera contradicción [...] el actor de la presencia pura [es un] actor que representa su propia ausencia» (*Bouffonneries*, 1982, nº 4, pág. 11).

2 · La presencia del escenario

Todas estas aproximaciones sólo tienen en común una concepción idealista, o incluso mística, del trabajo del actor. Sin explicarlo, perpetúan el mito del juego sagrado, ritual e indefinible del actor. Pero incontestablemente, entran de lleno en un aspecto básico de la experiencia teatral.

No obstante, sin revelar totalmente el «misterio» del actor dotado de presencia, una visión semiológica del problema lo reduce a sus más justas proporciones, en cualquier caso desprovistas del menor halo de misticismo. Desde esta perspectiva, la presencia podría ser definida como colisión entre el *evento** social del juego teatral y la ficción del personaje y de la fábula. El encuentro entre el evento y la ficción —que es la característica propia del teatro— produce un efecto de doble visión: tenemos enfrente a un *actor* X que interpreta a Y, y también a *este* Y, que es un personaje ficticio (*denegación*).*

Más que de *presencia* del actor, deberíamos hablar del *presente* continuo del escenario y de su enunciación. En efecto, todo aquello que es representado lo es en relación a la situación concreta de los locutores (*deixis*,* *ostensión*).* Cada actor anima el *yo* de su personaje, que es confrontado a los otros (los *tú*). Para constituirse en *yo*, debe recurrir a un *tú* al cual prestamos, por identificación (es decir, por identidad de perspectivas), nuestro propio *yo*. En el *cuerpo** del actor *presente* no encontramos más que nuestro propio cuerpo: de aquí provienen nuestra inquietud y nuestra fascinación frente a esta presencia extraña y familiar.

Bazin, 1959, vol. 2, págs. 90-92; Strasberg, 1969; Chaikin, 1972; Cole, 1975; Bernard, 1976; States, 1983; Barba, 1993.

PRE-TEATRO

Fran.: *pré-théâtre*, Ingl.: *pre-theatre*, Al.: *Urtheater*.

Término utilizado por André SCHAEFFNER (en DUMUR, 1965, pág. 53) para reagrupar las prácticas espectaculares en todos los contextos culturales, especialmente en las sociedades (antaño) llamadas primitivas. SCHAEFFNER deja bien claro que no se trata «en absoluto del teatro antes del teatro, históricamente hablando» (pág. 27), pero su noción corre el riesgo de sugerir que estas formas aún no han alcanzado la perfección de la tradición griega o europea, o que sólo son su realización incompleta. Actualmente, la *etnoescenología** prefiere hablar de *cultural performances*: *prácticas* culturales y/o *espectaculares*. Aborda tales prácticas con la mirada relativizante del etnólogo, de acuerdo en este punto con SCHAEFFNER, para quien «el camino más directo entre dos teatros el historiador lo descubrirá con menor facilidad que el etnólogo» (pág. 27).

Antropología teatral.

PROCEDIMIENTO

Fran.: *procédé*; Ingl.: *device, procedure*; Al.: *Verfahren*.

1• El procedimiento teatral es una *técnica** de puesta en escena, de juego escénico o de escritura dramática, de la cual se sirve el artista para elaborar el objeto estético y que conserva, en la percepción que tenemos de él, su carácter artificial y construido. Los formalistas rusos (CHKLOVSKI, TYNIANOV, EIKHENBAUM) subrayaron la importancia del procedimiento artístico para la simbolización de la obra de arte: «Denominaremos objeto estético, en el sentido propio de la palabra, a los objetos creados con la ayuda de procedimientos particulares cuyo objetivo es asegurar para estos objetos una percepción estética» (CHKLOVSKI en TODOROV, 1965, pág. 78).

2• Una dramaturgia y una puesta en escena que no oculten los procedimientos de construcción y de funcionamiento teatral renuncian a la ilusión y la identificación con el escenario. Restablecen «la realidad del teatro como teatro», lo cual es, para BRECHT, «la condición previa para que pueda haber reproducciones realistas de la vida en común de los hombres» (1972, pág. 246). Entonces, el procedimiento adquiere el estatuto de trabajo significante, trabajo efectuado sobre los sistemas escénicos que no son un reflejo de la realidad, sino la producción de los procesos artísticos y sociales. La mostración del procedimiento y el efecto de ruptura de ilusión aparecerá siempre que el teatro se presente como producción material de signos por parte del equipo de realización: en este tipo de teatro materialista (formas populares, circo, *realismo** brechtiano, etc.), el trabajo de preparación y de producción de la ilusión, los bastidores de la maquinaria textual y escénica siempre serán claramente percibidos por el espectador.

La *declamación** ritmada del alejandrino, el cambio de decorados a la vista, o la «entrada» progresiva del actor en su papel son algunos de los procedimientos teatrales claramente asumidos.

Distanciación, teatralidad, teatralización.

Meyerhold, 1963; Erlich, 1969; Matejka, 1976*a*, 1976*b*; Mukařovský, 1977, 1978.

PROCESO TEATRAL

Fran.: *processus théâtral*; Ingl.: *theatrical process*; Al.: *Theatervorgang*.

Las acciones o los acontecimientos puestos en escena son procesos cuando se muestra su carácter dialéctico, su perpetuo movimiento y su dependencia de hechos anteriores o exteriores. *Proceso* se opone a *estado* o a *situación* congelada; es el corolario de una visión transformadora del hombre «en proceso», presupone un esquema global de los movimientos psicológicos y sociales, un conjunto de reglas de transformación y de interacción; por esta razón, este concepto es empleado sobre todo en una dramaturgia abierta, dialéctica, a veces marxista (P. WEISS, B. BRECHT).

Reproducción, dramaturgia, acción, realidad representada, práctica significante.

Dort, 1960; Wekwerth, 1974; Knopf, 1980.

PRODUCCIÓN TEATRAL

Fran.: *production théâtrale*; Ingl.: *theatrical production*; Al.: *Theaterproduktion*.

La palabra inglesa *production* como equivalente de *puesta en escena** o *realización escénica* sugiere claramente el carácter construido y concreto del *trabajo teatral** que precede a la realización de cualquier espectáculo. Se habla a veces de producción del sentido o de la productividad del escenario para indicar la actividad conjunta de los artesanos o creadores del espectáculo (del *autor** al actor). En efecto, la producción del sentido

no acaba en absoluto cuando termina la obra; se prolonga en la conciencia del espectador y experimenta las transformaciones y las interpretaciones que exige y produce la evolución de su punto de vista en la realidad social.

PROGRAMA DE MANO

Fran.: *programme*; Ingl.: *program*; Al.: *Programmheft*.

1 • Metamorfosis del programa

El programa de mano, tal como hoy lo conocemos, es una invención más bien reciente. A partir del siglo XVI, se inició la costumbre de repartir hojas volantes entre la población para informarla de la función. Los programas propiamente dichos, ofrecidos o vendidos al público antes del espectáculo, datan de fines del siglo XIX. Su formay contenido varían considerablemente según los países. Incluso en los últimos treinta años, su función ha evolucionado constantemente, de tal modo que hoy encontramos casi tantos ejemplos como teatros.

Fundamentalmente, el programa está destinado a informar al público del nombre de los actores, del director; en ocasiones, facilita un resumen de la acción; sus inserciones publicitarias proporcionan al teatro un ingreso suplementario, aunque tan sólo sea para cubrir el coste del programa... ¿Quién no siente nostalgia de aquel papel cuché, con sus anuncios de perfumes, sus fotografías de las primeras figuras elegantemente vestidas y todo el ceremonial mundano del teatro burgués?

2 • Programación de la mirada

Los programas de los teatros nacionales o de los grupos experimentales ofrecen una imagen muy distinta. Contienen reflexiones del director o del dramaturgo, facilitan largos fragmentos de textos críticos o literarios destinados a iluminar las opciones de la puesta en escena. De este modo, el espectador cuenta con un verdadero discurso sobre la puesta en escena al margen del espectáculo, con el texto de la obra, las notas de puesta en escena y una verdadera paráfrasis del trabajo escénico. Pese al interés que este aparato crítico presenta, se corre el riesgo de programar excesivamente la visión y de decir verbalmente lo que el espectador debiera encontrar a partir exclusivamente de la representación, falseando el juego y destruyendo parte del placer.

¿Hay que leer estos libelos antes de la representación? La percepción quedará modificada, tal vez empobrecida, pero también podría ser que, sin este discurso de escolta, al público se le escape la táctica o la gracia de la puesta en escena. Las citas o el conjunto de textos ofrecidos en exergo constituyen a veces el intertexto indispensable para la comprensión de la puesta en escena: quien no había leído la cita de Giscard d'Estaing que encabezaba el programa del *Britannicus* escenificado por La Salamandre corría el riesgo de perderse la dimensión irónica y burlona de la interpretación escénica. A caballo entre el análisis dramatúrgico y la puesta en escena, el programa de mano rompe los límites del texto dramático y de su escenificación. Los programas de algunos teatros —casi siempre excelentes—, como por ejemplo los de Bochum, Stuttgart o Estrasburgo, adquieren proporciones librescas, dando lugar a un dossier muy completo acerca de la obra representada. Son verdaderos números especiales de revista y algunos teatros optan por editar una publicación propia que ilustra y comenta generosamente el espectáculo. Algunos directores, conscientes de este peligro de sugestión demasiado libresca, se limitan a citar otros textos del autor u otras obras que iluminan intertextualmente su trabajo e indican cuál ha sido la trayectoria de los participantes en el montaje durante los ensayos (por ejemplo, VITEZ, LASSALLE o STEIN).

Este discurso siempre es claramente revelador de una estrategia, de un afán hermenéutico o de una determinada imagen de sí mismo; pero conviene evitar asimilarlo al discurso de la puesta en escena tal como el

espectador lo recibe o elabora por su cuenta. El programa de mano no es palabra de evangelio: el dramaturgo Daniel BESNEHARD, por ejemplo, pretendía sobre el papel haber respetado «las ambigüedades marivaudianas» en una puesta en escena (de *La doble inconstancia*, de Michel DUBOIS) que no se caracterizaba precisamente por sus matices. Después de pasar de la simple función de convocatoria a la informativa, y luego a la publicitaria, el programa de mano corre el riesgo de reverbalizar el teatro, de desviar la pulsión escópica del espectador para colocarlo de nuevo en la posición de un lector que no deja hablar al escenario.

PRÓLOGO

(Del griego *prólogos*, discurso precedente.) Fran.: *prologue*. Ingl.: *prologue*. Al.: *Prolog*.

Parte situada antes de la obra propiamente dicha (y, por lo tanto, distinta a la *exposición*)* en la que un actor —o a veces el director del teatro o el organizador del espectáculo— se dirige directamente al público para darle la bienvenida y anunciar algunas cuestiones importantes, como por ejemplo el inicio de la función, así como para facilitar las precisiones consideradas necesarias para su buena comprensión. Es una especie de «prefacio» de la obra, donde sólo es correcto hablar a la audiencia de cosas exteriores a la intriga, en interés del poeta y de la obra.

1 • Metamorfosis y permanencia del prólogo

En sus orígenes, el prólogo era la primera parte de la acción antes de la primera aparición del coro (*Poética* de ARISTÓTELES, 1452*b*). Más tarde (con EURÍPIDES) fue transformado en un monólogo que exponía los orígenes de la acción. En la Edad Media, lo encontramos como exposición del *praecursor*, especie de maestro de ceremonias y de director de escena *avant la lettre*. El teatro clásico (francés y alemán) recurre al prólogo para obtener los favores del príncipe o para dar una idea de cuál es la misión del arte o del trabajo teatral (véase MOLIÈRE en *El impromptus de Versalles*). Tiende a desaparecer a partir del momento en que el escenario se ofrece como presentación realista de un acontecimiento verosímil, dado que es considerado como un encuadramiento desrealizante de la ficción teatral. Reaparece con los dramaturgos expresionistas (WEDEKIND) o épicos (BRECHT). Las actuales investigaciones teatrales vuelven a sentir una notable fascinación por los prólogos, en la medida en que se prestan al juego de las presentaciones antiilusionistas y de la modalización de los relatos en forma de «muñeca rusa».

2 • Funciones de este tipo de discurso

Sin pretender resumir las innumerables funciones de los prólogos en la evolución de las formas teatrales, podemos establecer, al menos, algunos principios estructurales comunes a todos ellos:

a. Integración en lo que viene después

Se integra perfectamente en la obra, es su vanguardia y su presentación o, por el contrario, forma un espectáculo autónomo, una especie de *intermedio** o de *loa** previa al alzamiento del telón.

b. Cambios de perspectiva

El espectador, puesto al corriente de la acción por el presentador, vive la acción dramática a dos niveles: siguiendo el hilo de la fábula, «sobrevolando» y anticipando la acción: en algunas ocasiones, está a la vez en y debajo de la obra y, gracias a este cambio de perspectiva, se identifica y toma la distancia a veces necesaria. Cuando el prólogo anuncia el desenlace de la acción, la técnica recibe el nombre de *analítica** todo procede de la proposición final anunciada al principio, y la obra no es más que la reconstitución de un *episodio** pasado.

c. *Discurso intermedio*

El prólogo garantiza el paso «suave» desde la realidad social de la sala a la ficción que se desarrolla en el escenario. Introduce lentamente al espectador dentro de la obra, o bien autentificando el universo ficcional que será presentado, o bien introduciendo escalonadamente el juego teatral. Por tanto, su ficción tanto puede ser verosímil como lúdica (véanse los diálogos entre director, autor y actor en el «Prólogo al cielo» del *Fausto* de GOETHE). Es un modo de romper los límites de la obra y de ironizar sobre su fabricación (*marco*).*

d. *Modalización*

El prólogo da el tono de la obra por analogía o por contraste. Presenta las diversas capas del texto o de la representación, manipula al espectador ejerciendo sobre él una influencia directa, proponiéndole un modelo de recepción más o menos claro. En su utilización actual, contiene un verdadero discurso sobre la compañía, su estilo, su compromiso, su contabilidad, etc. Esencialmente, el prólogo es un discurso mixto (realidad/ficción, descripción/acción, serio/lúdico, etc.). Siempre desempeña el papel de un metalenguaje, de una intervención crítica *antes* y *durante* el espectáculo.

Epílogo, exposición, discurso, interpelación al público.

Enciclopedia dello spettacolo (artículo «Prólogo»), 1954.

PROSODIA

(Del griego *prosodia*, acento y cualidad de la pronunciación.)

Fran.: *prosodie*; Ingl.: *prosody*; Al.: *Prosodie*.

El acento vocálico en la dicción de un verso y la estructura rítmica utilizada para valorizar el texto, las reglas de cantidad de las sílabas, en particular la alternancia de cortas y largas en función de la métrica del verso. En lingüística, la prosodia es «el estudio de los rasgos fónicos que, en cada una de las lenguas, afectan a las secuencias cuyos límites no corresponden a la división de la cadena hablada en fonemas» (DUBOIS y otros, *Diccionario de lingüística*, pág. 398). Se trata de aprehender los fenómenos que escapan al marco fonemático, que se sitúan más allá de la organización en fonemas, especialmente el acento dinámico y tónico, la duración de la emisión, la altura y el timbre de la intensidad de los sonidos.

La calidad prosódica del texto dramático depende del dibujo melódico que podemos descubrir al leerlo: de la versificación y de los condicionamientos métricos, pero también de la forma en que el actor utiliza su presencia y su cuerpo para ritmar su texto, hacer que respire, acompañar su emisión de figuras gestuales, subrayar u ocultar partes del texto, poner de relieve las aliteraciones, los ecos, las repeticiones y toda una retórica de la *declamación*.* La puesta en escena, sobre todo la del texto clásico en verso, comporta la prueba de su prosodia y de los ritmos posibles por parte del actor. Colocar los sonidos ya significa fijar el o los sentidos que el espectador obtendrá de ellos. *Dicción** y *gestualidad** están íntimamente ligadas por la estructura *rítmica*,* por la formalización de la materia verbal y gestual.

PROTAGONISTA

(Del griego *protos*, primero, y *agonizesthai*, combatir.)

Fran.: *protagoniste*; Ingl.: *protagonist*; Al.: *Protagonist*.

El protagonista era, entre los griegos, el actor que interpretaba el papel principal. El actor que interpretaba el segundo papel era llamado deuteragonista, y el que interpretaba el tercero tritagonista. Históricamente, el orden de aparición fue el siguiente: el coro y después el protagonista (TESPIS), el deuteragonista (ESQUILO) y finalmente el tritagonista (SÓFOCLES) (*antagonista*).*

Hoy hablamos de los protagonistas en tanto que personajes principales de una obra, aquellos que están en el núcleo de la *acción** y de los *conflictos*.*

PROVERBIO DRAMÁTICO

Fran.: *proverbe dramatique*, Ingl.: *dramatic proverb*, Al.: *dramatisches Sprichwort*.

Género literario nacido de un juego de sociedad que consistía en ilustrar, mediante un sainete improvisado, un proverbio que el público debía adivinar. Madame de MAINTENON escribió algunos para sus pensionistas de Saint-Cyr, CARMONTELLE publicó una antología de proverbios en 1768. En el siglo XIX, Henri de LATOUCHE, Octave FEUILLET y sobre todo MUSSET perfeccionaron el género (*Con el amor no se juega*: *Una puerta debe estar abierta o cerrada*). El género ya casi no existe hoy, salvo bajo una forma lúdica o paródica. Muchos títulos conservan el aspecto de una adivinanza o de una sentencia moral o filosófica: *La importancia de llamarse Ernesto* de WILDE, *La excepción y la regla* de BRECHT; las comedias y proverbios del cineasta Éric ROHMER.

PROXÉMICA

Fran.: *proxémique*, Ingl.: *proxemics*, Al.: *Proxemik*.

1 • La medida del espacio

Disciplina reciente de origen norteamericano (HALL, 1959, 1966), la proxémica estudia el modo de estructuración del espacio humano: tipo de espacio, distancias mantenidas entre las personas, organización del hábitat, estructuración del espacio de un edificio o de una habitación. HALL distingue:

— un espacio fijo («*fixed-feature space*») o espacio arquitectónico;
— un espacio semifijo («*semi-fixed feature space*») o espacio de la disposición de los objetos en un lugar;
— un espacio informal («*informal space*») o espacio interpersonal. Las relaciones entre los individuos se definen en cuatro categorías principales: íntimas (menos de 50 cm), personales (de 50 cm a 1,5 m), socioconsultativas (de 1,50 a 3,50 m), públicas (hasta la distancia que alcanza la voz).

HALL propone considerar el comportamiento proxémico de los individuos en función de las ocho siguientes variantes:

— actitud corporal global (en función del sexo);
— ángulo de orientación de los interlocutores;
— distancia corporal definida por el brazo;
— contacto corporal según su forma e intensidad;
— intercambio de miradas;
— sensaciones de calor;
— percepciones olfativas;
— intensidad de la voz.

2 • Proxémica teatral

Aplicadas al teatro, estas categorías deberían permitir observar qué tipo de espacio (fijo/móvil) ha elegido la puesta en escena, cómo ésta codifica espacialmente las distancias entre los actantes, entre los actores y los objetos o entre el escenario y la sala. En tanto que mímesis de la interacción social, el teatro reproduce estas leyes espaciales y todo cambio de códigos es significante. Más que centrarse en la observación de los espacios reproducidos, la proxémica debería evaluar qué distancia (psicológica/simbólica, y no meramente geométrica) separa el escenario de la sala, de qué modo la puesta en escena opta por acercar o alejar la sala del escenario, y con qué fines estéticos e ideológicos. Veríamos entonces de qué manera el gesto, la voz y la iluminación son capaces de modular esta distancia y crear efectos de sentido.

La puesta en escena teatral toma partido por un cierto tipo de relaciones espaciales entre los personajes/actores, y lo hace en

función de su psicología, su estatuto social, su sexo, etc. Cada estética escénica posee un código proxémico implícito, y la forma de visualizarlo a partir de las relaciones espaciales y rítmicas entre los actores influye en la lectura del texto (su *enunciación*)* y su recepción; así, un mismo autor podrá ser restituido *proxémicamente* por distintas puestas en escena: pudimos verlo, por ejemplo, en las puestas en escena de RACINE realizadas por A. VITEZ, M. HERMON, J.-C. FALL o GRÜBER, que inventan en cada ocasión un código riguroso de las distancias y de los movimientos. El teatro reúne en un escenario agentes que «normalmente» no coincidirían nunca; iconiza y muestra sus relaciones sociales de forma concreta: en su manera de mirarse, de escucharse, de hablarse, de rechazarse, de manipularse. Sus trayectos y sus trayectorias se inscriben en el espacio escénico. A veces, el director de escena configura así su itinerario personal, social o inconsciente, sus trayectos; sus objetivos se objetivan como dibujados sobre el escenario, como en una *partitura** que sólo ellos, los personajes, pueden dibujar y descifrar correctamente. El trayecto del personaje (VITEZ) está inscrito en su movimiento y su dibujo en el suelo.

3 · Programa para una próxima proxémica

Conectando la metodología de la proxémica y los estudios sobre el *ritmo** y la *enunciación escénica*,* podríamos proponer el siguiente programa:

a. Medida e inventario de las distancias entre los locutores, trazado de sus evoluciones, evaluación de sus ritmos.

b. Imbricación de los espacios en que se sumerge el actor (*espacio*,* *cuestionario*).*

c. Formalización de la situación de enunciación (mirada, distancia, modalidad del discurso, comunicación no verbal, entonación, inscripción del discurso en el espacio y del espacio en el discurso).

d. *Itinerarios** comparados del actor y del espectador.

e. Arquitectura de las *miradas** y de los *cuerpos* de los actores, producción de la enunciación escénica global a partir de las enunciaciones individuales de los diversos sistemas significantes, de aquello que BRECHT denominaba el *gestus de ofrecimiento*.

f. Inscripción de la voz en el espacio, su relación con los espectadores (en función del actor y del lugar del espectador en el espacio escenográfico).

Langages, 1968; K. Scherer, 1970; Schechner, 1973*a*, 1977; Cosnier, 1977; Pavis, 1981*a*; Sarrazac y otros, 1981.

PROYECCIÓN

Fr.: *projection*; Ingl.: *projection*; Al.: *Übertragung*.

Cuando se proyectan en el escenario textos, imágenes fijas, películas o vídeos, se inyectan en el cuerpo vivo y presente de la representación materiales en forma de imágenes. El resultado es un cierto confusionismo en el régimen de la representación: presencia corporal y duplicación mediática se oponen, en principio, irreductiblemente. Desde los inicios del cine, se han proyectado en escena fragmentos de películas; las primeras utilizaciones de filmes con una clara función dramatúrgica se encuentran en el guión del *Libro de Cristóbal Colón* de CLAUDEL (1927) y en las escenificaciones comprometidas de PISCATOR o de BRECHT y NEHER en los años veinte. Pero ya en 1891, APPIA había utilizado la proyección de la sombra de un ciprés sobre un decorado abstracto y mineral.

Las proyecciones responden a todas las funciones dramatúrgicas imaginables: efectos de ambientación, distanciación a través de las palabras, cuadros o ilustraciones, confrontación de lo vivo y lo imaginario; visualización de un detalle de la actuación filma-

do en directo, ampliado y transmitido por las pantallas de vídeo; o simplemente, fanfarronería tecnológica —por otra parte más bien ingenua puesto que la tele en color no tiene nada que ver con la posmodernidad...

PSICODRAMA

Fran.: *psychodrame*. Ingl.: *psychodrama*. Al.: *Psychodrama*.

Técnica desarrollada por J.-L. MORENO (1892-1974) en los años veinte, a partir de la improvisación teatral (*Psychodrama Monographs*, 1944-1954). Psiquiatra en Viena, y a partir de 1925 en Estados Unidos, MORENO estudió las relaciones afectivas y la dinámica de grupo y creó el teatro improvisado (*Stegreiftheater*), en el que cada actor improvisa su papel. Esta tentativa de reforma teatral le permitió descubrir el psicodrama, «ciencia que explora la verdad a través de métodos dramáticos». El psicodrama es una técnica de investigación psicológica y psicoanalítica que pretende analizar los conflictos interiores haciendo interpretar a unos protagonistas un guión improvisado a partir de un cierto número de consignas. La hipótesis es que la acción y el juego teatral permitirán, con mayor nitidez que la palabra, que se revelen los conflictos reprimidos, las dificultades interpersonales y los errores de juicio.

El psicodrama permite, sobre todo al niño, revivir los propios conflictos y, dentro de un equipo formado por dos o tres terapeutas, le ofrece la posibilidad de hacer comedia, de distribuir papeles y de improvisar una historia (véase D. ANZIEU, *El psicodrama afectivo en el niño*).

El psicodrama, técnica terapéutica, se distingue de la *catarsis* aristotélica tanto como de la obra psicológica o del teatro de la crueldad de ARTAUD. No debe intentar imitar una acción, dado que una relación humana es tanto más auténtica cuanto menos mimética es.

Juego, juego dramático, identificación, mímesis.

Moreno, 1965, 1984; Ancelin-Schützenberger, 1970; Fanchette, 1971; Flashar, 1974; Boal, 1977, 1990.

PUESTA EN ESCENA

Fran.: *mise en scène*. Ingl.: *production, staging, direction*. Al.: *Inszenierung, Regie*.

La noción de puesta en escena es reciente: aparece únicamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aunque el uso de la palabra se remonte a 1820 (VEINSTEIN, 1955, pág. 9). Es en esta época cuando el director de escena se convierte en el responsable «oficial» del ordenamiento del espectáculo. Antes era el regidor, o a veces el actor principal, quien se encargaba de fundir el espectáculo en un molde preexistente. Esta concepción suele prevalecer todavía entre el gran público, para el cual el director de escena no tiene otro trabajo que regular los movimientos de los actores y poner las luces en su sitio.

B. DORT explica el advenimiento de la puesta en escena, no por la complejidad de los medios técnicos y la presencia indispensable de un «manipulador» central, sino por una modificación del público: «A partir de la segunda mitad del siglo XIX, deja de existir en los teatros un público homogéneo y netamente diferenciado según el tipo de espectáculos que se le ofrece. Desde este momento, ya no existe ningún acuerdo previo y fundamental entre espectadores y hombres de teatro acerca del estilo y del sentido de los espectáculos» (1971, pág. 61).

1 • Funciones de la puesta en escena

a. Definiciones mínima y máxima

A. VEINSTEIN propone dos definiciones de la puesta en escena según el punto de vista del gran público y el de los especialistas: «En una acepción amplia, el término de *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores [...]. En una acepción estrecha, el

término de *puesta en escena* designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática» (1955, pág. 7).

Dejaremos de lado aquí las razones históricas de la aparición de la puesta en escena a fines del siglo XIX, sin que ello signifique ignorar su importancia. No sería difícil mostrar la profunda transformación técnica del escenario entre 1880 y 1900, sobre todo en lo que se refiere a su mecanización y al perfeccionamiento de la iluminación eléctrica. Hay que añadir a ello la crisis del drama, así como el hundimiento de la dramaturgia clásica y del diálogo (SZONDI, 1956).

b. Exigencia totalizadora

En sus orígenes, la puesta en escena afirma una concepción clásica de la obra teatral escénica como obra total y armoniosa que desborda y subsume la suma de los materiales o artes de la escena, antes considerados como unidades fundamentales. La puesta en escena proclama la subordinación de cada arte o simplemente de cada signo a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador. «No se puede crear una obra de arte si no está dirigida por una idea única» (E. G. CRAIG). Desde la aparición de la puesta en escena, la exigencia totalizadora va acompañada de una toma de conciencia de la historicidad de los textos y de las representaciones, de la serie de sucesivas concretizaciones de una misma obra. Esta historicidad se manifiesta por la imposición al texto de un saber totalmente nuevo: el de las ciencias humanas: «El saber es constitutivo de la puesta en escena» (PIEMME, 1984, pág. 67).

c. Poner en el espacio

La puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o *acotaciones escénicas*)* en una escritura escénica. «El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo sólo ha podido proyectar en el tiempo» (APPIA, 1954, pág. 38). La puesta en escena es «en una obra de teatro la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo» (ARTAUD, 1964*b*, págs. 161 y 162). Es, en suma, la transformación o —mejor— la concretización del texto, a través del actor y del espacio escénico, en una duración vivida por los espectadores.

El espacio es, por así decir, puesto en palabras: el texto es memorizado e inscrito en el espacio gestual del actor, réplica a réplica. El actor busca el recorrido y las actitudes que mejor corresponden a su inscripción espacial. Las palabras del diálogo, que están agrupadas en el texto, se ven ahora dispersadas e inscritas en el espacio y el tiempo escénico, dispuestas para ser vistas y oídas: «El tipo de enunciación del texto dramático contiene la exigencia de ser ofrecido a la vista», escribe acertadamente P. RICŒUR (1983, pág. 63). El gesto, por ejemplo, es trabajado sistemáticamente para hacerlo legible (más que visible); es estilizado, sometido a abstracciones, descompuesto, asociado mnemotécnicamente al desfile del texto, fijado según algunos puntos de referencia, en algunas apoyaturas (*subpartitura*).

d. Poner en acuerdo

Los distintos componentes de la representación, a menudo debidos a la intervención de diversos creadores (dramaturgo, músico, escenógrafo, etc.) son reunidos y coordinados por el director de escena. Tanto si se trata de obtener un conjunto integrado (como en la ópera) o, por el contrario, un sistema en el que cada arte mantenga su autonomía (BRECHT), la misión del director de escena es decidir el vínculo entre los diversos elementos escénicos, lo cual, evidentemente, influye de manera determinante en la producción del sentido global. Este trabajo de coordinación y de homogeneización se lleva a cabo, en un teatro que muestra acciones, alrededor de la explicación y del comentario de la *fábula** que se hace inteligible al recurrir al

escenario, utilizado como teclado general de la producción teatral. La puesta en escena debe formar un sistema orgánico completo, una estructura en la que cada elemento se integre al conjunto, en el que nada es dejado al azar y todo posee una función en la de conjunto. Toda puesta en escena instaura una *coherencia*,* la cual, por otra parte, corre constantemente el riesgo de convertirse en incoherencia. En este sentido, es ejemplar la definición de COPEAU, que toma de innumerables ensayos teatrales: «Por puesta en escena entendemos: el dibujo de una acción dramática. Es el conjunto de los movimientos, de los gestos y de las actitudes, el acuerdo de las fisonomías, de las voces y de los silencios; es la totalidad del espectáculo escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza. El director de escena inventa y hace que reine entre los personajes este vínculo secreto, esta sensibilidad recíproca, esta misteriosa correspondencia de las relaciones sin la cual el drama, incluso interpretado por excelentes actores, pierde la mejor parte de su expresión» (COPEAU, 1974, págs. 29-30).

e. Poner en evidencia el sentido

Así pues, la puesta en escena ya no es considerada como un «mal necesario» del cual el texto dramático podría a fin de cuentas prescindir, sino como el lugar exacto de la aparición del sentido de la obra teatral. Así, para STANISLAVSKI, componer una puesta en escena consistirá en hacer materialmente evidente el sentido profundo del texto dramático. Para ello, la puesta en escena dispondrá de todos los medios escénicos (dispositivo escénico, luces, vestuario, etc.) y lúdicos (juego del actor, corporalidad y gestualidad). La puesta en escena concierne a la vez al medio en que evolucionan los actores y la interpretación psicológica y gestual de estos actores. Toda puesta en escena es una interpretación del texto (o del guión), una explicación del texto «en acto»; sólo tenemos acceso a la obra a través de esta lectura del director de escena.

f. Tres preguntas sobre el regiaje de la puesta en escena

Para comprender la concretización que implica toda nueva puesta en escena de un mismo texto, intentamos establecer la relación entre el texto dramático y su contexto de enunciación formulando tres cuestiones teóricas:

- ¿Qué *concretización* se hace del texto dramático cuando se lee o se pone en escena de nuevo? ¿Qué circuito de la concretización se erige entonces en obra-cosa, *contexto social* y objeto estético? (Recogiendo la terminología de MUKAŘOVSKÝ (1934); véase PAVIS, 1983*a*.)

- ¿Qué *ficcionalización*, es decir, qué producción de ficción se establece, a partir del texto y a partir del escenario, gracias a los efectos combinados del texto y del lector, del escenario y del espectador? ¿En qué medida la mezcla de dos ficciones, la textual y la escénica, es indispensable a la ficcionalización teatral? (Véase PAVIS, 1985*d*.)

- ¿Qué *ideologización* sufren el texto dramático y la representación? El texto —sea dramático o espectacular— sólo es comprensible en su *intertextualidad*,* especialmente en relación a las formaciones discursivas e ideológicas de una época o de un corpus de textos. Se trata de imaginar la relación del texto dramático y espectacular con el *contexto social*, es decir, con los demás textos y discursos que una sociedad ha formulado sobre la realidad. Dado que esta relación es sumamente frágil y variable, un mismo texto dramático produce fácilmente una infinidad de lecturas.

g. Solución imaginaria

El establecimiento de relaciones entre dos ficciones, la textual y la escénica, no se reduce a establecer una circularidad entre enunciado y enunciación, ausencia y presencia. Confronta también los puntos de indeterminación y las ambigüedades del texto y de la representación. Estos puntos no son nece-

sariamente los mismos en el texto y en el escenario. A veces, la representación puede hacer que resulte ambiguo —es decir, polisémico— un determinado pasaje del texto o, por el contrario, vaciarlo de sentido. Del mismo modo, la representación toma partido frente a una contradicción o una indeterminación textual.

Hacer opaco a través del escenario aquello que estaba claro en el texto, o clarificar lo que era oscuro en el texto, son operaciones de determinación/indeterminación que se sitúan en el corazón mismo de la puesta en escena. Casi siempre, la puesta en escena es una explicación del texto que instala una mediación entre el receptor original y el receptor contemporáneo. Otras veces, en cambio, es una «complicación de texto», una voluntad deliberada de impedir toda comunicación entre los *contextos sociales* de una y otra recepción.

En algunas puestas en escena (por ejemplo, en las inspiradas en un análisis dramatúrgico brechtiano), se trata de demostrar de qué modo el texto dramático ha sido en sí mismo la solución imaginaria de contradicciones ideológicas reales, las de la época en que fue establecida la ficción. En tal caso, la puesta en escena asume la carga de convertir la contradicción textual en imaginable y representable. En las puestas en escena preocupadas por la revelación de un subtexto de tipo stanislavskiano, se supone que el inconsciente del texto acompaña, en un texto paralelo, el hilo continuo —y en sí mismo pertinente— del texto realmente pronunciado por los personajes.

h. Discurso paródico

Sea cual sea la voluntad, declarada o no, de mostrar la contradicción de la fábula o la verdad profunda del texto a través de la visualización de su subtexto, la puesta en escena es siempre un discurso *al lado* de una lectura plana y neutra del texto; es, en sentido etimológico, paródica. Pero ni la contradicción, ni el subtexto inconsciente están verdaderamente *al lado* o por encima del texto (al modo del metatexto); están en el choque y en los entrelazamientos de las dos lecturas, dentro de la concretización, de la ficción, de la relación con la ideología: como una parodia que no podemos separar del objeto parodiado.

i. Dirección de actores

Concretamente, la puesta en escena comprende una fase de dirección de los actores. El director de escena guía a los actores devolviéndoles y explicitándoles la imagen que producen cuando trabajan a partir de sus propuestas, y corrigiéndola en función de los otros actores. Asegura que el detalle del gesto, de la entonación, del ritmo corresponda al conjunto del discurso de la puesta en escena, se integre en una secuencia, una escena, un conjunto. Durante los ensayos, los actores prueban diversas *situaciones de enunciación.*" Ocupan progresivamente el espacio, al término de un trayecto, regulando el conjunto de los sistemas escénicos y regulándose en ellos: «En esto consiste la dirección del actor, que lleguen a motivarte, que los gestos que haces en el escenario no sólo te parezcan necesarios, sino evidentes: llegar a sentir que el papel es interpretado sólo con los desplazamientos, por ejemplo» (C. PERRAN en *Théâtre/Public*, nº 64-65, 1985, pág. 60). Una dirección de este tipo implica que los signos producidos por el actor sean emitidos claramente, sin «ruido» ni interferencias, con los rasgos pertinentes deseados por el discurso global de la puesta en escena, que los actores actúen unos con otros, sean audibles y «legibles». A menudo se concede una importancia particular a la entonación y al ritmo, a aquello que los alemanes denominan la *Sprachregie* (puesta en escena de la lengua).

La puesta en escena no es necesariamente —aunque esté de moda decirlo— un ejercicio de autoritarismo de un director que somete sádicamente a los actores-marionetas. BRECHT lo recordaba en vano: «En nuestra compañía, el director no llega al teatro con su "idea" o su "visión", con un plano de los desplazamientos y los decorados completamente diseñados. Su propósito no es realizar una idea. Su tarea consiste en despertar y or-

ganizar la actividad productiva de los actores (músicos, pintores, etc.). Para él, ensayar no significa hacer tragar por fuerza una idea establecida *a priori* en su cabeza, sino poner a prueba» (1972, pág. 405).

j. Indicación

En la jerga de los actores, se dice que el director de escena les da *indicaciones*. Toda la dificultad reside en dar y recibir tales indicaciones con medias palabras: «Es muy difícil saber tomarse bien una indicación, como también es difícil para el director darla de una manera clara. Hay que captar su espíritu, no ser esclavo de la letra» (DULLIN, 1946, pág. 48). Consejo que siguen casi todos los directores para los que la indicación no debe dar lugar a una imitación: indicar no es dictar, sino más bien sugerir, informar, mostrar un camino posible.

2 • Problemas de la puesta en escena

a. Papel de la puesta en escena

La aparición del director de escena en la evolución del teatro es significativa de una actitud nueva frente al texto dramático: en efecto, durante mucho tiempo éste fue visto como el lugar cerrado de una única interpretación posible que había que descubrir (lo corrobora por ejemplo la fórmula de LEDOUX que recomendaba al director de escena confrontado al texto «servirlo y no servirse de él»). Hoy, por el contrario, el texto es una invitación a investigar sus numerosas significaciones, o incluso sus contradicciones; se presta a nuevas interpretaciones. El advenimiento de la puesta en escena demuestra, además, que el *arte teatral* tiene a partir de este momento derecho de ciudadanía como arte autónomo. Su significación debe ser buscada tanto en su forma y en su estructura dramatúrgica y escénica como en el o los sentidos del texto. El director de escena no es un elemento exterior a la obra dramática: «Desborda el establecimiento de un marco o la ilustración de un texto. Se convierte en el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre un texto y un espectáculo. [...] Texto y espectáculo se condicionan mutuamente, se expresan recíprocamente» (DORT, 1971, págs. 55-56).

b. El discurso de la puesta en escena

La puesta en escena de un texto siempre tiene una palabra que decir: la intervención es capital puesto que será para la representación la «última palabra»; no existe ningún discurso universal y definitivo de la obra que la representación deba poner al descubierto. Así pues, la alternativa que todavía se plantean los grandes directores de escena —«interpretar el texto» *o* «interpretar la representación»— está falseada desde el principio. Es imposible privilegiar impunemente uno de ambos términos. Hoy ya casi nadie piensa que el texto es el punto de referencia fijado en una única representación posible, un texto que no puede tener más que una sola «verdadera» puesta en escena (*guión, texto y escenario*).

c. Lugar del discurso de la puesta en escena

• Las *acotaciones escénicas* suministran directivas muy precisas para la realización escénica, pero la puesta en escena no está necesariamente obligada a seguirlas al pie de la letra.

• El propio texto sugiere a menudo directamente el desarrollo y el lugar de la acción, la posición de los personajes, etc. (*acotaciones espaciotemporales*). Un texto dramático, sea cual sea su forma, no puede ser escrito sin una vaga idea de una posible representación, sin un conocimiento, incluso rudimentario, de las leyes del escenario utilizado, de la concepción de la realidad representada, de la sensibilidad de una época ante los problemas del tiempo y del espacio (*pre-puesta en escena*).

• Las acotaciones escénicas y las sugerencias procedentes del texto nunca son verdaderamente imperativas, y la intervención personal, y en cierta medida exterior al texto, del director de escena resulta decisiva. El lugar y

la forma de esta intervención son sumamente ambiguos. Incluso si es concretamente reflejado en un cuaderno de dirección, el discurso del director de escena difícilmente puede ser aislado de la representación; constituye su *enunciación*,* metalenguaje perfectamente integrado en el modo de presentación de la acción y de los personajes: no viene a sumarse al texto lingüístico y al escenario, no existe en ninguna parte como texto terminado; está diseminado en las opciones interpretativas, escenográficas, rítmicas, etc. Por otra parte, y según nuestra concepción productivo-receptora de la puesta en escena, el discurso del director no existe más que cuando es reconocido y, en parte, asumido por el público. Más que un texto (escénico) al lado del texto dramático, el metatexto es aquello que organiza, desde dentro, la concretización escénica, lo que no está *al lado* del texto dramático sino, en cierto modo, dentro de él como resultante del circuito de la concretización (circuito entre significante, *contexto social* y significado del texto) (PAVIS, 1985*e*, págs. 244-268).

• Finalmente, más allá del trabajo consciente del director de escena hay que reconocer la existencia de un pensamiento inconsciente o visual de los creadores. Si, tal como sugiere FREUD, el pensamiento visual está más cerca de los procesos inconscientes que el pensamiento verbal, el director de escena o el escenógrafo podrían desempeñar el papel de «médium» entre lenguaje dramático y lenguaje escénico. El escenario nos remitiría entonces «al otro escenario» (*espacio interior*).*

3 • Tipología de las puestas en escena

a. *La puesta en escena de los clásicos*

La clasificación es arriesgada, y las categorías volátiles (PAVIS, 1996*a*). Algunas categorías de puestas en escena de los clásicos valen también *mutatis mutandi* para los textos contemporáneos. Plantean todas las cuestiones estéticas con una pertinencia todavía mayor. El hecho de que se trate de textos ya antiguos y difícilmente viables hoy sin una previa explicación, obliga, casi, al director de escena a tomar partido acerca de su interpretación o a situarse en la tradición de las interpretaciones. En este caso, su trabajo puede recurrir a diversas soluciones:

• Reconstitución arqueológica

No *poner* en escena, sino *reponer* en escena una obra, inspirándose con fervor arqueológico en la puesta en escena original si los documentos de la época están disponibles.

• Presentación plana o neutra [*mise à plat*]

Rechazar el escenario y sus posibilidades «en provecho» de una lectura plana del texto, sin tomar partido sobre la producción del sentido y haciendo creer (falaciosamente) que todo está centrado en el texto y que la visualización es redundante. Unas veces el texto es vivido como una acción única que no es el «doble» de lo real (ARTAUD); otras, el texto es concebido como un «bisturí que nos permite que nos abramos a nosotros mismos» (GROTOWSKI, 1971, pág. 35).

• Historización

Tener en cuenta el *desfase* entre la época de la ficción representada, la de su composición y la nuestra, acentuar este desfase e indicar las razones históricas a tres niveles de lectura, es decir, *historizar*.* Este tipo de puesta en escena restaura, de modo más o menos implícito, los presupuestos ideológicos ocultados, no tiene miedo de desvelar los mecanismos de la construcción estética del texto y de su representación. PLANCHON o VILAR, STREHLER, FORMIGONI o VINCENT pertenecen a este tipo de «puesta en escena sociológica» (VITEZ, 1994, pág. 147).

• Recuperación del texto como material en bruto

Algunos textos antiguos son utilizados como simple material al servicio de una concepción estética o ideológica distinta (*actua-*

lización brechtiana, modernización, adaptación, reescritura). Citas o extractos de otras obras iluminan intertextualmente la obra interpretada (MESGUISCH, VITEZ).

• **Puesta en escena de sentidos posibles y múltiples del texto**

Presentando *prácticas significantes* (KRISTEVA) que brindan el texto espectacular a la manipulación del espectador (A. SIMON, 1979, págs. 42-56). Tales prácticas oscilan entre la abstracción y el máximo despliegamiento del escenario.

• **Desmontaje («mise en pièces») del texto original**

A la vez destrucción de su armonía superficial y revelación de las contradicciones ideológicas (véase PLANCHON y su *Mise en pièce(s) du Cid*, su *Arthur Adamov* o sus *Folies bourgeoises*) o las puestas en escena del Théâtre de l'Unité (!).

• **Retorno al mito**

La puesta en escena se desinteresa de la dramaturgia específica del texto para poner al desnudo el núcleo mítico que lo habita (ARTAUD, GROTOWSKI, BROOK y CARRIÈRE en su adaptación del *Mahabarata*).

b. Retorno hacia la escritura

Una forma posible de orientarse entre los diversos tipos de puestas en escena consiste en observar de qué manera tratan el texto: «Sea cual sea el extremo por el que se aborden, todas las cuestiones que plantea el teatro siempre se reducen a ésta: ¿qué suerte corre el texto en el escenario?» (SALLENAVE, 1988, pág. 93). Cada decenio parece haber inventado sus propias relaciones con los textos y el escenario:

— los años cincuenta han propuesto una *lectura* respetuosa de las obras del patrimonio nacional (en Francia, VILAR);
— los años sesenta introducen en ella una *relectura* crítica y distanciada (PLANCHON);
— los años setenta prefieren una *deslectura*, desconstrucción polifónica y dialógica (BAJTÍN, 1978) de las prácticas significantes (VITEZ);
— los años noventa restauran los poderes de la escritura y asisten a una eclosión de escrituras al mismo tiempo autónomas y abiertas al escenario: una *sobrelectura* que se presta a todo tipo de situaciones (COLAS o PY);
— ¿y en el tercer milenio? Tal vez el texto, o el hipertexto, pasará de la memoria humana a la *memory* maquinal, del cuerpo a la virtualidad, sin que nadie sea consciente de ello por la mezcla de la hiperescritura y de la hiperlectura.

Cuestionario, visual y textual.

Becq de Fouquières, 1884; Antoine, 1903; Appia, 1899, 1954, 1963; Rouché, 1910; Allevy, 1938; Bary, 1945; Moussinac, 1948; Blanchart, 1948; Veinstein, 1955; Jacquot y Veinstein, 1957; Dhomme, 1959; Pandolfi, 1961; Reinhardt, 1963; Artaud, 1964*a*; Bablet, 1968; Touchard, 1968; Dullin, 1969; Dort, 1971, 1975, 1977*a*, 1979; Girault, 1973; Sanders, 1974; Vitez, 1974, 1981; Pignarre, 1975; Bettetini, 1975; Wills, 1976; *Pratiques*, 1977; Benhamou, 1977, 1981; Ubersfeld, 1978*b*; Strehler, 1980; Pavis, 1980*e*, 1984*a*; Hays, 1981; Jomaron, 1981, 1989; Braun, 1982; Brauneck, 1982; De Marinis, 1983; Melrose, 1983; Banu, 1984; Javier, 1984; Piemme, 1984; Fischer-Lichte, 1985; Thomsen, 1985; Alcandre, 1986; Bradby y Williams, 1988; Sallenave, 1988; Thibaudat, 1989; Bradby, 1990; Lassalle, 1991; Régy, 1991; Abirached, 1992; Yaari, 1995.

PUNTO DE ATAQUE

Fran.: *point d'attaque*, Ingl.: *point of attack*; Al.: *Einsatzpunkt der Handlung*.

1• En el *relato*, el punto de ataque —sea teatral, novelesco u otro— se sitúa en el momento de la conexión entre la acción y la puesta en marcha de la historia (a menudo en el primer y en el segundo actos). El punto de ataque dramatúrgico depende de la

presentación explícita del esquema *actancial** particular de la obra y especialmente del principio de la acción del sujeto.

2• A este punto de ataque actancial se le añade un punto de ataque escénico: en el momento en que, después de algunos segundos o minutos destinados a crear la atmósfera de la escena y a establecer la comunicación (función pática), el juego del actor comienza realmente. A menudo, la escenificación prolonga este tiempo muerto, temporiza al máximo para establecer una cierta expectativa. En cambio, para las introducciones *in media res*, donde ya ha ocurrido alguna cosa antes de que se levante el telón, el punto de ataque parece ser dado de entrada, incluso antes de la obra, como si se quisese sugerir que el espectáculo no es más que un extracto de la realidad exterior.

Levitt, 1971; Pfister, 1977.

PUNTO DE INTEGRACIÓN

Fran.: *point d'intégration*, Ingl.: *point of integration*, Al.: *Integrationspunkt*.

Momento en que las diversas líneas de la acción —las de los distintos destinos de los personajes y de las intrigas secundarias— convergen en una misma escena al final de la obra. Es el «punto de fuga en el cual las numerosas perspectivas del drama se coordinan» (KLOTZ, 1960, pág. 112).

PUNTO DE VISTA

Fran.: *point de vue*, Ingl.: *point of view*, Al.: *Gesichtspunkt, Perspektive*.

Visión que el autor y, luego, el lector o el espectador tienen del acontecimiento narrado o mostrado. Este término se superpone al de *perspectiva*.* Conviene reservarlo para la perspectiva del autor (por oposición a la perspectiva individual de los personajes).

1 • La objetividad del género dramático

El punto de vista del narrador caracteriza la actitud del autor en relación a la historia que cuenta. En principio, la forma *dramática** no lo utiliza, o al menos no cambia durante la obra, manteniéndose invisible detrás de los *dramatis personae*.*

De una manera global, el punto de vista del espectador sigue de cerca al del autor, su único acceso a la obra está en la construcción dramática que éste le impone. Cuando se utilizan elementos épicos, el punto de vista global también cambia: la intervención del narrador (bajo la forma de un personaje, de una pancarta, de un song o de un sustituto del autor) rompe la ilusión y destruye la creencia en la presentación objetiva y exterior de los elementos (visión objetiva).

2 • Punto de vista de «los autores»

En la medida en que el autor dramático no reproduce diálogos tomados de la vida misma, sino que fabrica un *montaje** de réplicas según una estructura que sólo le pertenece a él, es evidente que interviene directamente en el texto como «arreglista» de materiales, es decir, bajo uno de los tipos del narrador. Este papel de narrador también es el del director de escena, que arregla los materiales escénicos añadiendo, así, al montaje del texto dramático un segundo montaje de los elementos visuales y de su vínculo con el texto. Finalmente, el actor también desempeña, en cierta medida, un papel que es más de director de escena y de organizador de todos los sistemas escénicos (lingüísticos, proxémicos, espaciales) que de simple ejecutante. En suma, el producto teatral terminado está «filtrado» por una sucesión de puntos de vista —dramaturgia, puesta en escena,

juego escénico— que se determinan sucesivamente y de este modo se reflejan por repercusión en el elemento final, en la representación.

Discurso, análisis del relato, narrador, actitud, gestus.

PUNTO DECISIVO

Fran.: *point de retournement*; Ingl.: *turning point*; Al.: *Wendepunkt*.

Momento de la obra en que la acción toma un nuevo giro, a menudo contrario al que cabría esperar. Esta noción es muy semejante a la de *peripecia*.*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



QUIPROQUO

(Del latín *qui proquo*, tomar un *que* por un *aquello que*.)

Fran.: *qui proquo*; Ingl.: *mistaken identity, qui pro-quo*; Al.: *Verwechslung*.

Error que nos induce a tomar un *personaje* o una cosa por otro u otra. El quiproquo puede estar dentro de la obra (vemos que X toma a Y por Z), puede ser externo a ella (confundimos a X con Y), o bien puede ser mixto (al igual que el personaje, confundimos a X con Z). El quiproquo es una fuente inagotable de situaciones cómicas y a veces trágicas (*Edipo*; *El malentendido* de CAMUS). El quiproquo es «una situación que presenta al mismo tiempo dos sentidos distintos, [...] el sentido que los actores le atribuyen [...] y el que el público le otorga» (BERGSON).

QUIRONOMIA

(Del griego *kheir*, la mano.)

Reglas que modifican la lectura simbólica de la utilización de las manos, por ejemplo en la danza clásica hindú o en las actitudes de los actores trágicos en el siglo XVII.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

R

RACCOURCI

Término empleado por los mimos para describir la concentración de una secuencia en un gesto. Para DORCY, es «la condensación de la idea, del espacio y del tiempo» (1958, pág. 66). Según DECROUX, el mimo corporal de COPEAU en el Vieux-Colombier parisino sabía concentrar los gestos: «El desarrollo de la acción era tan sabio que conseguía contener varias horas en algunos segundos y muchos lugares en uno solo» (1963, pág. 18). MEYERHOLD utiliza la palabra *rakurz* para designar una noción próxima a la del *gesto psicológico* de M. CHEJOV (1980, 1995): la forma de colocar el propio cuerpo para que «la expresión emotiva salga de la expresión justa» (COPEAU, 1973, pág. 211), la búsqueda de un tono adecuado: «Un actor que se ha colocado en un *raccourci* físico correcto pronunciará su texto correctamente [...]. Así como un escritor busca la palabra exacta, yo busco el *rakurz* más preciso» (MEYERHOLD, 1992, pág. 329).

Se considera que el *raccourci* suministra al actor un resumen de su situación, de su tono y de una larga secuencia gestual típica de su papel.

RADIO Y TEATRO

Fran.: *radio et théâtre*; Ingl.: *radio and theatre*; Al.: *Rundfunk und Theater*.

1 • Promesas y decepciones

a. El teatro radiofónico depende —como el teatro en la televisión— del desarrollo de la técnica de registro y de emisión, así como de la institución que comanda su elaboración y autoriza su difusión. Recibido entusiásticamente en el momento de su aparición en los años veinte por escritores como BRECHT, DÖBLIN o COPEAU como un arte del futuro y de las masas, el teatro radiofónico no parece haber cumplido sus promesas. La culpa no es achacable a una creatividad insuficiente de los autores que escriben para él (aunque la tradición sólo haya arraigado verdaderamente en Inglaterra o en Alemania, y muy poco en Francia o en España, país este donde el «radioteatro», pese a haber conocido un gran auge en los años cincuenta, prácticamente ya no existe), sino más bien a las condiciones de producción y recepción, que hoy no juegan a favor de la radio: la competencia de la televisión —verdadera radio en colores—, la comercialización de las emisoras y la parcial desaparición del

monopolio absoluto del Estado, los incesantes y ociosos debates sobre la legitimidad de las emisoras libres y de una industria cultural que sólo promociona músicas de masas estandarizadas, el cambio en los gustos de un público fascinado por la imagen televisual o por el vídeo, todo ello no parece nada favorable a la eclosión de una fuerte tradición radiodramática.

b. Pese a todo, el teatro radiofónico constituye un sector de creación nuevo todavía poco explorado y puede dar lugar, al menos potencialmente, a una parte no despreciable de la producción dramática global, sobre todo en lo que se refiere a las obras radiofónicas que no se reducen a grabar o copiar una representación teatral, sino que se aventuran en una creación específica. Algunos países lo han comprendido muy bien, como por ejemplo Gran Bretaña, donde la BBC, considerada por algunos como la mejor emisora del mundo, produce una media de mil obras radiofónicas anuales, da trabajo a docenas de escritores, lleva a cabo una política de encargos y de concertación e incluso de formación continua de autores para la radio. A menudo, la radio ha descubierto nuevos dramaturgos y ha hecho posible la difusión de su obra antes de su puesta en escena propiamente dicha.

c. En el origen de este nuevo género (que hoy es objeto de los más sofisticados experimentos electroacústicos), encontramos el propósito de hacer oír textos literarios; es el arte de la lectura a través de voces particularmente radiogénicas. No es de extrañar que en los años veinte y treinta, los productores franceses recurriesen directamente a los poetas (ARAGON, DESNOS, TARDIEU, ÉLUARD) para que leyeran sus textos o inventaran una escritura radiofónica. En Alemania, el *Hörspiel* («juego auditivo») ha sabido incorporar a sus filas a autores como BRECHT, DÖBLIN, BACHMANN, BÖLL, DÜRRENMATT, GRASS, HEISSENBÜTTEL o HANDKE.

d. Durante mucho tiempo, el trabajo radiofónico no fue considerado un género autónomo, sino un teatro purificado de las contingencias de la representación escénica. Ésta fue la actitud de gentes de teatro muy «literarias», como Jacques COPEAU: «Sin tener que preocuparse por la memoria, puesto que tiene el texto a la vista; liberado del miedo escénico, puesto que nadie le ve; dependiendo sólo de sí mismo y de su propia inspiración, puesto que las reacciones del público no le afectan; a salvo de los accidentes materiales de la escenografía, del vestuario o de los accesorios que a menudo dejan al actor desamparado; reducido por fin a una sana desnudez, purificado por la intimidad con un texto que es el único alimento de su inteligencia y su sensibilidad; condenado además a una inmovilidad que debería ser la garantía de una intensa concentración; sabiendo que un único instrumento —la voz— dará testimonio de su sinceridad, el actor debería encontrar frente al micrófono las condiciones ideales, siempre y cuando esté preparado para ello a través de un estudio riguroso y un adecuado número de ensayos» («Observaciones sobre la radio», *Notas sobre el oficio de actor*, pág. 57).

Sin embargo, no es por comparación con el «verdadero teatro» por lo que la obra radiofónica tiene posibilidades de erigirse en un género nuevo, sino investigando en profundidad sus propiedades específicas, sin pretender imitar al teatro. A mitad de camino entre la presencia física del teatro y el espacio simbólico de la página de la novela, el drama radiofónico no sabe todavía cómo elaborar sus propias estrategias.

2 • Búsqueda de una especificidad

a. La palabra

El oyente casi nunca está exclusivamente concentrado en la audición de la obra. El transistor multiplica los lugares en que el teatro se insinúa. La radio redescubre una fuente intimista, casi religiosa, de la palabra: nos remite al estado edénico de una literatura únicamente oral. A diferencia del espectador de televisión que está inmovilizado en un lugar fijo, el oyente se encuentra en una situa-

ción de escucha próxima al semisueño fantasmagórico. A través de la radio, el oyente mantiene una especie de monólogo interior; su cuerpo se desmaterializa y recibe el eco amplificado de sus ensoñaciones y de sus pulsiones.

b. *La ficción*

La obra radiofónica está ligada a una ficción, aunque este carácter no siempre sea claramente percibido por la audiencia (como en el caso de O. WELLES y sus programas de radio, que provocaron el pánico en 1938). A diferencia del reportaje, de los informativos o de los debates, la ficción radiofónica utiliza voces que interpretan personajes y crean un mundo imaginario. Lentamente, va liberándose del periodismo, de la información lineal, de la forma dialógica y del realismo tanto en las situaciones como en las voces.

c. *La producción en los estudios*

A diferencia del escenario, el estudio es un lugar inmaterial que el público no ve; se utiliza para la fabricación de los sonidos, el montaje de las voces, la sincronización de la voz, de los ruidos y de la música. El oyente cree que la *performance* auditiva es fabricada y emitida en el momento mismo de su recepción.

d. *Tipos de obras radiofónicas*

- Retransmisión en directo desde el teatro: en Francia, al principio de la radio, algunas veces las obras se retransmitían en directo desde los teatros parisinos. Los decorados y los movimientos escénicos eran descritos por un comentarista. Esta práctica todavía se mantiene con las retransmisiones en directo desde la Comédie-Française. Ni teatro ni radio: tales emisiones son más documentales que una obra original.

- Lectura dramatizada desde el estudio.

- Obra radiofónica dramatizada con voces de personajes reconocibles, diálogos, conflictos, tal como los encontraríamos en una dramaturgia naturalista.

- Obra radiofónica épica: dramatiza un personaje o una voz.

- Monólogo interior.

- Collage de voces, de ruidos, de música.

- Creación electrónica de la voz humana por sintetizador, trabajo musical sobre la voz y los sonidos.

3 • Dramaturgia

a. *El personaje*

El personaje sólo existe a través de su voz; ésta debe ser muy típica y diferenciable de la del resto de personajes. La voz radiofónica debe ser inhabitual, no imitable. Las voces de los diversos personajes han de ser muy diferentes, escogidas según un sistema que caracteriza a los locutores. El *casting* es una de las instancias fundamentales de la «puesta en onda».

b. *El espacio y el tiempo*

El espacio y el tiempo son sugeridos por los cambios de intensidad vocal, los efectos de distancia, de eco, de reverberación. Un plano sonoro nace de un ruido o una música que abre y cierra la secuencia: la escena queda inmediatamente ubicada, y luego «escamoteada» al final de la secuencia. Se trata de un procedimiento de planificación y de encuadre. El lugar donde están situados los micrófonos, el control del volumen, la secuencia de sonidos característicos crean una orientación espaciotemporal que el oyente identifica sin dificultad. La posibilidad de intensificar o de reducir el sonido, de hacer que el actor hable más o menos lejos del micrófono permite informar rápidamente al oyente de un cambio de encuadre o de un desplazamiento dentro del mismo encuadre.

Una serie de «embragues» o de *leitmotive* musicales o sonoros entre las secuencias o

los espacios permite identificar a los locutores, situar las localizaciones o las temporalidades. A menudo, el montaje sugiere un fundido de las temporalidades, compone un monólogo interior, produce con el juego de los ritmos, de las repeticiones y de las variaciones quasi musicales un efecto de interioridad física, instaura intercambios entre lo visible y lo audible. El placer de esta percepción se basa en la alucinación del oyente, que lo oye todo y no ve nada: en efecto, la enunciación del texto por los actores y la puesta en onda produce en el oyente la impresión de que la escena ha sido realmente interpretada en otro escenario: tiene, pues, la sensación de no ver nada y, al mismo tiempo, la de ver «con los ojos del alma» la escena que se está interpretando en otro sitio.

En mayor grado que el resto, éste es el arte de la metonimia, de la convención, de la abstracción significante. Incumbe al autor proporcionar al oyente las referencias indispensables para que el relato mantenga una cierta coherencia y para que el universo ficcional quede organizado sin que el oyente parezca forzar su memoria.

En ocasiones, cuando las investigaciones electroacústicas se suman a las reglas estrictas de la dramaturgia, surgen obras vigorosas y originales, lo cual demuestra que la literatura radiofónica es un género consolidado y con un gran futuro todavía.

RAISONNEUR

Fran.: *raisonneur*; Ingl.: *raisonneur*; Al.: *Raisonneur, Räsoneur, Sprachrohr des Autors.*

Personaje que representa la ntoral o el razonamiento justo, encargado de transntitir a través de su comentario una visión «objetiva» o «autorial» de la situación. Nunca es uno de los protagonistas de la obra, sino una figura marginal y neutra que da su opinión autorizada, para conseguir una síntesis o una reconciliación de los diversos puntos de vista. A menudo, se le considera el *portavoz** del autor, pero es necesario desconfiar de la maniobra deceptiva de este último cuando estima necesario tranquilizar al público acerca de la pureza de sus intenciones. (Así, Cléante, en el *Tartufo*, se supone que debe tranquilizar a los verdaderos devotos y hacer el elogio de una actitud religiosa equilibrada.) A veces, el *raisonneur* sólo nos proporciona un comentario superficial de la acción y el *punto de vista** del autor debemos buscarlo en otras partes, en la dialéctica de los discursos de cada personaje. Este tipo de personaje, heredero del *coro** trágico griego, aparece sobre todo en la época clásica, en el teatro de tesis y en formas de *obras didácticas.** Surge —o reaparece bajo una forma paródica— en el teatro contemporáneo. Se convierte entonces en una simple maniobra discursiva que no representa ni al autor, ni al sentido común, ni es la resultante de puntos de vista distintos; es una norma de la cual el autor se burla salvando al mismo tiempo las apariencias.

REALIDAD REPRESENTADA

Fran.: *réalité représentée*; Ingl.: *represented reality*; Al.: *dargestellte Wirklichkeit.*

Así que nos interrogamos sobre el vínculo entre realidad representada y forma dramatúrgica, presuponemos la existencia de una relación dialéctica entre ambas: la naturaleza y el análisis de la realidad influyen en la forma dramatúrgica elegida e, inversamente, la forma dramática utilizada ilumina el conocimiento de esta realidad e influye en él. Pero la relación entre la realidad y el universo estético no es en absoluto evidente. Durante mucho tiempo sólo podía ser directa y *mimética*,* es decir, que la obra era un reflejo (incluso muy infiel) del mundo exterior. En tal caso, resultaba posible observar los procesos de representación, de estilización, incluso de deformación del universo descrito. Si, por el contrario, consideramos que la escritura dramatúrgica y escénica no está sometida directa y miméticamente al imperio de lo real, que modeliza a su guisa la realidad, trazar su relación con ésta parece más

complicado. Para ello es necesario aprehender los procesos de ficcionalización y de ideologización que señalan el paso entre el texto dramático o espectacular y el intertexto (PAVIS, 1985*d*).

1 · Dramaturgia mimética

a. *El héroe*

G. LUKÁCS (1956) extrae de su análisis comparado de la novela y el drama histórico una serie de criterios para una buena aprehensión de lo real; al mismo tiempo, eleva estos criterios al rango de normas absolutas para contrarrestar el proceso de *epización** del teatro, proceso que desde mediados del siglo XIX «amenaza» con hacer explotar la forma dramática (SZONDI, 1956). Para él, el héroe no debe brillar por unas cualidades sociales o morales excepcionales, sino que es conveniente que posea una existencia *dramática** en sí mismo, a saber, rica en momentos significativos, portadora de las contradicciones de un medio o de una época, situada en el momento de una profunda crisis interior y política. Sólo los «individuos de importancia histórica mundial» (HEGEL) en los que coexisten rasgos individuales originales y la marca social de conflictos históricos serán susceptibles de proporcionar buenos temas dramáticos. El arte dramático consiste en encontrar individuos que por sus acciones (y no por el sistema abstracto y épico de su caracterización) estén implicados personalmente en los procesos históricos (unidad de la acción y del personaje, de lo individual y de lo social).

b. *La «totalidad del movimiento»*

La tragedia y la literatura épica deben «figurar la totalidad del proceso de la vida» (LUKÁCS, 1956, pág. 99) pero, en el teatro, «esta totalidad está concentrada alrededor de un centro sólido, la colisión dramática» (pág. 101) y concierne a la «totalidad de los movimientos», no a la de los objetos, como en la novela.

c. *La estilización*

Al disponer de poco tiempo para ser identificado, el universo dramático concentra —y, por tanto, deforma— los procesos sociales que describe. La *unidad** de tiempo y de lugar obliga al dramaturgo a presentar en plena crisis al héroe en acción. Con ello, el drama gana en simplificación, en alejamiento y en perspectiva. Se produce naturalmente una *estilización** y una *modelización** de la realidad, y esta esquematización permite una comparación de las motivaciones personales del héroe y de los procesos sociales de la obra. Queda facilitado el establecimiento de la relación entre la historicidad representada y la historicidad del espectador (*historización,** *abstracción*).*

2 · Dramaturgias no miméticas

El análisis lukacsiano hace justicia al teatro clásico, realista y naturalista. En cambio, rechaza de entrada las tendencias épicas del drama moderno, bajo el pretexto de que éstas no son más que una perversión de la forma canónica específicamente teatral. Evidentemente, tampoco tiene en cuenta las nuevas formas del texto dramático y de las prácticas escénicas.

a. *La intervención épica*

Ahora bien, la aprehensión épica de lo real no es necesariamente menos realista que el método puramente dramático. Tal vez, incluso, ésta es más adecuada para reflejar la complejidad actual de los procesos sociales y de la «totalidad del movimiento» de las clases y de los grupos. Así, a través de un comentario épico, el narrador resume fácilmente una situación, presenta una relación política o financiera, llama la atención sobre los puntos fuertes de un desarrollo. Simplemente, hay que conceder al dramaturgo el derecho de presentar a su manera su balance del análisis social, y dejarle todo el margen que necesite para intervenir a su guisa en el juego teatral, al mismo título que un personaje, que un representante universal o que un simple testigo.

Los «individuos de importancia mundial» ya no existen y, en cualquier caso, ya no pueden influir por sí solos sobre el curso del mundo. DÜRRENMATT señala, en este terreno, que Napoleón fue el último héroe moderno: «Ya no podemos fabricar Wallensteins a partir de Hitler y Stalin. Su poder es tan gigantesco que ya no son más que las formas fortuitas y exteriores de este poder. [...] Son los secretarios de Creonte los que "resuelven" el caso Antígona» (1970, pág. 63). La tragedia ya no está en condiciones de representar los conflictos de nuestra época. La forma *aristotélica*,* ya sin aliento, debe ceder el paso a otras dramaturgias: para DÜRRENMATT, debe cederlo a la comedia, que vive de la idea súbita y del hallazgo (1970, pág. 64) y que, por tanto, no está sometida a una necesidad profunda. Para muchos otros contemporáneos, sólo la intervención épica o la voz narrativa de un monólogo interior lírico puede, aún, rozar una parcela de realidad.

b. La transformación y la representación de lo real

En suma, los dramaturgos renuncian a ofrecer una representación coherente y global del mundo. Incluso BRECHT parece en algunos momentos verse intimidado por la realidad: «El mundo de hoy puede ser restituido en el teatro, pero sólo si lo consideramos transformable» (1967, vol. 16, pág. 931). De aquí, la dificultad de los dramaturgos posbrechtianos (DÜRENMATT o WEISS, por ejemplo) para representar la realidad, su declarada voluntad de partir de representaciones artísticas y ficcionales para decir, luego y eventualmente, algo sobre una realidad con la que pretenden haber perdido todo contacto.

c. El mimetismo no mimético y no épico de lo cotidiano

Sin renunciar a la llamada brechtiana en favor de un teatro realista que muestre al hombre enfrentado a sus determinismos sociales, otras dramaturgias sondean la realidad al mismo tiempo que renuncian a presentarla en su totalidad y a reducirla a un modelo cibernético autónomo. Entre ellas, el teatro de lo *cotidiano*,* que dedica sus esfuerzos a ofrecer exclusivamente fragmentos de lenguaje solidificado por la ideología. Este teatro renuncia a situar a los personajes en el mecanismo social global: los muestra en las imágenes cotidianas que los producen y que ellos reproducen. La única posibilidad de elucidación de esta realidad restringida la encuentra en un efecto de reconocimiento sobre la base de algunos estereotipos idiomáticos e ideológicos de los cuales ni el personaje ni el espectador eran conscientes hasta este momento. Se trata, tal vez, de un menos que vale un más.

d. Poner en signos y poner en juego

Algunas tentativas recientes superan la oposición brechtiana entre lo dramático y lo épico, a menudo estéril, modificando continuamente su relación con la ficción, utilizando una voz lírica o narrativa y cambiando los procedimientos de ficcionalización en el seno mismo de la representación. El teatro, por otra parte, se ha hecho mucho más «modesto» y «realista» en sus pretensiones de representar la realidad: ambos términos tienden a desaparecer del vocabulario crítico, y ni la práctica ni la teoría exigen de él una imitación naturalista o realista de lo real, sino a lo sumo que la «ponga» en signos o en juego.

Ficción, imitación, reproducción, signo teatral, dramaturgia, forma, formalismo.

Szondi, 1956; Lukács, 1960, 1965, 1975; Lotman, 1973; Eisenstein, 1976, 1978; Hays, 1977, 1981.

REALIDAD TEATRAL

Franc. *réalité théâtrale*; Ingl.: *theatrical reality*; Al.: *theatralische Wirklichkeit*.

¿Dónde se sitúa la realidad escénica o teatral y cuál es su estatuto? Se reflexiona sobre

esta cuestión desde ARISTÓTELES, sin que nadie haya encontrado una respuesta definitiva y segura. Y es así porque en este terreno somos víctimas de la *ficción** y de la *ilusión** teatral —en las que se apoya nuestra visión del espectáculo— y mezclamos realidades distintas.

En efecto: ¿qué percibimos sobre un escenario? Objetos, actores, a veces un texto. Se entremezclan elementos muy diversos que a continuación trataremos de distinguir.

1 • La realidad «social» de la maquinaria teatral

Forma parte de la *maquinaria** teatral todo aquello que sirve para fabricar el espectáculo y que es identificable como tal durante la representación (paneles, paredes del edificio teatral, tarimas, etc.). Esta maquinaria suele ser escondida por vergüenza en el teatro llamado «ilusionista», pero es fácilmente detectable así que intentamos descubrir el «secreto de fabricación». Esta realidad maquinal es, por definición, extranjera al mundo ficticio sugerido por el escenario. Es el único objeto que no tiene valor de signo (salvo, naturalmente, cuando la puesta en escena lo requisa para su práctica teatral, como en *Seis personajes en busca de autor* de PIRANDELLO, por ejemplo). Incluso el podio y el telón se transforman en BRECHT, o en un montaje brechtiano, en *signos** para «mostrar el funcionamiento» y, hoy, en sinónimos de «es teatro épico-crítico, a la Brecht». Es el proceso de semiotización que describe P. BROOK: «Puedo tomar un espacio vacío y denominarlo escena vacía. Un hombre atraviesa este espacio vacío mientras otro le mira, y ya tenemos todo lo que hace falta para crear un acto teatral» (1968, pág. 4).

2 • La realidad de los objetos escénicos

Podemos identificar los objetos escénicos en cuanto a su función social normal (una mesa, un vaso), o descifrarlos como objetos-materiales, no funcionales, como «objetos escénicos no identificados». El problema consiste en saber si los objetos deben ser tomados al pie de la letra como cosas, o bien si debemos atribuirles valor de *signo*,* es decir, ver más allá de su materialidad aquello que representan (un determinado símbolo, una determinada emoción o connotación social). En otras palabras, ¿nos enfrentamos a objetos reales o a objetos estéticos? ¿Estos objetos han sido ya semiotizados?

En el teatro, dedicamos todo nuestro tiempo a correr detrás de referentes que siempre se nos escapan (*efecto de realidad*).* El referente —es decir, el objeto al cual nos remite el signo (por ejemplo, la mesa concreta es el referente del signo/mesa)— siempre está aparentemente presente en el escenario, pero en cuanto creemos haberlo identificado nos damos cuenta de que en realidad es un significante al cual definimos por su significado. También en este terreno, el único referente posible sería la maquinaria teatral. Los demás objetos, a partir del momento en que son utilizados en el marco de una ficción, son elementos que remiten a alguna cosa exterior a ellos. Por consiguiente, tienen valor de *signo*: ocupan el lugar de otra cosa sugerida por ellos, pero no encarnada por ellos. Así, la mesa bajo la cual se esconde Orgon no es un accesorio teatral, ni siquiera una verdadera mesa del siglo XVII; es un signo-convención que todos los espectadores leen de la misma manera: mobiliario de Orgon en el estilo de la época y utilizable como escondite. Así pues, la mesa de Orgon es un signo que no vale nada por su referente (que de todos modos es ficticio), muy poco por su significante (carece de importancia que sea de encina o de contrachapado), y enteramente por el significado que aquí le atribuimos: mesa-trampa en la que Tartufo podría caer. El significante —es decir, la forma y la materia de esa mesa— tiene una función de transición: es lo que conduce al espectador a identificar un cierto significado. Sin embargo, ello no quiere decir —sino todo lo contrario— que el espectador no deba estar atento a la materialidad del espectáculo, y por tanto a los significantes.

Pero ¿qué ocurre con los restantes objetos del escenario (el suelo, las sillas, el decorado) que en el mismo momento no son utilizados por el juego escénico o de diálogo? Siguen siendo objetos «en bruto», «significantes» que todavía no han encontrado significado, que todavía no tienen valor de signo. Sin embargo, a partir del momento en que son puestos en evidencia por la interpretación, estos objetos se convierten en signos y el espectador, al analizar sus propiedades significantes, construye sus significados y los integra al funcionamiento del escenario y de la escena. La *puesta en escena** es el arte de aspirar el mundo exterior para hacerle desempeñar un papel en una ficción.

3 • La realidad de los actores

Aplicaremos a los actores en escena el mismo razonamiento que hemos aplicado a los objetos. Valen por su significado y no por el referente [cuerpo del actor X] o [cuerpo real de Orgon]. Sólo tienen interés en un conjunto significante y en relación a otros signos, otros personajes, otras situaciones, escenas, etc.

Así que un actor entra en escena queda en cierto modo colocado en un *marco** semiológico y estético que lo utiliza en el universo dramático ficticio. Todas sus propiedades físicas (su belleza, su sexualidad, su «misterio») son *semiotizadas*,* transferidas al personaje que representa: una bella, sexy y misteriosa heroína. El actor no es más que un soporte físico que vale para algo que no es él mismo. Ello no significa que no podamos percibir directamente al actor como un ser humano que existe igual que nosotros, y al que podemos desear. En este caso, lo tenemos en cuenta como persona, y no como personaje o como signo de su personaje o de una ficción.

Ciertamente, ha habido tentativas destinadas a negar que el actor tenga dimensión de signo: el *happening*,* donde el «actor»-persona sólo se interpreta a sí mismo; las formas circenses, donde las proezas corporales no remiten al cuerpo extraño de un personaje, sino a los propios artistas; y la *performance*, donde el actor no remite ni a un personaje ni a una ficción, sino a sí mismo en tanto que persona que se comunica con sus auditores.

4 • La realidad del texto dramático

Exactamente igual que el objeto escénico o el actor, el texto dramático aparece, ante todo, como una realidad que puede ser aprehendida en sí misma y no como signo de otra cosa. Pero este «discurso-cosa» es inmediatamente puesto en su lugar, semiotizado, considerado como el significante que corresponde a un significado global; este significado sólo es identificable una vez resituado en el sistema global de los signos escénicos, y sobre todo comparado con los signos escénicos no lingüísticos.

Así pues, el principio de semiotización de la realidad teatral se aplica indistintamente al objeto, al discurso; en resumen, a todo lo que desde el espacio escénico se ofrece a la mirada del espectador.

Texto principal y texto secundario, discurso, realismo.

Honzl, 1971; Krejča, 1971; Ertel, 1977; Pavis, 1978*c*, 1978*d*.

REALISTA (REPRESENTACIÓN)

Fran.: *réaliste (représentation)*; Ingl.: *realistic performance*; Al.: *realistischer Aufführungsstil*.

1 • Puntos de referencia

El realismo es una corriente estética cuya emergencia se sitúa históricamente entre 1830 y 1880. También es una técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social del hombre.

La palabra *realismo* aparece en 1826 en el *Mercure français* para reagrupar las estéticas que se oponen al clasicismo, al romanticismo y al arte por el arte defendiendo una

imitación fiel de la «naturaleza». En pintura, COURBET reúne algunas de sus telas en una sala titulada «Del realismo». En la literatura francesa, el movimiento realista engloba a una serie de novelistas preocupados por ofrecer una pintura precisa de la sociedad, como STENDHAL, BALZAC, CHAMPFLEURY, DUMAS o los GONCOURT. En todas las artes empieza a esbozarse un retrato del hombre o de la sociedad, la representación realista intenta dar una imagen que considera adecuada a su objeto, sin idealizar, interpretar personal o incompletamente lo real. El arte realista presenta signos icónicos de la realidad en la cual se inspira.

2 • Realismo imitativo, ilusionista, naturalista

El realismo teatral no siempre se distingue nítidamente de la *ilusión** o del *naturalismo.** Estas etiquetas comparten una misma voluntad: ofrecer en el escenario un doble de la realidad, proporcionarnos la más fiel de sus posibles imitaciones. El *medio** escénico es reconstituido de tal modo que nos engañemos acerca de su realidad. Los diálogos se inspiran en los discursos de una época o de una clase socioprofesional determinada. La interpretación del actor hace que el texto resulte natural, en la medida de lo posible, difuminando los efectos literarios y retóricos al enfatizar su espontaneidad y su psicología. De este modo, paradójicamente, para resultar verdadero y real hay que saber manejar el artificio: «Así pues, ser verdadero consiste en dar una ilusión total de lo verdadero. [...] De ello concluyo que los realistas de talento más bien deberían llamarse ilusionistas» (MAUPASSANT).

Sin embargo, a menudo el naturalismo no va más allá del realismo, debido a su dogma de la cientificidad y del determinismo del medio ambiente. La realidad descrita aparece como intransformable, como una esencia eternamente hostil al hombre: «Los naturalistas muestran a los hombres como si mostrasen un árbol a un transeúnte. Los realistas muestran a los hombres como se muestra un árbol a un jardinero» (BRECHT, 1967, vol. 16, pág. 797).

La teoría literaria del reflejo de la sociedad en la obra de arte, tal como la expuso LUKÁCS, por ejemplo, es del todo insatisfactoria. La historia no se «deposita» directamente en la obra. Resulta ilusorio esperar que encontraremos necesariamente en una obra realista una descripción de la realidad en «su diversa totalidad, agitada y en constante transformación». Por lo que se refiere a la pretensión de presentar el tipo que une los elementos concretos y la ley que los explica, lo que pertenece al ámbito del «eterno humano» y lo que está históricamente determinado, este criterio de realismo es tan estrecho como difícilmente realizable (LUKÁCS, 1956, págs. 98-153).

3 • Realismo crítico

A diferencia del naturalismo, el realismo no se limita a la producción de apariencias y a la copia de lo real. Para él, no se trata de hacer que coincidan la realidad y su representación, sino de ofrecer una imagen de la fábula y de la escena que, gracias a su actividad simbólica y lúdica, permita al espectador acceder a los mecanismos sociales de esta realidad. En este terreno, estamos muy cerca de la operación brechtiana que no se supedita a una estética particular, sino que funda un método de análisis crítico de la realidad y de la escena basado en la teoría marxista del conocimiento. Este método marca hasta tal punto las investigaciones actuales de la puesta en escena realista que todavía no podemos esbozar aquí su sistema estético e ideológico.

a. *Expresar/significar*

El escenario no está obligado a «ex-presar»,[1] a exteriorizar una realidad previamente contenida en una idea; no nos ofrece una reproducción fotográfica o una quintaesencia de lo real. El escenario «significa» el mundo, presenta sus signos pertinentes alejándose de un calco mecánico de la «natura-

1. En francés «*ex-primer*», que significa a la vez «expresar» y también, consecuentemente, «primar ante todo». (*N. del T.*)

leza». Esta puesta en escena del escenario vela por la buena distancia entre el significante (el material escénico utilizado) y el significado (el mensaje que queremos transmitir).

Así pues, una reproducción realista no utilizará necesariamente una propiedad sensible del objeto imitado; su única preocupación será que el espectador sea capaz de identificar este objeto: «El signo debe ser parcialmente arbitrario, condición indispensable para que no caigamos en un arte de la expresión, en un arte de la ilusión esencialista» (BARTHES, 1963, pág. 88).

b. Modelización de la realidad

Significar la realidad también equivale a proponer un *modelo** de funcionamiento coherente de esta realidad: hacer aparecer claramente la causalidad de los fenómenos sociales, encontrar la relación fundamental (el *gestus** brechtiano) entre personajes y clases, indicar sin ambigüedad ninguna desde qué punto de vista está compuesto el cuadro, revelar la «causalidad compleja de las relaciones sociales» (BRECHT), etc. En última instancia, la modelización consiste en lograr que se opongan y coincidan el esquema de la realidad (su perspectiva y su historicidad) y el del público (su situación ideológica e histórica presente). El realismo, dirá BRECHT, no consiste en reproducir las cosas reales, sino en mostrar cómo son las cosas realmente.

c. Abstracción

Así pues, el realismo va siempre acompañado de una búsqueda de abstracción, de *estilización** y de formalización destinada a simplificar la percepción de la fábula y de los detalles escénicos. Esta estilización —en realidad inherente a toda representación artística— nos aproxima a lo real en vez de alejarnos de él. Es, según MEYERHOLD, el rasgo esencial del verdadero realismo: «Es un error oponer el teatro estilizado al teatro realista. Nuestra fórmula es: teatro realista estilizado» (1963).

d. Realismo/formalismo

El realismo no está ligado a una forma canónica. Incluso la forma altamente perfeccionada del realismo de BALZAC no es, al contrario de lo que afirma LUKÁCS, la única forma realista. Dado que la realidad humana (psicológica y social) se halla en perpetuo cambio, también la representación del hombre debe evolucionar. Así pues, considerar formalista cualquier investigación sobre una forma teatral adaptada a una nueva visión de las cosas resulta absurdo, tan absurdo como creer en la perennidad de los contenidos a lo largo de toda la evolución literaria (*formalismo*).* Ser realista tal vez también —o únicamente— sea ser consciente de los *procedimientos** estéticos utilizados para descifrar lo real. En este caso «restituir al teatro su realidad de teatro» (BRECHT) y no hacerse ilusiones sobre el poder de la ilusión serán los primeros mandamientos de los realistas (*teatralización*).* BRECHT y sus escenógrafos (NEHER, APPEN) lo tendrán en cuenta en su «realismo épico».

3 • Los procedimientos del realismo

A la crítica «formalista», preocupada por una descripción de los procedimientos discursivos de señalización de lo real, le corresponde el mérito de haber desmitificado la noción de realismo como pintura directa de lo real. El realismo no se adhiere a una determinada temática o a unos contenidos particulares, sino a un conjunto de técnicas: «El realismo no es otra cosa que un conjunto de respuestas técnicas a unas limitaciones narrativas, unas y otras más o menos formuladas según las épocas y la presión de la demanda social. Tales técnicas deben garantizar la transitividad y, por tanto, la legibilidad de un texto para un público dado; asumen la doble función de avalar la veracidad de un enunciado —su conformidad con la realidad a la que designa— y su propia verosimilitud, es decir, su invisibilidad relativa o su "naturalización"» (DUCHET, 1973, pág. 448).

En el teatro, todas estas técnicas pretenden autentificar la comunicación y el referente del discurso. La presencia del *extraescenario*,* siempre visible en su invisibilidad, proporciona la primera ilusión de un mundo del cual hablamos y del cual vienen los personajes. Todos los discursos y todas las acciones, por «irrealistas» que sean, aparecen como naturales por la presencia escénica y extraescénica. En definitiva, la ideología, como discurso de la evidencia y de lo ya sabido, asume este papel de ilusión referencial y de «garante» de la autenticidad realista. De este modo, más que afirmar que el efecto de realidad produce la ilusión y la identificación, debemos decir que la identificación posee un contenido ideológico ya conocido que fabrica la ilusión realista (ALTHUSSER, 1965).

Imitación, efecto de realidad, realidad representada, realidad teatral, representación, verismo, historia.

Ingarden, 1949; Lukács, 1960, 1975; Jacquot, 1960; Brecht, 1967; Chiarini, 1970, 1971; Gombrich, 1972; *Poétique*, 1973; Amiard-Chevrel, 1979; Chevrel, 1982; Barthes y otros, 1982.

RECEPCIÓN

Fran.: *réception*; Ingl.: *reception*; Al.: *Aufnahme, Rezeption*.

La actitud y la actividad del espectador confrontado al espectáculo; la forma en que utiliza los materiales suministrados por el escenario para convertirlos en una experiencia estética. Se distingue:

— la recepción de una obra (por un público, una época, un determinado grupo). Es el estudio histórico de la acogida de la obra, el estudio de la interpretación propia a cada grupo y período;
— la recepción o interpretación de la obra por parte del espectador, o análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo. Este último aspecto es el que trataremos aquí.

1 • El arte del espectador

a. Confrontado directamente al objeto artístico, el espectador se ve literalmente sumergido en un baño de imágenes y de sonidos. Tanto si el espectáculo le resulta «exterior» o lo engloba, tanto si le concierne como si le agrede, la recepción plantea un problema de estética y parece justificar lo que BRECHT denomina un «arte del espectador». Así quedaría invertida la perspectiva tradicional de la estética. Ésta busca en la obra y en el escenario las estructuras mentales y sociológicas del público y su papel en la constitución del sentido: «Si queremos llegar al goce artístico, nunca es suficiente querer consumir confortablemente y con poco esfuerzo el resultado de una producción artística; es necesario que participemos personalmente en la producción misma, que seamos en un cierto grado productivos, que consintamos un cierto gasto de imaginación, que asociemos nuestra experiencia a la del artista o la opongamos a ella» (BRECHT, 1972).

b. La *estética** es etimológicamente el estudio de las sensaciones y de los rastros de la obra de arte en el sujeto que la percibe. Algunas *categorías dramáticas** (como lo *trágico*,* lo extraño o lo *cómico*)* no pueden ser aprehendidas más que en la relación del sujeto con el objeto estético. Se trata de establecer en qué medida la percepción es ya una *interpretación*,* o incluso una recreación de la significación, particularmente en los textos o espectáculos donde todo se basa en la profusión o la ambigüedad de las estructuras significativas y de los estímulos, donde el espectador se ve obligado a seguir su propia vía *hermenéutica*.*

c. La dificultad de formalizar los modos de recepción proviene de la heterogeneidad de los mecanismos que están en juego (estética, ética, política, psicológica, lingüística, etc.).

También es inherente a la situación de recepción propia del espectáculo. El espectador está «sumergido» en pleno evento teatral en un espectáculo que provoca su facultad de *identificación*;* tiene la impresión de estar confrontado a acciones parecidas a las de su propia experiencia. Recibe la *ficción** mezclada con esta impresión de interpelación directa: hay pocas mediaciones entre la obra y su mundo, y los códigos escénicos actúan directamente sobre él sin que parezcan manipulados por un equipo y sin ser anunciados por una narrador; en este caso, el *procedimiento** artístico es enmascarado. Finalmente, y sobre todo, al asistir a una acción transmitida directamente, el espectador utiliza modelos teóricos de acción que ya conoce, reduce la diversidad de los acontecimientos a un esquema unificador a la vez lógico y capaz de estructurar la realidad exterior.

d. Conocemos mal los mecanismos que rigen en la dinámica de un grupo de *espectadores** reunidos para asistir a una manifestación artística. Dejando aparte los presupuestos culturales, el público forma un grupo más o menos manipulado por su disposición en la sala: la luz o la oscuridad en la sala, el hacinamiento o el confort alveolar tejen una red sutil en el grupo e influyen en la calidad de la escucha y de la experiencia estética.

2 • Códigos de recepción

Sin caer en la trampa de una *semiología** de la *comunicación** (y no de la *significación*) o de una teoría de la información —disciplinas que convertirían el teatro en un conjunto de señales transmitidas intencionada y directamente al público—, consideramos útil destacar algunos *códigos** de recepción (incluso si sólo existen bajo una forma teórica, o incluso hipotética).

a. Códigos psicológicos

• Percepción del espacio: se examina de qué modo el escenario o el dispositivo escénico presenta la realidad artística; cuál es la utilización de la perspectiva; cuáles son las distorsiones posibles de la visión; en qué medida el espectáculo es organizado en función del punto de vista de los espectadores.

• Fenómeno de *identificación:** qué placer obtiene el espectador; cómo son producidas la ilusión y la fantasmagoría; a qué mecanismos inconscientes interpelan.

• Estructuración de las experiencias perceptivas anteriores (estéticas y psicosociales): cuál es el horizonte de *expectativas** de los sujetos. No existe una manera universal de recibir una obra artística (*intercultural*).*

b. Códigos ideológicos

• Conocimiento de la *realidad representada*,* de la del público.

• Mecanismos de condicionamiento ideológico a través de la ideología, los medios de comunicación, la educación.

c. Códigos estético-ideológicos

• Códigos específicamente teatrales: de una época, de un tipo de escenario, de un género, de un estilo interpretativo particular.

• Códigos generales de la *narratividad.**

• Códigos de las *categorías teatrales**

• Códigos de vinculación entre una estética y una ideología:

— ¿Qué es lo que el espectador espera del teatro?
— ¿Qué parte de su realidad social espera encontrar en la obra?
— ¿Qué relación existe entre un modo de recepción y la estructura interna de la obra, entre, por ejemplo, la existencia brechtiana de no-identificación y la fábula discontinua y distanciada?
— ¿Cómo encontrar, mediante el trabajo dramatúrgico y la escenificación, un código ideológico que permita al público de hoy leer una obra del pasado?

— ¿Cómo hacer intervenir la *historización* y permitir que el público considere un determinado sistema social desde el punto de vista de otro sistema social?
— ¿Por qué una época determinada prefiere la tragedia, otra reúne las condiciones ideales para lo cómico, el absurdo, etc.?
— ¿Podemos distinguir varios modos distintos de comunicación teatral?

3 • Ficción y evento teatral

En la hipótesis óptima —estos códigos pueden ser reconstituidos—, la etapa final consistiría en explicar las interacciones posibles entre la ficción narrativa y el *evento* de la representación concreta. Habría que explicar la naturaleza a la vez semiológica (estructural, sistemática) y «éntica» (única, incodificable, sometida al tiempo de la percepción) de la práctica teatral. Entre la materialidad escénica percibida por el espectador y la ficción que apela a su construcción cognoscitiva, las idas y venidas y las rupturas son innumerables.

4 • Hacia una estética de la recepción

Los recientes trabajos de la Escuela de Constanza (JAUSS, 1970, 1977) permiten esperar una profundización de los mecanismos de recepción. Podremos recuperar de un modo aún más fructífero las tesis del Círculo de Praga (MUKAŘOVSKÝ, 1977, 1978; VODIČKA, 1975).

a. *Horizonte de expectativas*

La reconstitución de las expectativas del público (estéticas e ideológicas) y del lugar de la obra en la evolución literaria conduce a contemplar el espectáculo como la respuesta a un conjunto de preguntas en todas las etapas de la puesta en escena.

b. *El sujeto perciblente*

Participa activamente en la constitución de la obra; de este modo, su trabajo coincide con el del crítico y el escritor.

La recepción aparece así como un proceso que engloba el conjunto de las prácticas críticas y escénicas: «Por una parte, la actividad teatral se sitúa, desde luego, al nivel de la representación del espectáculo pero, por otra parte, comienza antes, continúa durante y se prolonga después, cuando leemos artículos, cuando hablamos del espectáculo, cuando vemos a los actores, etc. Es un circuito de intercambios que afecta al conjunto de nuestra vida» (VOLTZ, 1974, pág. 78).

El espectador es más o menos *competente*, es decir, conoce más o menos las reglas del juego; estas reglas pueden ser aprendidas, pueden contribuir a mejorar su percepción, pero a veces están irremediablemente deterioradas por malos hábitos de recepción o por la violencia que ejercen sobre nosotros los *medios de comunicación*.

c. *Teoría de la concretización, de la ficcionalización y de la ideología*

Una teoría global del texto dramático y espectacular se esfuerza por determinar de qué modo la obra está históricamente concretizada en función del cambio del «contexto total de los fenómenos sociales» (MUKAŘOVSKÝ, 1931, pág. 389), que es el de la obra en tal o cual momento de la evolución histórica. Estudia los procesos de ficcionalización como confrontación del *texto y el escenario*, mediación del análisis dramatúrgico y establecimiento de relaciones entre el texto dramático y/o espectacular con los textos de la ideología y de la *historia* (PAVIS, 1985*e*, págs. 233-296).



Texto dramático, pragmática, sociocrítica.



Descotes, 1964; Dort, 1967; Lagrave, 1975; Warning, 1975; Turk, 1976; *(Das) Theater und sein Publikum*, 1977; Caune, 1978; Fieguth, 1979; Becketman, 1979; Hinkle, 1979; Eco, 1980; Coppieters, 1981; Gourdon, 1982; Guarino, 1982*a*; Heistein, 1983, 1986; Avigal y Weilz, 1985; bibliografía general en Pavis, 1985*e*, págs. 330-340, 1996*a*; Versus, 1985; Schoenmakers, 1986.

RECITANTE

Fran.: *récitant*; Ingl.: *narrator*; Al.: *Erzähler*.

1 • En música, el recitante canta el *recitativo*,* especie de canto no sometido a la mesura y que sirve para explicar un relato bajo un modo medio cantado, medio hablado.

2 • Por extensión, es el *narrador** de un comentario, de una descripción o de una acción anterior. En el teatro, el recitante se manifiesta en «voz en off», adoptando la figura invisible de un personaje más o menos al margen de la acción (*dramático y épico*).* [2]

RECITATIVO

(Del italiano *recitativo.*)
Fran.: *récitatif*; Ingl.: *recitative*; Al.: *Rezitativ*.

En la ópera o la cantata, parte declamada —y no cantada— cuyo ritmo y métrica difieren profundamente de la música anterior y posterior en la medida en que conserva la acentuación y la inflexión del discurso hablado. El recitativo se adapta a los cambios de las emociones, del relato y de la retórica. Es a la vez una manera musical de decir un texto hablado y una forma verbal de la música. Sirve de transición entre dos melodías o se convierte en un *Sprechgesang*, un «canto hablado» en SCHÖNBERG y en los *songs** brechtianos.

En el teatro hablado, el recitativo designa algunos pasajes declamados en un tono distinto al del texto general: por ejemplo, los *leitmotive** y los refranes temáticos (CHEJOV), determinadas partes muy «construidas» del relato clásico, monólogos dichos en tono de confidencia o, en fin, pasajes que indican transiciones en la acción (verbigracia, comentarios épicos) o indicaciones sobre la conexión entre diversos momentos líricos y musicales. En el siglo XVII francés, floreció el recitativo declamado en la tragedia lírica: cambios de ritmo, apoyo orquestal, artificialidad de la dicción.

El recitativo es un medio muy eficaz para señalar los cambios en la textura del texto dramático y del espectáculo.

RECONOCIMIENTO

Fran.: *reconnaissance*; Ingl.: *recognition*; Al.: *Wiedererkennen*.

Muy a menudo, en la dramaturgia clásica, ocurre que un personaje es reconocido por otro, lo cual provoca el *desenlace** del conflicto por desactivación (es el caso de la comedia) o lo concluye trágica o mágicamente (gracias al *deus ex machina*). Para ARISTÓTELES (*Poética*), el reconocimiento (*anagnórisis*) es uno de los tres itinerarios posibles de la fábula. Viene después del error trágico del héroe (*hamartía*).* El ejemplo más célebre es el del *Edipo* de SÓFOCLES.

Más allá del tipo de reconocimiento de un personaje, a fin de cuentas limitado, la representación apuesta sistemáticamente por la facultad espectatriz de reconocimiento (ideológico, psicológico o literario). En este caso, produce la *ilusión** necesaria para el despliegue de la acción. El drama sólo termina cuando los personajes han tomado conciencia de su situación, han reconocido la fuerza de un destino o de una ley moral, y su papel en el universo dramático o trágico.

Al criticar el efecto de ilusión del reconocimiento naturalista, BRECHT intenta sustituir el reconocimiento-aceptación por el reconocimiento-crítico, distanciando el objeto mostrado: «Una reproducción distanciada es una reproducción que, ciertamente, permite reconocer el objeto reproducido, pero al mismo tiempo nos lo hace ver como insólito» (*Pequeño Organon*, 1963, § 42). Poco importa, en tal caso, que el personaje tenga conciencia o no de sus contradicciones y de su solución si el espectador ha tomado conciencia de ellas y ha conseguido dominar el

2. En castellano «recitante» también designa al mal actor que, en vez de hablar con naturalidad, recita, es decir, cita mecánicamente. En italiano, en cambio, *recitare* no tiene ningún sentido peyorativo y significa interpretar. (*N. del T.*)

funcionamiento ideológico del universo representado y su propio universo.

 Efecto de reconocimiento, catarsis, mímesis, imitación, realismo, disfraz.

 Althusser, 1965; Forestier, 1988.

RECURSO DRAMÁTICO

Fran.: *ressort dramatique*; Ingl.: *main spring of the action, dramatic potential*; Al.: *Handlungspotential*.

1• El recurso dramático es el mecanismo que, de un modo muy eficaz pero a menudo oculto, determina la acción, organiza el sentido de la obra, proporciona la clave de las motivaciones y de la intriga. Estos recursos —o resortes— los hallamos en las motivaciones de los personajes, en la organización de la fábula, en el *suspense*• de la acción y en el conjunto de los procedimientos escénicos que contribuyen a crear una atmósfera teatral y dramática susceptible de cautivar al espectador: «El secreto es gustar y conmover: inventar resortes que puedan apoderarse de mí» (BOILEAU). Si bien está permitido, o incluso es aconsejado en la dramaturgia clásica, el uso de recursos siempre implica una preferencia por los efectos y las motivaciones fáciles, las motivaciones ocultas del comportamiento: «El sistema moderno de la tragedia pone en juego todos los resortes del corazón humano», escribió MARMONTEL.

2• En efecto, los «hilos de la trama», figura favorita y excesiva del recurso, son una expresión irónica y peyorativa para designar aquello que liga y «aguanta» los episodios de una obra o a sus personajes, lo que permite a su creador manipularlos como marionetas en función de las necesidades caprichosas de la intriga. Cuando estos elementos estructurales y estos procedimientos dramatúrgicos son demasiado automáticos y visibles, la obra es una *pièce bien faite*,• pero entonces el dramaturgo se convierte en un artesano, en un «Monsieur la Ficelle» (éste era el apodo de SCRIBE, «el señor de los hilos») cuyo virtuosismo no es más que una técnica mecánica y repetitiva.

REGIDOR DE ESCENA

Fran.: *régisseur*; Ingl.: *stage manager*; Al.: *Inspizient*.

La lengua francesa, como la castellana, distingue entre el director de escena, el *metteur en scène* (el *director* inglés, el *Regisseur* alemán) y el regidor, que es el responsable de la organización material de la representación. Sin embargo, ambos oficios son complementarios, «puesto que si el director de escena crea el espectáculo y le da la vida, el regidor lo conserva, asegura su desarrollo y su duración. A medida que una obra se acerca a la representación, podemos decir que va pasando de las manos del director de escena a las del regidor del mismo modo que antes ha pasado de las manos del autor a las del director y sus actores» (COPEAU, «La puesta en escena», *Enciclopedia francesa*, tomo XVII, 1935, págs. 1.763-1.764). El regidor de escena es el encargado de regular técnicamente la maquinaria y el escenario, mientras que el director de escena gestiona el resultado de la activación de los diversos materiales y su presentación estética. «El discreto encanto de una buena regiduría» de la obra es el regalo que un buen regidor prepara para su director de escena, aunque luego no comparta con él los elogios.

REGIDURÍA

Fran.: *régie*; Ingl.: *stage management*; Al.: *Bühnenregie, Spielleitung*.

Organización material del espectáculo por parte del regidor (o director del escenario) antes, durante y después de la representación. Antes de la aparición de la *puesta en escena*• en el siglo XIX, el trabajo escénico era concebido como la única actividad extraliteraria, y el regidor organizaba las tareas prácticas (con algunas excepciones: por ejemplo,

IFFLAND, regidor del teatro de MANNHEIM, hacia 1780, desempeñaba un papel importante en la dirección artística del teatro. En realidad, cualquier organización del escenario es una puesta en escena que solemos ignorar). Después de que se tomase conciencia de la necesidad de un control global de los medios artísticos, el regidor se escindió en dos: el director de escena (artístico) y el director técnico en el sentido actual), responsable sobre todo de la regiduría del sonido, la de la iluminación y la de la tramoya (la regiduría general consiste en coordinar las diversas regidurías). Sea como sea, y al margen de los diversos nombres con que cada idioma la designa, el impacto estético, teórico y dramatúrgico de la regiduría sobre la puesta en escena es innegable.

REGLAS

Fran.: *règles*; Ingl.: *rules*; Al.: *Regeln*.

1 • Reglas normativas

Conjunto de consejos o preceptos formulados por un teórico o un poetizador. Se supone que las reglas deben guiar al dramaturgo en su *composición* dramática.

a. La imperturbable seguridad de los doctos proviene sin duda (dejando al margen su fe en los modelos antiguos) de su convicción de que el arte dramático es una *techné* cuyos secretos podemos descubrir. La idea de «modelo al que hay que imitar y de reglas destinadas a convencer al espectador que está asistiendo a un acontecimiento real es más importante que la noción contemporánea de reglas estructurales o del funcionamiento textual.

b. La cuestión de las reglas desborda rápidamente el marco del consejo técnico para convertirse en una cuestión moral, e incluso política. Entonces queda planteada en términos de libertad o de broma pesada: el artista no acepta de buen grado, sobre todo si tiene éxito entre el público, que sean legislados todos los aspectos de su arte. LOPE DE VEGA, por ejemplo, en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), hace gala de una libertad de acción y de palabra que al cabo de treinta años todavía les faltará a los trágicos franceses: «Y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves [...] porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto».

Cuando es desapasionado, el debate gira en torno a la necesidad de las reglas y las unidades: ¿se basa en algo razonable o bien esta necesidad sólo es relativa y está ligada al cambio de los gustos y de las normas estéticas e ideológicas? No es fácil dictar sentencia en este debate, puesto que si las reglas, en su extrema codificación, están ligadas a un orden efímero —¿quién se preocuparía hoy por observar la unidad de tiempo y de lugar para escribir un serial televisivo?— es evidente, sin embargo, que el dramaturgo en germen puede sacar provecho de las reglas de la construcción dramática o de la verosimilitud.

Las reglas que los teóricos franceses a menudo convirtieron en dogma durante el siglo XVII (CHAPELAIN, LA MESNARDIÈRE, SCUDÉRY) fueron establecidas por diversos teóricos del Renacimiento italiano, como CINTHIO, GUARINI y CASTELVETRO. Hacia 1630, la polémica sobre las reglas correctas alcanza su punto culminante. La «Querella del *Cid*» marca el momento más agudo del conflicto entre una práctica brillante y una falta de respeto a las reglas. Los argumentos opuestos varían entre la certeza de conseguir la perfección a través de las reglas («Cuanto más el poema se acerca a la reglas, más es poema, es decir, más se aproxima a la perfección», CHAPELAIN, en el prefacio a *Adonis*) y el escepticismo del artista frente a los esquemas teóricos («¿Cómo podemos nosotros establecer reglas generales en un arte cuya práctica y nuestro juicio las renuevan cada día?» (RACAN, carta del 25 de octubre de 1654).

Sin duda, se ha exagerado la influencia de la norma y de la «regularidad» en los autores clásicos. En cualquier caso, los más prestigiosos adoptan la divisa de agradar según las reglas: para CORNEILLE, el objetivo de la poesía dramática «es complacer, y las reglas que nos prescribe no son otra cosa que indica-

ciones para facilitar el trabajo del poeta y no destinadas a persuadir al espectador de que debe considerar agradables cosas que no le placen» (dedicatoria de *Médée*, 1639). En su prefacio a *Bérénice*, RACINE nos recuerda que «la regla principal es gustar y emocionar: las otras sólo fueron hechas para llegar a ésta». Esta prudencia frente a la doxa crítica de la época refleja fundalmentamente un cierto escepticismo ante la regulación del arte dramático, pero también el deseo de no enfrentarse al gusto y a su jurisdicción creciente. Aceptar la imposición de las reglas también fue una manera de desmarcarse de las obras de *maquinaria*• que, por el hecho de no estar sometidas a la misma jurisdicción, eran mucho más espectaculares y populares.

c. La palabra *reglas* recubre dos nociones heterogéneas: *primo*, las reglas o técnicas de la construcción literaria que responden a un determinado análisis de los mecanismos teatrales; *secundo*, las reglas ideológicas del buen gusto, de la verosimilitud o de la unidad de tono. Estas últimas tienen una base más o menos subjetiva y variable según las épocas y las culturas.

Si intentásemos identificar la verdadera naturaleza de este poder legislador, encontraríamos un gran número de criterios sin un gran denominador común:

— las leyes de un género teatral (comedia, tragedia) obedecen a determinadas constantes por lo que respecta a la *recepción*• del público (ej.: distancia *vs.* emoción, fantasía *vs.* necesidad, etc.);
— la tradición estética: la influencia de ARISTÓTELES y sus comentaristas es capital: el esquema de la *Poética* adquiere fuerza de ley;
— las reglas del *decoro*• y de la *verosimilitud*• varían según la norma ideológica y la estructura de la sociedad: es comprensible que en el siglo XVII los héroes trágicos deban ser reyes o príncipes y no individuos ridículos como el común de los mortales representados por la comedia;
— reglas de las *unidades*: unidad de tiempo (la acción no puede exceder la duración de la representación), de lugar (el espacio de la acción no cambia), de acción (concentrada en un único acontecimiento).

d. La historia de las reglas es tan instructiva para el estudio sociológico de un grupo como para la verdadera comprensión de la estructura literaria. El paralelismo estético-político es sorprendente: la doctrina literaria se forma y pretende ser universal precisamente en los siglos XVII y XVIII, cuando el poder monárquico se halla en su apogeo e intenta legislar para mantener «razonablemente» su poder. Las reglas se relajan en el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX, cuando las estructuras ideológico-políticas empiezan a tambalearse. Por lo que respecta al siglo XX, el estallido de las ideologías, de los sistemas y de las formas hace que consideremos las reglas como flagrantes anacronismos.

2 • Reglas estructurales

La noción de regla o de regularidad estructural toma un sentido muy distinto en una perspectiva estructuralista del texto. La regla es una propiedad y una función de la dramaturgia utilizada: por ejemplo, la regla de la apertura y de la resolución del *conflicto*,• o la de la convergencia de todas las *intrigas*• principales o secundarias en la *catástrofe*• final o en el *punto de integración*.•

Este tipo de regla no es ni normativo ni ornamental; es la consecuencia metodológica de una estructura del *relato*• dramático. Considerada según la evolución literaria, esta regla no tiene nada de absoluta: varía según el cambio cualitativo de las dramaturgias: por ejemplo, la regla del conflicto de la integración de las acciones en un punto nodal no vale para el teatro épico o para el *happening*. Otras normas han ocupado su lugar (autonomía de los elementos y desactivación de los conflictos en el primer caso, invención permanente de las acciones en el segundo). La regla estructural es puramente descriptiva; sólo es válida en el marco exacto de una obra o de una modalidad dramatúrgica;

establecida por inducción a partir de unos textos determinados, es posteriormente aplicada por tanteo a otros textos, modificaday ajustada en base a los hechos. Este circuito dialéctico entre obra y regla estructural afina las reglas y el análisis del texto que se desprende de ellas. Evidentemente, no se puede negar que las reglas normativas de los doctos imprimen su marca a las reglas estructurales de la dramaturgia, en parte porque los dogmas a veces se basan en un análisis retórico «preestructural» de la técnica teatral y, por otra parte, porque los dramaturgos siempre deben someterse a algunas prescripciones de los doctos. Lo esencial es encontrar la función profunda de una regla dramática y observar en qué medida contribuye a modelar el modelo dramatúrgico utilizado.

Cuando es posible reagrupar diversas reglas estructurales de una misma escuela o de un mismo autor, podemos reconstituir su esquema temático o narrativo. T. PAVEL propone como regla de funcionamiento del universo trágico de los personajes de RACINE la siguiente secuencia: «1) son víctimas del impacto; 2) sienten los efectos de la prohibición, intentan luchar contra la pasión y a veces creen que lo han conseguido; 3) se dan cuenta de la inutilidad de esta lucha y se sumergen en su pasión» (1976, pág. 8). No hay ninguna forma universal que permita formalizar el esquema actancial. R. BARTHES propondrá una doble ecuación a la vez característica de las acciones y de los personajes: «A tiene un poder absoluto sobre B - A quiere a B, que no le ama» (1963, págs. 34-35).

3 • Reglas de una gramática generativa del relato teatral

Un último grado de generalización y, tal vez, de cientificidad se alcanza gracias a las tentativas de formalización de una gramática narrativa. Incapaces de reconstituir a partir de las reglas de la estructura profunda el conjunto de un relato o de una drantaturgia, estas gramáticas proponen reglas fundamentales de reescritura. T. PAVEL (1976) propone para las tragedias cornelianas una adaptación del modelo planteado por PROPP y por GREIMAS (*análisis del relato*).* Esta base será posteriormente completada y modificada por una serie de subreglas que diferencian los tipos de fábula y de *textualización** de los conflictos.

Pese a todo, los resultados de esta utilización de las reglas de la escritura son decepcionantes. En primer lugar, debemos señalar que estas reglas sólo conciernen a la sintaxis narrativa y que, por tanto, no son específicas de la dramaturgia y menos aún de la representación. Ahora bien, la semántica abstracta de los conflictos y de las acciones no es más que una parte de la manifestación teatral. Sería necesario interrogar también al escenario acerca de su capacidad de organizarse según constantes análogas a las reglas narrativas. En cualquier caso, el inmenso continente de las *convenciones** teatrales —tanto si son históricas, estéticas o propias de un tipo de interpretación— está muy poco explorado todavía. A menudo se intenta resolver el problema hablando de convenciones de la recepción, sin profundizar en el análisis de la función y de las consecuencias escénicas de estas reglas convencionales.

La querella de los Antiguos y los Modernos no ha terminado aún: hoy pasa por la evaluación de las reglas del juego. Y no es inútil conservar en la memoria esta observación escéptica de MATISSE: «Las reglas no tienen existencia fuera de los individuos; de lo contrario, cualquier profesor igualaría en genio a RACINE».

Unidades, convenciones, estructuras dramáticas, códigos, análisis del relato, dramaturgia clásica.

D'Aubignac, 1657; Bray, 1927; Scherer, 1950; Morel, 1964; Viala, 1985.

RELACIÓN ESCENARIO-SALA

Fran.: *rapport scène-salle*; Ingl.: *stage audience relationship*; Al.: *theatralisches Grundverhältnis*.

1 • Escenografía

La disposición relativa del público y de la zona de actuación influye en la transmisión

y recepción del espectáculo. No se habla del mismo modo acerca de las mismas cosas en un escenario a la italiana, en un teatro circular o en un escenario isabelino. Cada escenario posee su propio modo de *relación** con el público: ilusionismo, participación, interrupción del juego, consumo, etc. Cada tipo de escenario tiende a reproducir las estructuras de una determinada sociedad: jerarquizada en el escenario a la italiana, más comunitaria en el teatro popular en círculo, fragmentada en el *itinerario** teatral. Sin embargo, no hay que dejarse engañar por un dererminismo estrecho entre el tipo de sala y el tipo de sociedad (véase BRECHT con sus representaciones en un marco a la italiana, la falsa democratización de los escenarios circulares que buscan la participación del público, etc.). Pese a todo, es verdad que la puesta en escena contemporánea dedica un cuidado extremo al establecimiento de una relación apropiada, hasta el punto de que en ocasiones construye una escenografía específica dentro del envoltorio exterior del teatro ya existente.

2 • Intercambio entre escenario y sala

Más allá de esta relación escenográfica concreta, escenario y sala mantienen relaciones psicológicas y sociales que reflejan la finalidad del espectáculo.

a. *Identificación**

El escenario a la italiana exige del *espectador** que se identifique con la ficción proyectándose en ella. Suele decirse que en este caso el escenario reproduce la estructura de un público llamado a entregarse en bloque a los actores-ilusionistas (*denegación*).*

b. *Distancia crítica**

Por el contrario, el escenario brechtiano hace más profundo el foso entre sala y escenario, impide el «desplazamiento» del interés de la sala hacia el escenario, provoca una distancia crítica y divide al público que asiste a la representación. Estas contradicciones sociales de la sala (suponiendo que existan) remiten a las de la ficción y viceversa. Así pues, la relación escenario-sala es una especie de barómetro que indica cómo el teatro actúa sobre un público.

c. *Alternancia*

Búsqueda de una relación variable entre escenario y sala, alternando la identificación y la distancia (WILSON, DEMARCY, LASSALLE), la proximidad y el alejamiento, la unicidad y la recepción. Este nuevo tipo de relación parece querer superar la oposición identificación/distanciación.

d. *Modificación de la relación ficción-realidad*

El teatro juega a veces con la posibilidad de modificar la relación entre la zona de actuación (la ficción) y la sala (la realidad). Al romper el *marco** escénico tradicional, intenta —gracias a la ficción— introducirse en el espacio real del espectador, poner en duda la seguridad de un lugar desde el cual podíamos observar sin comprometernos. A veces, incluso, algunos espectáculos (el juego dramático o el *happening*)* quisieran anular totalmente este espacio de la mirada para integrarlo en la ficción de tal modo que se derrumbe la barrera entre escenario y sala. No obstante, tales intentos se enfrentan a la mirada del espectador, que instituye de entrada la separación entre su mundo y el universo ficticio.

3 • Permanencia de la dualidad escenario-sala

En efecto, en vez de anularse, la *distancia** entre el escenario y la sala se ahonda cada vez más. Ello es, incluso, el rasgo fundamental de la representación teatral. Únicamente cambia el proyecto estético del dramaturgo: acortar o aumentar esta distancia. En el drama musical wagneriano, por ejemplo, la orquesta deberá estar enterrada para no destruir la fusión entre sala y escenario. En cambio, el teatro épico acentuará la diferencia: sólo desea «enterrar la orquesta»(W. BEN-

JAMIN) para instalar en su lugar un podio y desvelar así más nítidamente los mecanismos de la ilusión escénica. Gran número de experimentos sobre la distancia escenario-sala inciden en el sentido de la fusión con el objeto de estimular la participación. MEYERHOLD los reconcilia mediante la «pastrela de las flores», tomada del teatro japonés. El teatro circular o los escenarios simultáneos buscan este mismo tipo de integración. Pero tanto si la relación es frontal, lateral, englobante o aérea, la regla del dualismo rige en todos los espectáculos. Lo que varía es la distancia estética entre el espectador y el escenario, la manera según la cual la *recepción* determina la comprensión del espectáculo. Esta confusión en el uso, a veces concreto, a veces cognoscitivo, de *distancia* o de *perspectiva* sustenta todas las paradojas sobre la ilusión, pero también se halla en la fuente de toda reflexión sobre la especificidad de la comunicación teatral.

Hays, 1977; Pavis, 1980c; R. Durand, 1980; Chambers, 1980.

RELACIÓN TEATRAL

Fran.: *relation théâtrale*; Ingl.: *stage audience relationship*; Al.: *theatralisches Grundverhältnis*.

La visualización y la concretización de innumerables relaciones en el proceso creador: entre autor, director, actor y todos los restantes miembros del equipo de realización; entre los personajes y, globalmente, entre el personaje y el público.

1 • Relaciones entre los creadores

Entre el autor —él mismo sometido a la influencia de una época, de una clase, de un horizonte de *expectativas*— y el actor que interpreta un personaje, la cadena de las *interpretaciones* y de las transformaciones del sentido teatral es muy larga. Incluso admitiendo que es casi imposible dilucidar las etapas de este proceso, toda puesta en escena es un intento de respuesta a estos intercambios entre los sujetos de la enunciación escénica final.

2 • Relaciones entre los personajes

El teatro es el arte de las relaciones sociales entre los hombres. Ha sido posible dibujar su historia examinando la naturaleza de las relaciones interhumanas. Determinada antes del Renacimiento por la relación del hombre con Dios, posteriormente la relación interpersonal se constituye como eje de la acción humana, oscilando entre la libertad y la necesidad. A fines del siglo XIX, la crisis del drama anuncia la ruptura de este vínculo y las diversas tentativas dramatúrgicas por salvar o superar el diálogo interhumano (SZONDI, 1956).

3 • Relaciones entre espectador, actor y personaje

La identificación del actor con el personaje y del espectador con el actor-personaje es necesaria para el establecimiento de la *ilusión* y de la *ficción*, pero al mismo tiempo es muy frágil y está constantemente amenazada por la ruptura y la *denegación*. Se establece entonces una distancia crítica, provocada por rupturas estéticas del juego (efecto de extrañamiento) o por un mecanismo ideológico (BRECHT). La relación entre público y representación es sintomática de aquello que la puesta en escena espera del acto teatral: sumisión, crítica, diversión, etc. La relación entre sala y escenario siempre es la de una confrontación, tanto si ésta es reconciliadora (identificación global con el escenario) como si divide profundamente al público (tal como quería BRECHT). La definición última del teatro está enteramente contenida en «lo que ocurre entre espectador y actor. Todo lo demás es suplementario» (GROTOWSKI, 1971, pág. 31).

4 • Relación crítica

La visualización de la relación *escenario-sala* no debe hacernos olvidar una última relación, evidentemente la más importante: el trabajo de recepción y el de la *interpretación* crítica. El trabajo sobre la representación implica al espectador haciendo que vaya más allá de la simple descripción de la estructura interna de la obra.

Esta relación crítica no acaba con «el inventario escrupuloso de las partes de la obra y con el análisis de sus correspondencias estéticas; es necesario que intervenga además una variación de la relación establecida entre el crítico y la obra —variación gracias a la cual la obra despliega aspectos distintos, y gracias a la cual también la conciencia crítica se conquista a sí misma, pasa de la heteronomía a la autonomía» (STAROBINSKI, 1970, pág. 14).

Distancia, comunicación teatral, recepción, hermenéutica.

Goffman,1967; Reiss, 1971;Caune, 1978; Chambers, 1980; Durand, 1980*a*; Pavis, 1980*c*; Helbo, 1983*a*; J. Martin, 1984.

RELANZAMIENTO DE LA ACCIÓN

Fran.: *rebondissement de l'action*; Ingl.: *rebounding of the action*; Al.: *Wiederaufleben der Handlung*.

Término de la dramaturgia clásica. Momento en que, después de una «calma» (desaparición momentánea de los *conflictos** y de las contradicciones), la *fábula** progresa de nuevo hacia su conclusión. Un acontecimiento inesperado (un *golpe de teatro**) invierte el curso de la acción y relanza la intriga.

RELATO

Fran.: *récit*; Ingl.: *narration, narrative*; Al.: *Bericht, Erzählung*.

En sentido estricto, y según el uso habitual por parte de la crítica teatral, el relato es el discurso de un personaje que narra un acontecimiento que se ha producido en el *extraescena**, fuera del escenario. Aunque en principio está excluido del teatro que muestra la acción miméticamente en vez de limitarse a aludirla, el relato es frecuente en el texto dramático (relato del mensajero o del *confidente** en la dramaturgia clásica) y hoy en el teatro épico, donde muy a menudo se exige que el personaje dé su punto de vista sobre el desarrollo del drama. Cuando el relato es simultáneo a una acción que transcurre fuera del campo de visión de los espectadores, recibe el nombre de *teichoscopia** (visión a través de las paredes). De forma general, hay relato siempre que la acción difícilmente puede ser escenificada: «Una de las reglas del teatro es relatar únicamente aquello que no puede mostrarse en acción» (RACINE, prefacio a *Britannicus*).

En la época clásica, el relato es considerado como un mal menor, menos eficaz que una acción real, puesto que «lo que vemos con los ojos nos conmueve mucho más que lo que sabemos a través de un relato» (CORNEILLE, «Examen del *Cid*»).

1 • Límites y definición del relato

En el sentido que le otorga la narratología (*análisis del relato**), la de relato es una categoría muy amplia que tiene por objeto el conjunto de las formas narrativas; es «exactamente lo que ARISTÓTELES denomina *mythos*, es decir, la organización de los hechos» (RICŒUR, 1983, pág. 62).

Se habla de relato en sentido estricto cuando el personaje monopoliza la palabra para relatar acontecimientos que sólo él ha visto y que transmite a otros personajes que le escuchan (por ejemplo, el relato de Teramene en *Fedra*, o el relato de la batalla contra los moros en *El Cid*).

La delimitación del relato es difícil, dado que (la obra clásica, sobre todo) presenta una serie de intercambios, a menudo muy largos, en cuyo seno los personajes organizan su discurso aludiendo a hechos exteriores al escenario. El mismo término de *poema dramático** —así eran denominadas las obras teatrales en el siglo XVII— indica que el texto dramático era concebido más como una serie global de discursos encadenados que como un verdadero intercambio verbal en el fuego de la acción. Así, cada personaje desempeñaba en alguna medida el papel (evidentemente ficticio) de un organizador de materiales dramáticos, y el hecho de to-

mar la palabra se articulaba de una forma fundamentalmente retórica en la lógica de un relato: presentación de los hechos, descripción de los sentimientos, indicación de las intenciones, conclusiones morales, etc. Por añadidura, esta estructura aparece también en los relatos-monólogos de los héroes clásicos. El relato tiende a separarse de la situación escénica para organizar su propio mecanismo y elevarse, a veces, al nivel de formas o *sentencias* generales (*retórica*).

2 • Funciones del relato

En la época clásica, el dramaturgo recurre al relato cuando la acción descrita difícilmente puede ser escenificada por razones de decoro, de *verosimilitud* o a causa de dificultades técnicas de realización. Casi siempre, el relato relata escenas violentas, por no decir horribles (duelos, batallas, catástrofes), peripecias que han preparado la acción o que vienen después de la catástrofe o de la resolución del conflicto, dado que «lo que no debemos ver puede exponérnoslo un relato» (BOILEAU, *Arte poética*, cap. III).

Sin embargo, su función no es únicamente la de «socorrer» al dramaturgo obligado a resumir verbalmente una acción. El relato permite aligerar la obra, eliminando gracias al discurso todo aquello que en el escenario exigiría un despilfarro de decorados, gestos y diálogos. El relato «filtra» el acontecimiento a través de la conciencia del recitante o narrador que interpreta libremente los hechos y nos los ofrece bajo la luz adecuada. Así pues, al enunciado se le añade la modalización que el enunciador imprime a los hechos descritos. Para Rodrigo, por ejemplo, el relato de la batalla también es un argumento útil desde el punto de vista de su situación personal: presenta las cosas de tal modo que a partir de este momento sus servicios serán indispensables.

Finalmente, al «distanciar» la acción mediante su narración, al hacer que intervenga un *narrador*, el dramaturgo ofrece al espectador la posibilidad de juzgar de un modo más objetivo. Esta técnica es empleada frecuentemente por BRECHT cuando una reflexión crítica es considerada preferible a una identificación emotiva con el escenario. El relato, al desrealizar y desmaterializar la representación, impide la ilusión, despsicologiza el escenario en la medida en que insiste en la producción de la palabra del personaje y, a través de éste, la del dramaturgo y la del actor.

A diferencia del relato dramático, el relato brechtiano ya no busca la justificación de una situación que exige el monólogo de un protagonista; se muestra a sí mismo como algo totalmente artificial: el personaje dimite de su identidad, se coloca fuera de la ficción para subrayar su falsedad y resumir la acción como intérprete pero desde el punto de vista de un director de escena dueño del espectáculo. A menudo, el recitante desempeña un papel didáctico: señala las dificultades de los personajes o la necesidad de recurrir al público para cambiar «la película de la realidad» (como en *La buena alma de Tse-Tchouan*, de BRECHT). El relato, en especial el clásico, siempre es un ornamento, un *«morceau de bravoure»*, un poema particularmente cuidado en su forma.

3 • Tentativa de «dramatización» del relato

Sin embargo, si no quiere correr el riesgo de destruir totalmente el carácter teatral de la obra, el relato no puede desempeñar un papel demasiado importante en la obra. Casi siempre queda circunscrito a los *monólogos* de la *exposición* y a los discursos fúnebres o matrimoniales del epílogo. Por añadidura, el relato es integrado a la acción: siempre debe aparecer en los momentos fuertes para dilatar la llegada de la información (técnica del *suspense*) o en las grandes articulaciones de la acción. A menudo, el héroe y su *alter ego* (el *confidente*) se reparten el relato al exponer la situación bajo la forma de un falso diálogo o en el curso de una discusión artificialmente animada (Alceste y Philinte cuentan al principio del *Misántropo* su concepción de la vida en sociedad). El relato también será fragmentado por las intervenciones monosilábicas de los interlocutores. En una palabra, el relato vuelve rápidamente al estado de escena dramática: la *diégesis* y la *mímesis* no pueden ser aisladas fácilmente.

4. Juego sobre la superposición de los relatos

La producción actual (adaptación de novelas o textos no «dramáticos», por ejemplo) manifiesta una singular tendencia a poner en escena narradores que, a su vez, recurren, en la historia narrada, a otros narradores, etc. Más que una moda, hay que ver aquí un juego sobre la relativización de la palabra. El relato, que era accidental y culpable en la dramaturgia clásica, se ha convertido en el desafío de todas las prácticas narratológicas y en el medio para reescribir escénicamente el «gran relato del mundo».

Fábula, dramático y épico, brechtiano, flash-back, diégesis, narración.

Scherer, 1950; Szondi, 1956; Genette, en *Communications*, 1966, nº 8; Wirth, 1981; Mathieu, 1974.

REPARTO

Fran.: *distribution*; Ingl.: *cast*, *casting*; Al.: *Besetzung*, *Rollenverteilung*.

Forma en que los papeles son distribuidos entre los actores. Por extensión, conjunto de los intérpretes de una obra.

Durante mucho tiempo, se consideró que el reparto había de depender totalmente del texto y de las indicaciones escénicas del autor. La mayor parte de directores sigue estableciendo el reparto en función de su propia lectura aunque, por supuesto, con todas las limitaciones institucionales y de acuerdo con la imprevisible disponibilidad de los actores. Hoy, sin embargo, algunos piensan que más bien ocurre lo contrario: la elección más o menos fortuita de los actores es lo que conferirá su sentido a la puesta en escena: «Incluso si, hipotéticamente, se hiciera a ciegas (por sorteo, pongamos por caso), el reparto acabaría encontrando su propio equilibrio; todo alcanza siempre (o genera siempre) un sentido» (VITEZ, *Annuel du théâtre*, 1982-1983, pág. 31). En efecto, la creación ya no está obsesionada, como por ejemplo en el siglo XIX, por los *emplois** a cuyas órdenes deben someterse los actores. Sea cual sea su concepción, el reparto se presenta a los directores como un momento capital, «la opción más irremediable y, por tanto, la más grave» (LASSALLE, *ibid.* pág. 20), que «compromete todo el sentido de la obra» (VITEZ, pág. 31).

Existe división de opiniones acerca de la utilidad de repartir los papeles dentro de una misma familia de actores —lo cual puede ahorrar tiempo al permitirnos aprovechar la experiencia adquirida— o, al contrario, de regenerar la compañía incorporando nuevos elementos y procurando variar estilos y experiencias.

La moda actual de contratar a una gran estrella (del cine, si se puede) continúa haciendo estragos, pero la empresa teatral necesita a veces de este tipo de inversiones. El papel, impregnado entonces por el pasado y el aura de una estrella, consigue distorsionar a veces el sentido de la puesta en escena y enriquecer el personaje y la obra con una dimensión mítica que renueva su lectura.

REPERTORIO

Fran.: *répertoire*; Ingl.: *repertory*; Al.: *Repertoire*.

1• Conjunto de obras representadas en un mismo teatro durante una misma temporada o durante un determinado lapso de tiempo («el repertorio de la Comédie-Française», «añadir una obra al repertorio»).

2• Conjunto de las obras, nacionales o extranjeras, de un mismo estilo o de una misma época («el repertorio moderno»). A veces, el teatro de repertorio es opuesto al «teatro experimental». Desde COPEAU y su «intento de renovación dramática» (1913), el repertorio incluye a los clásicos, las creaciones contemporáneas y todo aquello que el director de escena considera útil para una programación de calidad organizada a lo largo de varios años.

3• Conjunto de *papeles** que un actor interpreta o puede interpretar, el abanico de sus posibilidades interpretativas, de sus tipos más adecuados.

4• Los personajes del repertorio poseen *emplois** fijos y característicos (ej.: el criado astuto, el padre noble).

 Reparto, carácter, personaje.

RÉPLICA

 Fran.: *réplique*; Ingl.: *cue, reply*; Al.: *Stichwort, Replik*.

1• El hecho de responder a un discurso precedente, de contestar inmediatamente a un argumento o a una objeción. («Sin dote. ¡Ah! No hay réplica para esto», MOLIÈRE, *El avaro*, I, 5). Dar la réplica a un actor consiste en decir las réplicas de los otros personajes y dirigidas al personaje encarnado por el actor, a fin de que el diálogo parezca encadenarse naturalmente.

2• De modo más restrictivo (desde 1646, según el diccionario *Robert*), la réplica es el texto dicho por un personaje en el curso del diálogo en respuesta a una pregunta o discurso de otro personaje, lo cual instaura de entrada una relación de fuerzas.

3• La réplica (en el sentido 2) sólo adquiere su valor en el engranaje de la réplica precedente y siguiente. La *unidad mínima** de sentido y de situación es constituida por las parejas réplica/contrarréplica, palabra/contrapalabra, acción/reacción. El espectador no sigue el hilo de un texto coherente y monológico; interpreta cada réplica en el contexto cambiante de las enunciaciones. La estructuración del conjunto de las réplicas suministra las indicaciones sobre el ritmo de la obra y sobre la resultante de las fuerzas en conflicto. El juego de las réplicas no se sitúa únicamente en el nivel de las oposiciones semánticas entre las figuras; tiene lugar al nivel de la entonación, del estilo interpretativo y del ritmo del espectáculo. Para BRECHT, la colocación de las réplicas debe hacerse como en el tenis: «La entonación es cogida al vuelo y prolongada; surgen así vibraciones y ondulaciones de entonación que atraviesan escenas enteras» (*Theaterarbeit*, 1961, pág. 385). La réplica sugiere siempre una dialéctica de las respuestas y preguntas que hace avanzar la acción. Sin embargo, algunos dramaturgos no se basan en la réplica como turno de palabra, sino en una serie de acontecimientos verbales que sólo el oyente es capaz de interconectar y de este modo encontrarles un sentido (CHEJOV, BECKETT, VINAVER, CHARTREUX, DRAGUTIN).

 Texto y contratexto, diálogo, monólogo.

REPOSICIÓN

 Fran.: *reprise*; Ingl.: *revival*; Al.: *Wiederaufnahme*.

1• Reponer un espectáculo significa volver a representarlo después de una interrupción más o menos larga (de algunas semanas a varios años), casi siempre con la mayor fidelidad posible al original.

La reposición de una escenificación es delicada, puesto que ésta se verá necesariamente desplazada y desviada respecto a la primera versión, aunque sólo sea porque el público y sus expectativas habrán cambiado. Es una de las razones por las que un director de escena prefiere a veces presentar una versión distinta, demostrando de este modo que toda interpretación es relativa y provisional. A menudo, la reposición se sitúa a mitad de camino entre una reproducción del anterior espectáculo (que pretende serle lo más fiel posible) y una nueva versión que toma sus distancias respecto al modelo. Es el caso de la tercera versión de *En la soledad de los campos de algodón*, montada por CHÉREAU con *partenaires* distintos (1996): la situación verbal sigue siendo la misma, los personajes hablan de acuerdo con las mismas motivaciones, pero su relación con el texto —y la de CHÉREAU, director de esce-

na— ha cambiado: de repente, surge de la tonalidad de la obra de KOLTÈS una tonalidad distinta.

2° La reposición de un papel por parte de un nuevo actor plantea problemas idénticos a la puesta en escena: no se puede cambiar un actor como quien cambia una pieza del motor; su llegada modifica el equilibrio de las interpretaciones, las relaciones de los *partenaires* y, por tanto, el conjunto de la representación. Toda reposición es, en alguna medida, una nueva puesta en escena.

REPRESENTACIÓN TEATRAL

Fran.: *représentation théâtrale*. Ingl.: *theatrical performance*. Al.: *Theatervorstellung*.

1 • Juego de palabras

Para definir este término y poner de relieve algunas de sus numerosas dimensiones, puede ser útil examinar a través de qué imágenes distintas lenguas designan esta presentación escénica de la obra:

a. El francés, como la mayoría de lenguas románicas, insiste en la idea de representación de algo que ya existe (sobre todo bajo una forma textual, y como objeto de los ensayos) antes de encarnarse en un escenario. Pero representar también es hacer presente en el instante de la presentación escénica aquello que antes existió en un texto o en una tradición teatral. Ambos criterios (repetición de un dato anterior y creación temporal del *evento*° escénico) constituyen, en efecto, la base de toda puesta en escena.

b. El alemán *Vorstellung*, *Darstellung* o *Aufführung* utiliza la imagen espacial de «poner delante» y «colocar aquí». De este modo, quedan subrayadas la frontalidad y la exhibición del producto teatral hecho para ser mirado, así como la intención de suscitar la exégesis, la visión de lo *espectacular*.°

c. El inglés *performance* indica la idea de una acción realizada (*to perform*) en el acto mismo de su presentación. La «*performance*» teatral implica a la vez el escenario (y todo lo que antes ha preparado el espectáculo, yendo hacia atrás) y, yendo hacia adelante, la platea (con toda la receptividad de la que es capaz). La teoría lingüística de los performativos extiende todavía más esta conceptualización de un acto realizado por el locutor y, en el caso del teatro, por el equipo en su conjunto que se «realiza» escénicamente (artística y socialmente). Es posible, además, jugar con la oposición de la gramática generativa entre *performance* y competencia para ilustrar una de las finalidades de la representación: establecer el paso de lo sistemático y del *savoir-faire* teórico (competencia) a la actuatización práctica particular (*performance*) (SCHECHNER, 1977).

2 • Funciones de la representación

a. El presente de la representación

El teatro no representa alguna cosa preexistente, dotada de una existencia autónoma (el texto) y que hay que presentar «por segunda vez» sobre las tablas. Hay que considerar que el escenario es un evento único, una construcción que remite a sí misma (como el signo poético) y que no imita un mundo de ideas. «El drama es primario. No es la reproducción (secundaria) de alguna cosa (primaria), se presenta a sí mismo, es él mismo» (SZONDI, 1956, pág. 16; 1983, pág. 15). La representación sólo existe en el presente común al actor, al lugar escénico y al espectador. Ello es lo que diferencia el teatro de las otras artes figurativas y de la literatura.

b. El texto en espera

El *texto dramático*° es un «guión» incompleto y que está a la espera de un escenario. Sólo adquiere su sentido en la representación, puesto que por naturaleza está «dividido» en tiradas y papeles, y sólo es comprensible si lo profieren los actores en un contexto de enunciación previamente esco-

gido por el director de escena. Sin embargo, ello no significa que exista una única forma posible de representación a partir de un mismo texto. Más bien sería necesario invertir la proposición: la diversidad de las representaciones imaginables multiplica el sentido del texto, que deja de ser el centro fijo del universo teatral a diferencia de lo que durante mucho tiempo se creía.

c. ¿Exteriorización o punto de partida?

Hoy se considera que la representación es el dato del cual hay que partir para analizar la *puesta en escena*.* Sin embargo, esta concepción resolutivamente *teatral* (y no ya *literaria*, o incluso *dramática*) sólo tiene vigencia a partir de la sistematización de la práctica de *puesta en escena*.* Antes, la representación clásica únicamente aparecía como la parte exterior y secundaria del texto; no comprometía el sentido de la obra representada, sino que ofrecía un suplemento artístico a la palabra. La definición hegeliana del teatro pone de manifiesto este concepto: «Por el mismo hecho de que el arte teatral se circunscribe a la recitación, a la mímica y a la acción, la palabra poética sigue siendo el elemento determinante y dominante [...] [y] la ejecución puede utilizar todos los medios escénicos que son independientes de la palabra poética» (HEGEL, 1832, pág. 357). En este caso, texto y escenario aparecen como perfectamente independientes, y —desde la *Poética* de ARISTÓTELES— este último se ve reprimido y es considerado como la capa material (y por tanto, despreciable) del alma del drama (es decir, del texto lingüístico). Este platonismo latente, ligado a una ideología de la hegemonía del Texto y de la Palabra, ha marcado toda la evolución del teatro occidental hasta los descubrimientos escénicos del siglo XX, uno de cuyos profetas apasionados se llamó ARTAUD: «Mientras la puesta en escena siga siendo, incluso en la idea de los directores más libres, un medio de presentación, una manera accesoria de revelar las obras, una especie de intermedio espectacular sin significación propia, sólo será válida si consigue esconderse detrás de las obras a las cuales pretende servir. Y ello será así mientras el máximo interés de una representación resida en un texto, mientras en el teatro —arte de la representación— la literatura siga siendo prioritaria frente a la representación, impropiamente denominada espectáculo, con todo lo que esta denominación entraña de peyorativo, de accesorio, de efímero y de exterior» (ARTAUD, 1964*b*, pág. 160).

d. Representación de la ausencia

Sin embargo, no habría que asimilar —tal como suele hacerse— la representación a la visualidad, a la *opsis** aristotélica. Representar también es hacer temporal y auditivamente *presente* lo que no lo era; es recurrir al tiempo de la enunciación para mostrar alguna cosa y, por tanto, insistir en la dimensión temporal del teatro. Así pues, la representación no es, o no únicamente, el espectáculo; es hacer presente la ausencia, traerla de nuevo a nuestra memoria, a nuestra temporalidad (y no sólo ante nuestros ojos).

e. Relación de la representación con el texto dramático

El estatuto de la representación es muy ambiguo: ¿pertenece únicamente a la visualización producida por una puesta en escena, o bien ya es visible, ya está «performada» en el texto dramático? La *semiología** se plantea esta cuestión puesto que debe decidir si en sus análisis ha de partir únicamente de la puesta en escena o bien del texto y de todo aquello que en él pueda haber de acotación espaciotemporal. Por tanto, el problema consiste en dilucidar si el texto encierra una visión escénica, una especie de *pre-puesta en escena*.* Creemos que hay que rechazar esta tesis, no sólo porque es demasiado logocentrista, sino porque considera que la teatralidad es una propiedad textual. Sin embargo, hay que reconocer que la hipótesis de una escritura específicamente teatral —es decir, que impone su propia visión escénica— es defendida a menudo por los dramaturgos y los directores que «notan» in-

tuitivamente si el texto es apto o no para el escenario. Según DIDEROT, la escritura teatral «no engaña»: «Tanto si el poeta ha escrito la pantomima como si no, yo reconozco enseguida si la ha tenido en cuenta en su composición. La organización de la obra será diferente; las escenas tendrán otro aire; el diálogocojeará [...]. La pantomima es el cuadro que existía en la imaginaciónd el poeta mientras escribía, y que quiere ver expuesto cuando la obra se represente» (1758, págs. 110-111). Algunas investigaciones semiológicas intentan hallar en el texto las predeterminaciones de puesta en escena que el autor, necesariamente, tiene en su mente: convenciones escénicas de la época, concepciones del espacio y del tiempo, *segmentación** dramatúrgica, etc. (SERPIERI, 1977; GULLI-PUGLIATI, 1976). Tales investigaciones son perfectamente legítimas si no pretenden imponer dogmáticamente *una* puesta en escena y menos aún *la* puesta en escena a partir de una simple lectura del texto. Creemos preferible partir de la situación de enunciación concreta y constitutiva de toda representación a fin de examinar cómo influye en el texto y en su lectura e, incluso, cómo los constituye. Estamos muy lejos de la concepción hegeliana del teatro como exteriorización del texto, puesto que son la puesta en escena y la representación las que confieren su sentido al texto (PAVIS, 1986*a*, 1996).

Visual y textual, artes de la representación, texto y escenario, etnoescenología.

Williams, 1968; Pavis, 1983*b*; *Littérature*, nº 57, 1985.

REPRODUCCIÓN

Fran.: *reproduction*, Ingl.: *reproduction*, Al.: *Abbildung*.

Término brechtiano (*Abbildung* o *Abbild*) para designar las imágenes producidas por el teatro para describir la realidad extrateatral: «El teatro consiste en elaborar reproducciones vivas de acontecimientos, transcritos o inventados, que se producen entre personas, y ello con el fin de divertir» (BRECHT, 1963, pág. 11). La reproducción es una imitación/transformación del mundo por el teatro. Fundamenta la teoría del *realismo** pero nunca está suficientemente liberada de la del arte como reflejo mimético de la realidad. Para BRECHT, la reproducción debe ser distanciada y «distanciante», es decir, de tal modo que «ciertamente permita reconocer el objeto reproducido pero que al mismo tiempo lo haga insólito» (1963, pág. 57). La parte de trabajo del espectador para esta reproducción es capital, hasta el punto de que, en la estética brechtiana, la reproducción escénica sólo adquiere cuerpo después de su recreación, pero también, de modo más general, en toda *práctica teatral**.

Realidad representada, realidad teatral, recepción, signo.

RETÓRICA

Fran.: *rhétorique*, Ingl.: *rhetoric*, Al.: *Rhetorik*.

Arte del bien decir y de la persuasión, la retórica tiene su papel en el teatro, puesto que éste constituye un conjunto de discursos destinados a transmitir al espectador con la mayor eficacia posible el mensaje textual y escénico.

Los tratados de retórica (por ejemplo, los de QUINTILIANO o de CICERÓN) comparan muy a menudo el arte del orador con el del actor. La doctrina de la presentación y la elocuencia corporal («*sermo corporis, eloquentia corporis*») es directamente aplicada al arte persuasivo del actor (*Institutio oratoria* (11, 3) de QUINTILIANO). En el siglo XVIII, los tratados sobre los gestos recurren a ella muy a menudo. La voz del orador y del actor está sometida a los principios de claridad y de expresividad; los ojos, la posición de la cabeza y el uso de las manos están codificados. Los gestos deben subrayar las palabras y no las cosas. El arte del actor no ha olvidado tales consejos.

1 • Retórica del texto clásico

El texto clásico (siglos XVII y XVIII) utiliza masivamente discursos que recurren a numerosas figuras de estilo. En ella encontramos los tres principales géneros de la retórica: demostrativo, deliberante, judiciario.

a. *El demostrativo*

Expone los hechos describiendo los acontecimientos: la exposición, los relatos, las demostraciones de los discursos clásicos pertenecen a este género.

b. *El deliberante*

Los personajes o las partes en conflicto se esfuerzan por persuadir al campo contrario, de defender su punto de vista, haciendo avanzar así la acción en beneficio propio. Globalmente, el escenario es a menudo concebido como un tribunal donde son expuestas las contradicciones a un público-juez.

c. *El judiciario*

Toma las decisiones finales, separa los papeles entre acusación y defensa, distingue entre fuerza motriz (sujeto), oponente y árbitro (*modelo actancial*).*

Otras retóricas del texto clásico descomponen la obra en:

— exposición patética (épica);
— debate dialéctico (*dramático*);*
— catástrofe patética (lírica).

2 • Retórica del texto moderno y del escenario

A partir del siglo XIX resulta mucho más problemático deducir del texto procedimientos retóricos universales: los discursos ya no obedecen a un modelo único o a un proyecto ideológico claramente definido; transgreden la norma de los textos precedentes, constituyendo una nueva retórica en constante reforma.

Las puestas en escena actuales (en particular las de los clásicos) redescubren una presentación retórica del texto y de la interpretación. En vez de psicologizar el discurso para hacerlo verosímil, se insiste en el carácter construido y literario del texto, se muestran sus engranajes: declamación ritmada del alejandrino, insistencia en la construcción literaria de la frase (en VILLÉGIER), distancia artificialmente aumentada entre significante y significado textual (en MESGUISCH), evidenciación del *procedimiento** artístico, visualización de las relaciones entre personajes, estas figuras que son «la forma de una función trágica» (BARTHES, 1963, pág. 10), búsqueda de una dicción antinaturalista (VITEZ). En tal caso, la interpretación actoral, al dar la impresión de citar el texto, ya no busca la verosimilitud psicológica, sino sus códigos. Estamos entonces en el polo opuesto de una retórica de la persuasión, en la que el actor busca por todos los medios mantener la comunicación con el espectador (interpretación interiorizada, silencios significativos, falsas dudas al principio de un monólogo, etc.). La retórica suministra ante todo el modelo de la oposición metáfora/metonimia, esencial para comprender el funcionamiento de las grandes figuras escénicas (JAKOBSON, 1963, 1971; PAVIS, 1996*a*).

Poética, escritura escénica, espacio escénico, género, gesto, declamación.

Fontanier, 1827; Lausberg, 1960; Jakobson, 1963; Kibedi-Varga, 1970; De Man, 1971; Fumaroli, 1972; Bergez, 1994.

RÍTMICA (O EURITMIA)

Fran.: *rythmique*; Ingl.: *eurhythmics, eurhythmy*; Al.: *Eurhythmie*.

Utilizada como sustantivo, la rítmica es el estudio de los *ritmos** musicales y poéticos. Para JAQUES-DALCROZE (1919), que adopta el término, la rítmica «tiene como

objetivo la representación corporal de los valores musicales, con la ayuda de investigaciones particulares que tiendan a reunir en cada uno de nosotros los elementos necesarios a esta figuración» (1919, pág. 160). Esta disciplina busca una expresión común a los ritmos musicales y a los movimientos corporales que los acompañan: «La música magnífica y potente [es] como la animadora, la estilización del gesto humano, y éste como una emanación eminentemente "musical" de nuestras aspiraciones y de nuestras voluntades» (1919, pág. 18).

RITMO

Fran.: *rythme*; Ingl.: *rhythm*; Al.: *Rhythmus*.

Todos los actores y todos los directores conocen intuitivamente la importancia del ritmo en el trabajo vocal y gestual, así como en el desarrollo del espectáculo. Así pues, la noción de ritmo no es un instrumento semiológico recién inventado para la lectura del texto dramático o para la descripción de la representación. Constituye la fabricación misma del espectáculo.

Sin embargo, las implicaciones teóricas del ritmo son fundamentales a partir del momento en que, tal como suele ocurrir en la práctica teatral contemporánea, interviene como un factor determinante para el establecimiento de la fábula, el desarrollo de los acontecimientos y de los signos escénicos, la producción del sentido. Las investigaciones teóricas y prácticas sobre el ritmo aparecen en un momento de ruptura epistemológica: después del imperialismo de lo visual, del espacio, del signo escénico dentro de la puesta en escena concebida como la visualización del sentido, se vuelve a buscar, tanto en la teoría como en la práctica (VINAVER, VITEZ), un paradigma distinto de la representación teatral, el de lo auditivo, de lo temporal, de la secuencia significante; en una palabra, de la estructuración rítmica.

1 • Las teorías tradicionales del ritmo

a. Casi siempre se aplica por extensión al teatro la teoría ornamental del ritmo del texto poético. El ritmo queda reducido así a un ornamento prosódico y superficial del texto, añadido a la estructura sintáctico-semántica, la cual es considerada, en cambio, como fundamental e invariable; por tanto, es una forma melódica y expresiva de decir el texto y de desplegar la fábula.

Henri MESCHONNIC, en su *Crítica del ritmo* (1982), distingue tres categorías de ritmo: lingüístico (propio de cada lengua), retórico (tributario de las tradiciones culturales), poético (ligado a una escritura individual). Señala también los dos grandes peligros que se ciernen sobre el ritmo: «O bien ser descompuesto como un objeto, como una forma paralela al sentido, del cual se supone que rehará lo que ya ha dicho: redundacia, expresividad; o bien ser comprendido en términos psicológicos que lo escamotean hasta el punto de ver en él algo inefable, absorbido en el sentido o en la emoción» (1982*a*, pág. 55). En el teatro, como en la poesía, el ritmo no es un ornamento exterior que se añade al sentido, una expresividad del texto. El ritmo constituye el sentido del texto, tal como ya señalaba VALÉRY en sus «Cánticos espirituales» (*Variedades*): «Para que haya verdadera poesía es necesario, y ello basta, que el simple ajuste de las palabras, que estábamos leyendo como si hablásemos, obliguen a nuestra voz, incluso interior, a desprenderse del tono y de la cadencia del discurso ordinario, y la sitúe en otro mundo y en otro tiempo. Esta íntima superditación a la impulsión y a la acción *ritmada* transforma profundamente todos los valores del texto que nos la impone».

b. La teoría de la versificación casi siempre se circunscribe a examinar la factura técnica y normativa del verso, su conformidad a un canon establecido; disfruta con la musicalidad del verso de Racine o con la rapidez del diálogo de la comedia. En ella, el ritmo sólo aparece como la conformidad a un esquema.

sin interrogarse nunca sobre sus orígenes y sobre su incidencia en el sentido de la representación. Hay que atribuir a MESCHONNIC el mérito de una crítica radical del ritmo, durante demasiado tiempo incluido «en la métrica, y que identifica, sobre todo en Francia, la prosa a la ausencia de ritmo, la prosa al discurso corriente. Es la teoría tradicional del ritmo como alternancia de tiempos fuertes y tiempos débiles, encerrados en la métrica, fuera del sentido, subcategoría de la forma» (MESCHONNIC, 1982*b*, pág. 3).

c. La teoría brechtiana (del *gestus*,* de la música gestual, de la «poesía rimada con ritmos irregulares») nos aproxima considerablemente a las investigaciones contemporáneas. Se presenta a la vez como una aprehensión de las relaciones sociales en el gesto individual y un método para mostrar la influencia de un movimiento y de una cadencia en la producción de los sentidos de los enunciados y de las acciones. Esta teoría prepara el camino a las reflexiones actuales sobre el ritmo que intentan relacionar la producción/percepción del ritmo con la del sentido del texto interpretado y la de su puesta en escena.

2 • Ritmo y sentido

a. *Emergencia del sentido*

¿Cuál es el sentido del ritmo y dónde se deja oír y ver? MESCHONNIC, en su *Crítica del ritmo* (1982), ha puesto de manifiesto que el ritmo del texto poético no está «por encima» del sentido sintáctico-semántico, sino que lo constituye. Es el ritmo el que anima las partes del discurso; la disposición de las masas de los diálogos, la configuración de los conflictos, la distribución de los tiempos fuertes y débiles, la aceleración o la lentitud de los intercambios, son operaciones dramatúrgicas que el ritmo impone al conjunto de la representación (KLEIN, 1984). Buscar/encontrar un ritmo para el texto que queremos representar siempre equivale a buscar/encontrar un sentido.

b. *Ritmo y fragmentación*

La percepción del ritmo obliga a estructurar y desestructurar el texto, y sobre todo a dar relieve a determinados elementos sintácticos y, por tanto, a enmascarar otros. La fragmentación sintáctica de la frase y la eliminación de la ambigüedad semántica que de ella resulta dependen estrechamente de la dicción y de la percepción de un ritmo interior de la frase. Así pues, es imposible afirmar que un determinado texto tiene un primer sentido, denotativo, fijo y evidente, puesto que una enunciación distinta la aparta inmediatamente del «recto camino».

c. *Ritmo y apoyo visual o gestual*

El ritmo de la lectura y de la dicción por el actor también es perceptible cuando una parte del discurso es recibida sobre el fondo del juego escénico, de tal modo que el sentido literal del enunciado verbal se ve desviado por un juego escénico.

d. *Origen del ritmo en el teatro*

La teoría del ritmo desborda el marco de la literatura y del teatro. En la mayor parte de los estudios, parte de bases fisiológicas: ritmo cardíaco, respiratorio o muscular, o influencia de las estaciones y de los ciclos lunares, etc. Sin entrar en el laberinto de tales ritmos, recordaremos únicamente que a menudo responde a una dinámica de dos tiempos: inspiración/espiración, tiempo fuerte (marcado)/tiempo débil (no marcado). En la acción teatral —al menos en la dramaturgia clásica— este esquema también es válido: subida/bajada de la acción, nudo/desenlace, pasión/catarsis, etc. La práctica de directores como MNOUCHKINE (en *Ricardo II* o *Enrique IV*) a menudo consiste en descubrir en la respiración de los actores, en la alternancia de las pausas y explosiones vocales y gestuales, esta dualidad de los ritmos biológicos y en imponer al texto transmitido un esquema rítmico que haga estallar su linealidad e impida toda identificación del texto a una individualidad psicológica.

En lo que concierne al texto que debe ser leído y/o dicho, se trata de dilucidar si el ritmo viene dado desde «dentro», como esquema entonativo y sintáctico inscrito en él, o si —por el contrario— lo *introduce* el enunciador (el actor, el director y, a fin de cuentas, el espectador).

La puesta en escena contemporánea, tanto la del Théâtre du Soleil (MNOUCHKINE) como la de VITEZ o de DELBÉE, parece fascinada por la posibilidad de partir de una investigación sobre el ritmo para modificar la percepción del texto. En los Shakespeare del Théâtre du Soleil, el trabajo sobre la voz (cambios de tesitura, tonos) es concebido como de igual naturaleza que la estilización del gesto, y el tratamiento del texto como masas de sonoridades y de formas retóricas. VITEZ parece dar a sus actrices (más que a sus actores) la consigna de «desafinar», de «salirse» de su papel, de teatralizar su emisión vocal. Buscar las grietas, he aquí la nueva obsesión de los directores.

e. Ritmo, negación del sentido y de la expresividad

No es sorprendente, pues, que los actores o los directores preocupados por la *lectura* del texto se esfuercen —como Louis JOUVET— por «rechazar y contener la emoción, el efecto que la réplica comunica a primera vista, en una primera lectura» (1954, pág. 143). La restitución de la física del texto tal como la describe JOUVET, y desde la misma óptica ARTAUD, aparece como la búsqueda de un ritmo que empieza por des-semantizar el texto, des-familiarizar al oyente, por dar a la voz su mecánica retórica, significante y pulsional. Este primer aplazamiento del sentido abre el texto a diversas lecturas, comprueba diversas hipótesis, concede una gran importancia a las situaciones de recepción.

3 · El ritmo en la puesta en escena

Así pues, el ritmo está presente en todos los niveles de la representación y, por tanto, no sólo en el plano del desarrollo temporal y de la duración del espectáculo.

a. Enunciación de la lectura

En el plano de la lectura más «neutra» e «inexpresiva» del texto (la voz «blanca»), el ritmo ya entra en juego a partir del momento en que el enunciador se enfrenta a sus enunciados.

b. Oposiciones rítmicas

En la representación, el ritmo es visible en la percepción de efectos binarios: silencio/palabra, rapidez/lentitud, llenado/ vaciado del sentido, acentuación/no-acentuación, contrastación/banalización, determinación/indeterminación. El ritmo no afecta únicamente a la enunciación del texto; vale también para los efectos plásticos: APPIA, por ejemplo, refiriéndose a sus escenografías, habla de «espacio rítmico». CRAIG considera que el ritmo es un componente fundamental del arte teatral, «la esencia misma de la danza».

c. Gestus y trayectoria

La búsqueda del gestus, de la disposición fundamental de los actores en el escenario, la composición de los grupos en cuadros o en subgrupos son algunos de los efectos gestuales y proxémicos de los actores. Los desplazamientos se convierten en la representación física del ritmo de la puesta en escena. El ritmo es la visualización del tiempo en el espacio, una escritura del cuerpo y una inscripción de este cuerpo en el espacio escénico y ficcional.

d. Ruptura

La práctica de la *ruptura*,* de lo discontinuo, del efecto de distanciación —procedimientos habituales en el arte contemporáneo— favorece la percepción de las pausas de la representación: el ritmo sincopado deja de ser aparente.

e. Voz

La voz se ha convertido en el modalizador extremo del conjunto del texto: el colorido de la entonación, su facultad de ligar lo ver-

bal y lo no verbal, lo explícito y lo implícito, la convierten en «la expresión fónica de la evaluación social» (BAJTÍN en TODOROV, 1981, pág. 74).

f. Ritmo narrativo

Los diversos ritmos de los sistemas escénicos de la representación (cuya resultante constituye, según veremos, la puesta en escena), todos estos sistemas sólo son legibles en el marco de la fábula. El ritmo recupera su función de estructuración del tiempo en episodios, réplicas, series de monólogos o *stichomithias*,* cambios de escena.

g. Ritmo global de la puesta en escena

En el marco narrativo que ritma la progresión de la fábula, de «esta corriente eléctrica» que unifica los diversos materiales de la representación a que se refería J. HONZL (1940), se organizan los ritmos específicos de todos los sistemas escénicos (iluminación, gestualidad, música, vestuario, etc.). Cada sistema escénico evoluciona según su propio ritmo; la percepción de las diferencias de velocidad, de los desfases, de las conexiones, de las jerarquías recíprocas, constituye exactamente el trabajo de ordenación (lógica y narrativa) de la puesta en escena por parte del espectador.

Esta concepción clásica del ritmo como establecimiento de relaciones entre movimientos, como *meta-ritmo*, nos acerca a la puesta en escena o a la enunciación escénica. El ritmo, en el sentido en que percibimos cuerpos que hablan y se desplazan en el escenario, en el tiempo y en el espacio, nos permite pensar la dialéctica del tiempo y del espacio en el teatro.

El ritmo está situado en un círculo hermenéutico, puesto que la opción rítmica de la puesta en escena confiere un sentido específico al texto, del mismo modo que una determinada enunciación imprime un sentido específico a los enunciados. ¿De dónde procede la opción rítmica —o las opciones— en la puesta en escena? Proviene propiamente de la búsqueda del significante, de la visualización del sentido, del proyecto más o menos conseguido y productivo para dar vida a un texto y a un escenario.

El análisis dramatúrgico o semiológico se interroga necesariamente acerca del sentido del texto dramático cuando prueba diversos esquemas rítmicos, relativizando entonces, al mismo tiempo, la noción de significado textual, descentrando el texto, impugnando el logocentrismo del texto dramático, la pretensión de descubrir un esquema rítmico previamente inscrito en el texto. El ritmo impide basar una *semiología** en unidades fijas y fijadas de una vez por todas en unidades mínimas. Es él el que constituye y destituye las unidades, el que establece acercamientos y distorsiones entre los sistemas escénicos, el que dinamiza las relaciones entre las unidades variables de la representación e inscribe el tiempo en el espacio y el espacio en el tiempo.

De este modo, el ritmo se ve promovido, en la teoría y en la práctica contemporáneas, al rango de estructura global o de enunciación escénica. Pero entonces, al quedar así asociado a la estructura global de la enunciación de —y por— la puesta en escena, el ritmo corre el riesgo de convertirse en una categoría tan general o vaga como la de *estructura*. Ello, sin embargo, supondría ignorar la voluntad de superar una teoría basada en la estructura como visualización firme y definitiva del sentido, y también la voluntad de convertir el ritmo en el lugar y el tiempo de una práctica productivo-receptiva de la comunicación teatral (PAVIS, 1985*e*).

Blanchot, 1955; Leroi-Gourhan, 1965; Benveniste, 1966; Mukařovský, 1977, págs. 116-134; *Langue française*, 1982; Vitez, 1982; Ryngaert, 1984; García-Martínez, 1994.

RITUAL (TEATRO Y...)

Fran.: *rituel (théâtre et...)*; Ingl.: *ritual (theatre and...)*; Al.: *Ritual (Theater und...)*.

1 • Orígenes rituales

Existe un acuerdo general en considerar que el teatro tuvo como origen una ceremo-

nia religiosa en la cual un grupo humano se reunía para celebrar un rito agrario o de fecundidad e inventaba situaciones en cuyo transcurso un dios moría para después resucitar gloriosamente, un prisionero era ejecutado, se organizaba una procesión, una orgía o un carnaval. Parece ser que la tragedia griega proviene del culto dionisíaco y del ditirambo. Todos estos ritos ya contienen elementos preteatrales: vestuario de los oficiantes y de las víctimas humanas o animales; elección de objetos simbólicos —el hacha o la espada que sirvieron para perpetrar los crímenes, objeto de juicio y luego de «eliminación»—; simbolización de un espacio sagrado y de un tiempo cósmico y mítico distinto al de los fieles.

La separación entre el papel de los actores y los espectadores, el establecimiento de un relato mítico y la elección de un lugar específico para este tipo de encuentros van institucionalizando poco a poco el rito de un evento teatral. A partir de este momento, el público acude para mirar y ser emocionado «a distancia» a través de un mito que le resulta familiar y de actores enmascarados que lo representan.

Estos ritos que todavía hoy encontramos, bajo formas extrañamente similares, en algunas regiones de África, de Australia y de América del Sur, teatralizan el mito encarnado y narrado por los oficiantes según un desarrollo inmutable: ritos de entrada que preparan el sacrificio, rito de salida que prepara el retorno de los fieles a la vida cotidiana. Sus medios de expresión son la danza, la mímica y la gestual —ambas muy codificadas—, el canto y, más tarde, la palabra. Así tuvo lugar en Grecia, según NIETZSCHE, *el nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* (título de la obra que publicó en 1871).

2 • Ritual de la puesta en escena

Más allá de la historia siempre problemática de la filiación del arte al rito, debemos señalar que el ritual impone a los «actantes» (a los actores) palabras, gestos e intervenciones físicas de cuya buena organización sintagmática depende el éxito de una representación. En este sentido, todo trabajo colectivo de puesta en escena se constituye como un ritual, en el sentido en que lo entiende Michel FOUCAULT, en la producción y «el orden del discurso»: «El ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación o de la recitación, deben ocupar una determinada posición y formular un determinado tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; fija, en último término, la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, sus efectos sobre aquellos a quienes se dirigen, los límites de su valor coercitivo» (1971, pág. 41).

3 • La supervivencia del rito en el teatro

Hoy, el teatro siente una fuerte nostalgia por tales orígenes rituales, tal vez porque la civilización occidental ha dejado de considerarse como única y superior y ha abierto sus horizontes a culturas extraeuropeas, en las cuales el rito todavía desempeña un importante papel social. A. ARTAUD es, en este sentido, la cristalización más pura de ese retorno a las fuentes del *evento* teatral. Al rechazar un teatro burgués basado en la verbalidad, en la repetición mecánica y en la rentabilidad, vuelve a conectarse con el orden inmutable del rito y de la ceremonia; no hace otra cosa que expresar —a la manera de un chamán— una aspiración profunda del teatro preocupado por sus orígenes: «La nostalgia secreta, la ambición última del teatro es, en cierto modo, reencontrar el rito del cual nació, tanto entre los paganos como entre los cristianos» (MANN, 1908, pág. 144).

Así pues, el ritual encuentra su camino en la presentación sagrada de un evento único: acción no imitable por definición, teatro invisible o espontáneo, pero sobre todo desnudamiento sacrificial del actor (en GROTOWSKI o en BROOK) ante un espectador que, de este modo, expone a la luz pública sus preocupaciones y la trastienda de su alma con la esperanza confesada de una redención colectiva. Muchas *mises en scène* se convierten en «misas en escena»: rito del sacrificio del actor, del paso a un estado de conciencia superior, sumisión al *ritornello* de la repetición

y del serialismo, obsesión por la inmovilidad o por la «*performance*» única, deseo de hacer visible lo invisible, creencia en un cambio político como resultado de la muerte ritual del individuo, obsesión por la participación del público en el ceremonial escénico. Cualesquiera que sean sus manifestaciones, siempre aparece este deseo de retorno a las fuentes que encuentra en GROTOWSKI y su *Teatro de las fuentes* —etapa importante de su búsqueda— su figura emblemática.

Pero al lado de estas formas conscientes de ritualización, observamos en todas las representaciones teatrales y en todas las épocas huellas rituales (a veces insignificantes, pero por ello mismo más difíciles de desarraigar): los tres timbres imprescindibles para que empiece la función, el telón rojo, el proscenio, por no hablar de los temas obligados en cada género que todo el mundo espera con impaciencia: la maldad del traidor, la caída de los inocentes, la redención gracias a un hombre providencial, etc.

Todo indica que el teatro, después de haberse liberado con penas y fatigas del rito y de la ceremonia, intenta desesperadamente volver a ellos, como si esta matriz de un teatro sagrado (de este *Holy Theatre* del cual habla BROOK) fuese para él su única posibilidad de sobrevivir, en contacto con las artes de masa industrializadas y en el seno de la tribu electrónica.

Antropología teatral, teatralidad, teatro de masas, teatro de participación, etnodrama, etnoescenología.

Artaud, 1964*b*; Girard, 1974; Borie, 1981, 1989; Innes, 1981; Turner, 1982; Schechner, 1985; Slawinska, 1985; Richards, 1995.

RUPTURA

Fran.: *rupture*; Ingl.: *rupture, discontinuity*; Al.: *Bruch*.

1 · Ruptura de la ilusión teatral

Hay ruptura a partir del momento en que uno de los elementos del juego se opone al principio de la *coherencia** de la representación y de la ficción de una realidad representada. En el teatro, cuanto más frágil, más rápida y eficaz es la ilusión: en efecto, el conjunto de los enunciadores corre constantemente el riesgo de salir del marco de la representación ilusionista. La ruptura es producida por el actor. También en la literatura son posibles las rupturas, pero siempre parecen integradas a la ficción, mientras que en el teatro provienen del exterior, traídas por los actores, los cuales —en las rupturas interpretativas— parecen exteriores al universo ficcional.

2 · Ruptura actoral

Se produce cuando el actor deja súbitamente de decir su papel (o se equivoca en su texto), menosprecia su interpretación y falsea adrede su actuación; o también cuando cambia de registro, mezcla los tonos y rompe la unidad de su personaje.

3 · Función de las rupturas

Esencialmente medio de *distanciación*,* las rupturas son la marca de una estética de lo discontinuo y de lo fragmentario. Invitan al espectador a «volver a pegar los trozos», a intervenir para conferir un sentido ideológico al procedimiento estético.

Sin embargo, la *puesta en escena** contemporánea no debería olvidar que la ruptura es una noción dialéctica, y que sólo es eficaz cuando antes ha sido establecida una unidad o una *coherencia*.* En efecto, un exceso de rupturas, o las rupturas sin motivo, producen un nuevo estilo de representación, una nueva coherencia de lo incoherente, y el espectáculo pierde entonces toda posibilidad de ser leído.

Dramático y épico, cita, collage, montaje, ritmo.

Benjamin, 1969; Adorno, 1974; Volta, 1974.

S

SAINETE

Fran.: *saynète*; Ingl.: *playlet, sketch*; Al.: *Sainete*.

1• Palabra española que significa «fragmento delicado». En sus orígenes, el sainete es una obra corta cómica o burlesca en un acto del teatro español clásico; sirve como intermedio (*entremés*)* durante los entreactos de las grandes obras. A fines del siglo XVII, sustituye al entremés, se convierte en una obra autónoma, sobre todo en las composiciones de Ramón DE LA CRUZ, que lo transforma en una obra popular destinada a divertir al público. Escrito en los siglos XVII y XVIII (ante todo por Quiñones DE BENAVENTE (1589-1651) y especialmente por Ramón DE LA CRUZ (1731-1795)), siguió en voga hasta finales del siglo XIX. Al presentar sin grades dispendios escénicos y a grandes trazos burlescos y críticos un cuadro animado y «directo» de la sociedad popular, el sainete obliga al dramaturgo a exagerar sus efectos, a acentuar los caracteres cómicos y a proponer una sátira a menudo virulenta de su propio entorno. Se inclina hacia la música y la danza, lejos de toda pretensión intelectual.

2• Hoy se aplica el término arcaizante de sainete a cualquier obra corta sin pretensiones, interpretada por aficionados o actores de cabaret o de *music-hall* (*gag** o *sketch*).* A diferencia de lo que ocurre en España, donde el sainete es sinónimo de comedia costumbrista, sin limitación de actos, en Francia sigue siendo considerado como una pieza más corta que la obra en un acto y ha dado lugar a una escuela de composición actoral y de estilo que, hoy, podemos encontrar tanto en el *agit-prop** como en los monólogos moralizantes, en los números de los *chansonniers* o en las obras de teatro parroquial.

SALTIMBANQUI

Fran.: *baladin*; Ingl.: *mountebank, buffoon*; Al.: *Quacksalber, Possenreisser*.

El saltimbanqui fue originariamente un bailarín teatral. La palabra francesa proviene del bajo latín *ballare*, bailar; hoy designa al *malabarista*.* En otros tiempos, compañías errantes de histriones y de saltimbanquis recorrían Europa e interpretaban espectáculos populares sobre frágiles tablados. Estos co-

mediantes ambulantes —payasos, acróbatas, malabaristas, pero también a veces cantantes y poetas— trabajaban siempre al margen de los teatros oficiales.

SECUENCIA

Fran.: *séquence*; Ingl.: *sequence*; Al.: *Sequenz*.

Término de la narratología que designa una unidad del relato. El encadenamiento de las secuencias forma la intriga. La secuencia es una serie orientada de *funciones*,* un segmento formado por diversas proposiciones que ofrece al lector la sensación de hallarse ante un todo acabado, una historia, una anécdota (TODOROV, 1968, pág. 133).

La dramaturgia clásica procede estableciendo grandes fragmentos o paneles de acción, divididos en cinco *actos*.* Dentro de cada uno de ellos, la escena es definida según la acción realizada por un mismo número de personajes. Así pues, sólo podemos hablar de secuencia en este nivel de la escena. Dentro de una escena muy larga, podemos distinguir varios momentos o secuencias, definidos en función de un centro de interés o una acción determinada.

En una secuencia podemos aislar una serie de microsecuencias, «fracciones del tiempo teatral (textual o representado) en cuyo curso ocurre algo que puede ser delimitado conceptualmente» (UBERSFELD, 1977*a*, pág. 255). Otras nociones, como el movimiento en la línea continua de acción (STANISLAVSKI), o la unidad performativa-deíctica (SERPIERI, 1977), son tan útiles para el análisis como la noción de secuencia.

Unidad, segmentación, cuadro, análisis del relato.

SEGMENTACIÓN

Fran.: *découpage*; Ingl.: *decoupage, segmentation*; Al.: *Decoupage, Segmentierung*.

Hay *segmentación* a partir del momento en que el espectador se esfuerza por analizar la impresión global que le ha producido el espectáculo y se ve inducido a buscar las unidades y su funcionamiento. En el siglo XIX, se hablaba del *corte* de un texto dramático: forma en que está dividido concretamente y en que es construido. Segmentar no es una actividad teórica perversa e inútil que destruye la impresión de conjunto; es, por el contrario, una toma de conciencia sobre el modo de fabricación de la obra y del sentido. La segmentación parte de la estructura narrativa, escénica, lúdica.

No existe una única segmentación posible de la representación y el modo de segmentación, y la determinación de las *unidades mínimas** influye considerablemente en la producción del sentido del espectáculo.

1 • Segmentación exterior

Rara vez el texto dramático se presenta bajo el aspecto de un bloque compacto de diálogos. Muy a menudo, está escindido en *escenas*,* en *actos** o en *cuadros*.* Ciertos signos de segmentación, como la subida o la bajada del telón, la inmovilización de los actores, los intermedios musicales o las pantomimas son medios objetivos para puntuar la acción. Sin embargo, esta segmentación no suele tener otro valor que el de la clarificación (de entradas y salidas, de los lugares escénicos, etc.). Ahora bien, la estructuración del texto y del espectáculo debe responder a criterios más objetivos, establecidos en función de los cambios de régimen de la acción o del uso de los materiales escénicos.

2 • Segmentación transversal y segmentación longitudinal

La segmentación se hace longitudinalmente según el eje *temporal* cuando distinguimos diversas secuencias según el desarrollo del espectáculo: es el análisis de la fábula o de la acción.

Cuando intentamos desenmarañar los innumerables *materiales** escénicos, inventariando los sistemas escénicos utilizados, segmentamos (transversalmente) en

un momento dado (una escena o una *situación*)* de la representación.

Así pues, lo primero que hay que hacer en tales segmentaciones es decidir si trabajamos sobre el texto dramático o sobre la puesta en escena.

3 · Segmentación en sistemas escénicos

a. Encuadre

La *puesta en escena** opera la primera y la más fundamental de las segmentaciones. Al visualizar determinados aspectos y al excluir otros del *cuadro* o *marco** de la representación, elige una opción sobre la evidencia del sentido. Este encuadre organiza el escenario jerárquicamente al centrarse en los elementos que desea destacar, al establecer toda una escala en el uso de los materiales escénicos de importancia variable (*focalización*).*

b. Enumeración de los signos de la representación

Un inventario de todos los estímulos emitidos por el escenario hace aparecer diversos sistemas tales como: música, texto, mímica, desplazamiento, etc. No obstante, pese a su interés pedagógico y pragmático, esta enumeración sigue siendo una descripción a menudo positivista del escenario; en particular, no explica los vínculos entre los materiales, su valor dominante y la opción más o menos impuesta al espectador. Tampoco tiene en cuenta la desaparición, en las puestas en escena contemporáneas, de las fronteras entre el actor y el objeto, la música, los efectos de sonido o el canto del texto, la iluminación, la plástica escénica.

Asimismo, las segmentaciones según signos auditivos y signos visuales, según los canales de transmisión o el origen de la emisión (escenario/personaje) reducen injustamente la puesta en escena a un conjunto de señales emitidas intencionalmente como un sistema mecánico.

4 · Segmentación dramatúrgica

Una segmentación de la representación según unidades dramáticas es mucho más satisfactoria. Se basa en las acotaciones espaciotemporales que pueblan el texto y que la puesta en escena utiliza para repartir la materia narrativa según el espacio-tiempo del escenario. Esta segmentación siempre es posible, dado que recurre a acontecimientos y hechos siempre situados en el espacio y en el tiempo (de la historia «narrada» y de la puesta en escena «narrante»). Este tipo de segmentación narratológica propone una serie de *funciones** o de *motivos*,* y extrae de la obra (como en cualquier otro tipo de discurso) un modelo lógico-temporal (*análisis del relato*).* La dramaturgia clásica afirma, por ejemplo, la unidad de acción (ARISTÓTELES) y a la vez la descomposición de toda fábula en varias etapas: *exposición*,* crescendo de la acción, punto culminante, caída, *catástrofe*.* Desde el punto de vista del conflicto, la cadena es la siguiente: crisis y presentación del nudo, peripecia, desenlace. Esta segmentación converge con la de los análisis de las situaciones dramáticas: ambas reagrupan datos del texto y del escenario, delimitan las situaciones en función de la entrada y la salida de los personajes. Aunque resulte delicado, es importante establecer la distinción entre la segmentación de la *historia** (la fábula narrada) y la segmentación del *relato* (*discurso** narrante). Ambas segmentaciones generalmente no se corresponden puesto que el dramaturgo tiene toda la libertad para presentar sus materiales según el orden (el discurso) que desee.

La localización de la forma dramatúrgica suele hacerse de forma bastante intuitiva, pero siempre en función de la unidad y de la globalidad de un proyecto de sentido dramatúrgico. Esta unidad o forma reagrupa un juego escénico, un comportamiento del personaje, un eslabón de la fábula, etc.

La segmentación también se hace, eventualmente, según los cambios de situación, es decir, las modificaciones de las *configuraciones** actanciales.

5 • Segmentación según el gestus

La segmentación en unidades dramatúrgicas no está muy alejada del método brechtiano de descubrimiento de los distintos *gestus** de la obra. Cada *gestus* particular corresponde a una acción escénica y reagrupa, bajo el modo de la gestualidad y de las actitudes, los puntos fuertes de las acciones. Este tipo de segmentación ofrece, por último, la ventaja de partir del trabajo escénico concreto y del lugar que ocupan los actores y la *fábula*.* El relato segmentado es el de la evolución y la transformación de los distintos *gestus*.

6 • Otras posibles segmentaciones

Las segmentaciones hasta aquí descritas (a excepción del *gestus*) no son siempre *específicamente* teatrales. En particular, no tienen muy en cuenta la situación de enunciación y los *deícticos** que siempre están ligados al presente y al evento de la representación. En cambio, las investigaciones de A. SERPIERI (1981), abandonadas demasiado precipitadamente, estaban preocupadas por segmentar según la enunciación teatral y según unidades que pertenecen tanto al texto como a la representación. Así, en vez de segmentar según la fábula, la lógica de las acciones, etc., establece para todo texto dramático segmentos que se caracterizan por su «orientación indicial y performativa»: a partir de un personaje que se dirige a un interlocutor (otro personaje, escenario o platea), se ordena un haz de relaciones que liga todos los elementos escénicos a una misma situación espaciotemporal y a una instancia de discurso. Es la aparición de una nueva «orientación performativo-deíctica» —es decir, el arraigamiento del discurso en una nueva situación y en una *«acción hablada»** del escenario—, la cual segmenta el espectáculo y pone en marcha la dinámica de los discursos de los personajes (ELAM, 1980).

Composición, unidad mínima, dramaturgia, estructura dramática, semiología.

Kowzan, 1968; Jansen, 1968, 1973; Pagnini, 1970; Serpieri, 1977, 1981 (*in* Amossy, 1981); Rutelli, Kemeny, en Serpieri, 1978; Ruffini, 1978; De Marinis, 1979.

SEMIOLOGÍA TEATRAL

Fran.: *sémiologie théâtrale*; Ingl.: *semiology of theatre, semiotics of theatre*; Al.: *Theatersemiotik*.

La semiología es la ciencia de los signos. La semiología teatral es un método de análisis del texto y/o la representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público.

Según M. FOUCAULT, la semiología es «el conjunto de los conocimientos y las técnicas que permiten distinguir dónde están los signos, definir aquello que los instituye en signos, conocer sus relaciones y las leyes de su encadenamiento» (1966, pág. 44). La semiología no se preocupa por detectar la *significación*,* es decir, la relación de la obra con el mundo (cuestión que corresponde a la *hermenéutica** y a la crítica literaria), sino por el modo de producción del *sentido** a lo largo del proceso teatral que va desde la lectura del texto dramático por parte del director de escena hasta el trabajo interpretativo del espectador. Es una disciplina a la vez «antigua» y «moderna»: el pensamiento del signo y del sentido se halla en el centro mismo de toda interrogación filosófica, pero el estudio semiológico (o semiótico) *stricto sensu* se remonta a PEIRCE y a SAUSSURE. Este último resumía así, en su *Curso*, el inmenso programa de la semiología: «Una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social [...] nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen» (1915, págs. 32-33). Por lo que se refiere a su aplicación a los estudios teatrales, se remonta (al menos como método consciente de sí mismo) al Círculo lingüístico de Praga de los años treinta (ZICH, 1931; MUKAŘOVSKÝ, 1934; BURIAN, 1938; BOGATY-

REV, 1938; HONZL, 1940; VELTRUSKÝ, 1941). Sobre la historia de esta escuela, véase: MATEJKA y TITUNIK, 1976; SLAWINSKA, 1978; ELAM, 1980.

1 • ¿«Semiología o semiótica»?

La diferencia no es una simple querella de palabras, ni el resultado de la batalla terminológica francoamericana entre la *semiotics* de PEIRCE y la *sémiologie* de SAUSSURE. De un modo más profundo, se basa en la oposición irreductible entre dos modelos del *signo*: SAUSSURE limita el signo a la alianza de un significado y de un significante. PEIRCE añade a estos términos (denominados *representánem* e *interpretante*) la noción de *referente*, es decir, la realidad denotada por el signo.

Curiosamente, en el uso que parece establecerse, siguiendo los trabajos de GREIMAS (1966, 1970, 1979), la *semiología* designa, de acuerdo con este autor, la *semiotics* de PEIRCE, mientras que sus propias investigaciones, que se apoyan en SAUSSURE y HJELMSLEV, toman el nombre de *semiótica*: «De este modo, se crea un abismo entre, por una parte, la semiología, para la cual las lenguas naturales sirven de instrumentos de paráfrasis en la descripción de los objetos semióticos y, por otra parte, la semiótica, cuya tarea fundamental es la construcción de un metalenguaje de la primera [...]. La semiología postula, de modo más o menos explícito, la mediación de las lenguas naturales en el proceso de lectura de los significados que pertenecen a las semióticas no lingüísticas (imagen, pintura, arquitectura, etc.), mientras que la semiótica la recusa» (1979, pág. 338). Habría mucho que decir de esta descalificación *a priori* de la semiología (teatral, por ejemplo), considerada únicamente como un estudio de los discursos sobre el teatro. Sin duda es legítima en la perspectiva greimasiana que sólo se ocupa de las estructuras (profundas) *semionarrativas*, dejando para más tarde el examen de las estructuras (de superficie) *discursivas*. GREIMAS quiere explicar el surgimiento y la elaboración de toda significación; se dedica a «obtener las formas semióticas mínimas (relaciones, unidades) comunes a los distintos ámbitos visuales» (1979, pág. 282). Sobre esta base, el teatro, en tanto que manifestación discursiva exterior, no es el objeto de su investigación. Ahora bien, al teatrólogo le resultaría imposible prescindir de la descripción de aquello que percibe en el escenario; no renuncia a establecer el vínculo entre los signos y su referente (sin que ello implique convertir el teatro en una imitación más o menos icónica de la realidad, ni la *iconocidad* en el criterio de apreciación de los signos teatrales).

Así pues, hablaremos de *semiología* y no de *semiótica* en este examen de los logros teóricos y de los bloqueos de este método. Pero hablar así de *semiología teatral* presupone que sea posible aislar y definir el fenómeno teatral, lo cual, en el contexto actual de explosión de las formas teatrales, resulta muy problemático. Sin embargo, no parece necesario resolver en primer lugar la cuestión estética de la *especificidad* o no especificidad del arte teatral para postular una semiología teatral; basta con concebir esta semiología como «sincrética», es decir, capaz de «trabajar con diversos lenguajes de manifestación» (GREIMAS, 1979, pág. 375) y de convertirla en el lugar de encuentro de otras semiologías (espacio, texto, gestualidad, música, etc.).

2 • Dificultades y callejones sin salida de la primera fase semiológica

Una primera fase —necesaria, por lo que resultaría poco elegante burlarse de ella— reflexionó ante todo acerca de los fundamentos de una semiología teatral; chocó con las siguientes dificultades metodológicas:

a. Búsqueda del signo mínimo

Los semiólogos empezaron a buscar las *unidades mínimas* necesarias para una formalización de la representación, siguiendo con ello el programa de los lingüistas: «Todo el estudio semiótico, en sentido estricto,

consistirá en describir las marcas distintivas y en descubrir criterios cada vez más finos de la distintividad» (BENVENISTE, 1974, pág. 64). Sin embargo, tal como observa KOWZAN (1975, pág. 215), en el teatro de nada serviría fragmentar el continuum de la representación en microunidades temporales correspondientes a la *unidad** más pequeña de un mismo significante; ello únicamente «pulverizaría» la escenificación e ignoraría la globalidad del proyecto escénico. Sería mejor determinar un conjunto de *signos** constitutivos de una *Gestalt*, significando globalmente y no por mera adición de signos. En cuanto a la distinción entre signos fijos y signos móviles (decorado *vs.* actor, elementos estables *vs.* móviles), ésta ha dejado de ser pertinente en la práctica contemporánea.

Vemos que el signo en tanto que unidad mínima no es un *a priori* para la constitución de una semiología del teatro, y que incluso puede bloquear la investigación si empezamos la tarea intentando definir a toda costa sus límites.

b. Tipología de los signos

Del mismo modo, una tipología de los signos (de inspiración peirciana u otra) no es una condición previa para la descripción de la representación. Y no sólo porque el grado de iconidad o de simbolismo no es pertinente para explicar la sintaxis y la semántica de los signos, sino también porque la tipología se sitúa a un nivel demasiado general para explicar la complejidad del espectáculo. En adelante, y con U. ECO, más que de tipos de signos (como el *icono*,* el *índice*,* el *símbolo*,* la señal, el síntoma) será preferible hablar de *función significante*: el signo es concebido como el resultado de una semiosis, es decir, de una correlación y de una presuposición recíproca entre el plano de la expresión (significante saussuriano) y el plano del contenido (significado saussuriano). Esta correlación no existe de buenas a primeras, sino que se ve instituida por la lectura productiva del director de escena y la lectura receptiva del espectador. Estas funciones significantes que actúan en la representación ofrecen una imagen dinámica de la producción del sentido: reemplazan a una tipología o a un inventario de signos y a una concepción mecanicista de códigos de sustitución entre significados y significantes; permiten un cierto juego en la segmentación de los significantes y detectan significados o significantes a lo largo de todo el espectáculo.

c. «Automatismos» de una semiología de la comunicación

A menudo, se ha tomado al pie de la letra la metáfora barthesiana según la cual el teatro es «una especie de máquina cibernética» que «se pone a lanzarnos un cierto número de mensajes [...] simultáneos aunque de ritmos distintos», de tal modo que recibimos «*al mismo tiempo* seis o siete informaciones (procedentes del decorado, del vestuario, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras) [...]» (1964, pág. 258). En efecto, sobre la base de esta constatación se ha pretendido aplicar a la emisión teatral el aparato conceptual de una semiología de la *comunicación** al intentar definir el intercambio teatral como proceso recíproco, traducir automáticamente tal significante por tal significado —decididamente todavía muy «filológico»—, se convertía la puesta en escena en el significante (quasi «superfatorio») de un significado textual, por su parte conocido y primordial, preguntándose cómo «conciliar la presencia de significantes múltiples con la de un significado único» (GREIMAS/COURTÉS, 1979, pág. 392).

d. Universalidad del modelo semiológico

Un modelo semiológico basado en una tipología de los signos no logra superar la mera constatación de unas generalidades incapaces de explicar el funcionamiento específico de un texto dramático o de una representación.

En el mismo orden de ideas, los *modelos actanciales** inspirados en PROPP (1929), SOURIAU (1950) o GREIMAS (1966) han sido aplicados de manera a menudo dema-

siado esquemática e indiferenciada, de modo que el universo de sentido de las obras acaba por parecerse extrañamente. Utilizado según el espíritu estrictamente greimasiano, el modelo actancial conserva su carácter abstracto y no figurativo: a partir del momento en que es aplicado demasiado específicamente al universo dramático de un texto dramático y que los actantes dejan de ser «un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, anterior a cualquier consideración semántica y/o ideológica» (GREIMAS, 1973, pág. 3), caemos rápidamente en la noción de *personaje* o de *intriga*. La narratología, mal aplicada al teatro, no permite hablar específicamente de la representación teatral.

Sin descalificar este tipo de semiótica no figurativa, creemos preferible seguir el proceso de la *recepción* por parte de un determinado público en determinadas condiciones, llevando a cabo así una semiología *in situ* que vincule sus esquemas explicativos a los recorridos interpretativos del espectador: «Quien ve el espectáculo no hace semiótica en el sentido de la teoría semiótica; sin embargo, los procesos a través de los cuales ve, oye y siente se convierten en procesos de evaluación, los cuales siempre son procesos de naturaleza semiótica» (NADIN, 1978, pág. 25). Véase el artículo *descripción*.

e. Fetichismo del código

La confusión frecuente entre *material escénico* —es decir, objeto real— y *sistema escénico* o *códigos* —es decir, objeto de conocimiento, noción teórica y abstracta— en algunas ocasiones ha empujado a los semiólogos a establecer una lista limitativa de los códigos específicamente teatrales o a decidir *a priori* qué códigos son teatrales o extrateatrales. También a menudo, la jerarquía que establecen entre ellos (el código de los códigos) inmovilizaba perentoriamente el espectáculo y erigía en modelo normativo lo que era tan sólo un caso de especie. Valdría más no buscar *a priori* una taxinomia de los códigos y observar, en cambio, de qué modo cada espectáculo fabrica u oculta sus códigos, teje su *texto espectacular*, cómo evolucionan los códigos a lo largo de la representación, cómo se pasa de códigos o *convenciones* explícitos a códigos implícitos. En vez de considerar el código como un sistema «hundido» en la representación y destinado a ser sacado a flote mediante el análisis, parece más correcto hablar de *proceso de instauración de código* por parte del intérprete, dado que es realmente el receptor quien, en tanto que hermeneuta, decide leer un determinado aspecto de la representación según un determinado código libremente escogido. Así concebido, el código es más un método de análisis que una propiedad petrificada del objeto analizado.

f. Límites de un «delirio connotativo»

Una rama importante de la semiología se ha centrado, siguiendo a BARTHES (1957, 1970), en descubrir las connotaciones y los sentidos derivados que un signo puede evocar en el espectador. No obstante, es igualmente necesario estructurar las series así obtenidas intrínsecamente y en relación con los diversos sistemas escénicos, o bien en función de un sentido «constructible» a partir de connotaciones, o bien en función de un texto latente comparable al trabajo simbólico del sueño tal como lo han analizado FREUD (1900) o BENVENISTE (1966, págs. 75-87). Se supera así la simple enumeración —por sutil que sea— de los sentidos derivados, a fin de aprehender mejor de qué modo las connotaciones del texto espectacular están inscritas en la estructura profunda del sentido de la puesta en escena y construyen este sentido.

g. Relación entre texto y representación

Esta relación no siempre ha sido puesta en claro, debido a que las investigaciones se han desarrollado paralelamente en una semiología del texto y en una semiología de la representación, y muy a menudo sin tomar la precaución de comparar los resultados de ambas vías. Frecuentemente, la semiología textual se ha conformado con intentar un rescate filológico del texto, considerado

como parte fija y central de la representación; o, inversamente, el texto se ha visto banalizado y reducido al rango de un sistema entre otros, sin que haya sido tenida en consideración su posición privilegiada en la formación del sentido.

El recurso a un *texto espectacular*, especie de *partitura** donde se articulan en el espacio y el tiempo todos los medios escénicos de la representación, parece útil (véase *infra* 3*b*). Aparecen en él los ritmos, las redundancias, los solapamientos de los diversos sistemas significantes, sincrónica y a la vez diacrónicamente. Esta esquematización permite visualizar el espectáculo en el espacio abstracto de la partitura, dejando entender al mismo tiempo que la puesta en escena, como ritmo global de ritmos específicos de cada sistema significante, puede ser reconstituida de este modo a través de este diagrama, modelo reducido de la representación.

En algunos semiólogos encontramos incluso la idea de que la puesta en escena de un texto no es más que una *traducción** intersemiótica, una transcodificación de un sistema en otro —¡lo cual es una monstruosidad semiológica!—. Más aún, a veces el texto es considerado como la estructura profunda de la representación, el significado invariable susceptible de ser expresado con mayor o menor «fidelidad» en significantes de la puesta en escena. Evidentemente, tales concepciones son erróneas: el hecho de que los significantes textuales sean los mismos con los actores de PLANCHON, de VITEZ o de BROOK no significa que el texto conserve la misma significación. La puesta en escena no es la «puesta en forma» de una evidencia textual. Es la enunciación del texto dramático en una puesta en escena particular que confiere al texto tal o cual sentido (*texto y escenario*).*

3 • Nuevas tendencias y reorientaciones

a. Puesta en escena y semiología

Después de los primeros embates y debates teóricos de los semiólogos que proponían un sistema «bien engrasado» pero sin conexión con nada, por su carácter demasiado general y abstracto, hoy se regresa —como al principio del Círculo lingüístico de Praga (HONZL, VELTRUSKÝ, MUKAŘOVSKY, BOGATYREV)— a una interrogación mucho más *pragmática** del objeto teatral. Se exige que el modelo semiológico escogido sea justificado en el contexto particular de la representación teatral estudiada: la puesta en escena es concebida como una «semiología en acción» que, si bien borra más o menos las huellas de su propio trabajo, siempre reflexiona acerca de la colocación y el desciframiento de los signos. El director de escena inclinado a la semiología (R. DEMARCY o C. RÉGY, por ejemplo) «piensa» en series paralelas de signos, es consciente de la dosificación de los materiales, sensible a las redundancias, a las correspondencias entre los sistemas: música «plástica», dicción «espacial», gestualidad alineada con el ritmo subterráneo del texto, etc.

b. Estructuración de los sistemas de signos

La semiología detecta las oposiciones entre los diversos sistemas significantes, emite una hipótesis sobre la relación entre los códigos, el desfase entre sistemas escénicos, los efectos de evidenciación de los signos y de focalización. Comprender el espectáculo significa ser capaz de cortarlo según todo tipo de criterios: narrativos, dramatúrgicos, gestuales y prosódicos (*ritmo*).*

c. Ramificaciones de la semiología

La semiología toma el relevo de —y lo cede a— numerosas disciplinas más específicas vinculadas a aspectos particulares del hecho teatral. Se trata más de una especialización que de una disolución. Entre estas nuevas ramas, señalaremos:

— la *pragmática*;*
— la teoría de la enunciación;
— la *sociocrítica*;*
— la teoría de la *recepción*;*

— las teorías relacionales (las cuales toman de la fenomenología la idea de que es necesario asociar el sujeto que percibe con la estructuración del objeto percibido) (véase HINKLE, 1979; CHAMBERS, 1980; HELBO, 1983*a*; STATES, 1987).

4. Prolongaciones y estallidos

Al lado de tales disciplinas, encontramos un cierto número de tendencias o, más bien, de tentaciones de la semiología:

a. Tentación pedagógica

La semiología no sería otra cosa (pero ya sería mucho) que un modo de hablar de la representación de forma sistemática y clara. En este sentido, pone a prueba diversos tipos de *cuestionarios*," se convierte en escuela del espectador (según el título del libro de Anne UBERSFELD, 1981). ¿Es un suicidio en tanto que disciplina autónoma, tal como teme Marco DE MARINIS (1983*b*), o una desviación hacia una «pedagogía normativa del goce del espectáculo»? (1983*b*, pág. 128). El riesgo es real. Nosotros preferimos ver en esta impugnación de la semiología la voluntad de ser una epistemología de las ciencias del espectáculo.

b. Tentación antiteórica

Ante la complejidad de la descripción y el escaso número de neologismos de su metalenguaje, el crítico se lamenta a veces de la improductividad de la semiología, protestando contra la idea de una puesta en escena entendida como «puesta en signo». Defiende un retorno a una crítica del «no sé qué», de lo inaprensible (que tal vez debiéramos llamar «lo no semiotizable» o la «pura presencia»). B. DORT ve en la semiología la regresión a una concepción literaria del teatro, en la medida en que habla de lectura o de texto espectacular: «Hemos pasado de la noción de texto a la noción de representación teatral para caer de nuevo, gracias a determinados métodos semiológicos, en la noción de texto escénico o de lectura del teatro» (*Actas del coloquio de Reims*, 1985, pág. 63).

c. Crítica del signo

La crítica de la noción de signo no es reciente, y va desde ARTAUD (1938) a DERRIDA (1967), BARTHES (1982) y LYOTARD (1973). ARTAUD soñaba con crear un método de anotación del «lenguaje teatral» con un sistema de jeroglíficos: «Por lo que se refiere a los objetos corrientes, o incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signo, es evidente que podemos inspirarnos en los caracteres jeroglíficos, no sólo para anotar tales signos de una manera legible y que permita reproducirlos en cualquier momento, sino también para componer en el escenario símbolos precisos y directamente legibles» (1964*b*, pág. 143). ARTAUD busca signos que sean a la vez icónicos («directamente legibles») y simbólicos (arbitrarios), y encuentra esta síntesis en el jeroglífico. Con ello, lo que pone en duda es la posibilidad misma de representar y repetir los signos. DERRIDA, al releer a ARTAUD, acaba formulando una crítica del enclaustramiento de la representación y, por tanto, de toda semiología cerrada y basada en unidades recurrentes: «Pensar en el enclaustramiento de la representación es pensar en lo trágico: no como representación del destino, sino como destino de la representación» (1967, pág. 368). BARTHES, por su parte, opone la representación y la obra, basadas en el signo legible, al texto, el cual puede ser totalmente construido y desconstruido por el lector. Pero también él constata que el arte no puede «dejar de ser metafísico, es decir, significativo, legible, representativo, fetichista» (1982, pág. 93). LYOTARD sueña con una «desemiótica generalizada» que acabe con la «autoridad» del signo, con un «teatro energético» que «no tenga que sugerir que esto quiere decir aquello; por supuesto, tal como deseaba BRECHT. Debería producir la máxima intensidad (por exceso o por defecto) de lo que está ahí, sin intención. He aquí mi pregunta: ¿es posible?» (1973, pág. 104).

La respuesta del semiólogo es forzosamente negativa. Pero, al menos, la pregunta puede tener la rara virtud de denunciar la fuerza de la inercia que afecta a todo sistema se-

miológico de equivalencia y, sobre todo, a cualquier semiótica basada en la visualidad, la masividad y la estabilidad del signo y de la estructura significante en que se inserta. En cuanto a la proposición de un nuevo modelo basado en la música, el *Texto*, la energía o el cuerpo jeroglífico, parece que se está todavía en la fase de las proclamas proféticas y no en la de las realizaciones. No es de extrañar si recordamos que cada uno de los cuatro filósofos citados acabó por resignarse a la fatalidad de la «clausura, en cuyo interior seguirá *fatalmente* la representación» (DERRIDA, 1967, pág. 368), o del signo que de todos modos, a pesar de su crisis [«abierta en el siglo pasado con la metafísica de la verdad (NIETZSCHE)». BARTHES, artículo «Texto» de la *Enciclopedia Universalis*], acaba cerrando el texto transformándolo en una obra.

Pese a este fracaso en el intento de acabar con la perspectiva logocéntrica y representativa, hay que reconocer que la semiología y su anotación representativa están en crisis, en esta crisis del signo, que Raimondo GUARINO diagnostica para esa «semiología sustancialista que todavía está presidida por nociones tales como la sustitución y el reemplazo, y que no consigue pensar a la vez la materia y el sentido» (1982, pág. 96). La crisis es real, pero nos hemos acostumbrado a vivir con ella; de lo contrario, para superarla, para escapar del imperio sustitutivo y visual del modelo semiológico, sería preciso inventar una teoría que se preocupara únicamente por los efectos producidos por el espectáculo sobre el espectador.

Desde la catarsis aristotélica hasta los tratados sobre el actor del siglo XVIII, existió una teoría de las pasiones y de los afectos. La *teoría de la recepción* de JAUSS enlaza con ella al analizar los mecanismos de lo cómico o de lo trágico. Puede concebirse un modelo más diferenciado, aunque bajo el riesgo constante de desviarse hacia una teoría de las emociones finalmente sin conexión ninguna con el modo de producción del texto o del espectáculo. Una anotación de los afectos del espectáculo, una clasificación de su fuerza, forma y duración es imaginable: ello sería ir hasta el final en el estudio de la recepción del arte por el hombre, pero no debería hacernos olvidar la necesidad de explicar la fabricación del espectáculo y del objeto espectacular.

5 • Hacia una semiología integrada

Las críticas reiteradas a la semiología son útiles para su supervivencia y permiten superar definitivamente una teoría estática de los signos. Una propuesta consiste en describir la puesta en escena como conjunto de operaciones estructurales y en partir, una vez más, de la retórica, de la oposición entre metonimia y metáfora, ligada, en el trabajo del sueño, a la diferencia entre desplazamiento y condensación. La representación es imaginada como una retórica de cuatro grandes tipos de vectores:

Metonimia (Desplazamiento)	Metáfora (Condensación)
Vector-conector	Vector-acumulador
Vector-secador	Vector-embrague

La semiología integrada localiza las principales vectorizaciones y el establecimiento de relaciones de los grandes tipos de vectores. Examina los grandes ejes sobre los que trabaja la puesta en escena; localiza los puntos de partida y de llegada de los vectores, sin decidir *a priori* cuáles son las fuerzas energéticas que los unen. La vectorización permanece abierta: la identificación del vector dominante en un momento dado del espectáculo sigue siendo delicada, y el lugar entre conexión, acumulación, secadores y embrague todavía está por establecer.

Constatamos lo que ha tomado y aprendido de las teorías posestructuralistas y consideramos este préstamo como el lugar de un oxímoron teórico, de una contradicción productiva entre, por ejemplo:

• Signo y energía

El signo, su localización, su vectorización no excluye el recurso a la energía, al flujo pulsional.

• Semiología y energética

La semiología establece redes energéticas, hace circular el sentido y las sensaciones en esta red.

• Vector y deseo

El vector es portador del interés, de la experiencia estética del actor-director de escena, pero también de la receptividad y del deseo del espectador.

• Semiotización y desemiotización

El escenario, la materia hace signos e, inversamente, el signo va a parar a una materialidad significante.

Tales oximorones ponen en cuestión y en crisis las operaciones clásicas de la semiología clásica. Sugieren la superación, o al menos la reexaminación de una semiología encorsetada.

Arnold, 1951; Prieto, 1966; Kowzan, 1968, 1975; Pagnini, 1970; Ducrot y Todorov, 1972; Lyotard, 1973; Ruffini, 1974, 1978; Bettetini, 1975; Vodička, 1975; Pavis, 1975, 1987, 1996*a*; Gossman, 1976; Gulli-Pugliati, 1976; Pfister, 1977; Ubersfeld, 1977*a*, 1991; Krysinski, 1978; Angenot, 1979; Fischer-Lichte, 1979, 1984, 1985; Helbo, 1979, 1983*a*, 1983*b*, 1986; Bassnett, 1980; Durand, 1980; Hess-Lüttich, 1981; Caunc, 1981; Fetroni, 1981; Alter, 1981, 1982; Kirby, 1982; Gourdon, 1982; Barthes, 1982; Steiner, 1982; Sinko, 1982; Procházka, 1984; Carlson, 1984; Schmid y Van Kesteren, 1984; McAuley, 1984; Toro, 1984, 1986; Segre, 1984; Utrutia, 1984; Piemme, 1984; Slawinska, 1985; Pradier, 1985; Roach, 1985; Corvin, 1985; Issacharoff, 1986*a*, 1986*b*; Schoenmakers, 1986; Nattiez, 1987; Reinelt y Roach, 1992; Rozik, 1992; Watson, 1993; Pavis, 1996*a*.

Bibliografías en: Helbo, 1975, 1979; De Marinis, 1975, 1977; Ruffini, 1978; Serpieri, 1978; Rey-Debove, 1979; Carlson, 1984, 1989, 1990; Schmid y Van Kesteren, 1984; Issacharoff, 1985; U. Jung, 1994.

Números especiales de revistas: *Langages*, 1968, 1969 (nº 13), 1970 (nº 17); *Biblioteca teatrale*, 1978; *Versus*, 1975, 1978, 1979, 1985; *Degrés*, 1978, 1979, 1982; *Études littéraires*, 1980; *Drama Review*, 1979; *Organon*, 1980; *Poetics Today*, 1981; *Modern Drama*, 1982.

SEMIOTIZACIÓN

Fran.: *sémiotisation*; Ingl.: *semiotization*; Al.: *Semiotisierung*.

Hay semiotización de un elemento de la representación cuando éste aparece claramente como el signo de algo. En el *marco** del escenario o del evento teatral, todo lo que es ofrecido al público se convierte en un signo «deseoso» de comunicar un significado. El Círculo de Praga fue el primero en teorizar este fundamento de la vía semiológica: «En el escenario, las cosas que desempeñan el papel de signos teatrales adquieren a lo largo de la obra rasgos, cualidades y propiedades que no poseen en la vida real» (BOGATYREV, 1938; en MATEJKA y TITUNIK, 1976, págs. 35-36). «Todo lo que está en el escenario es un signo» (VELTRUSKÝ, 1940, 1964, pág. 84).

El proceso de semiotización se realiza desde el momento en que integramos un signo en un sistema significante y establecemos su función estética. Al desmarcarse del mundo real, el escenario se convierte en el lugar de una acción simbólica.

Pero la semiotización sólo existe en relación a una realidad que, por su parte, no constituye un signo —no nos envía una señal, una señalización—, y que en todo momento puede desembocar en una *desemiotización*: «En el escenario todo puede igualmente dejar de ser un signo, verse sometido a una desemiotización» (ALTER, 1982, pág. *d*11). Ello ocurre en los momentos en que el público tiene la sensación de asistir a un acontecimiento real: un incidente en el desarrollo del espectáculo, un error de «*timing*», una interrupción del actor o, también, una percepción erótica o un interés del espectador por el actor en tanto que estrella (y no como personaje).

Esta dialéctica entre semiotización y desemiotización es, a fin de cuentas, específica del teatro: tomamos «objetos» reales por seres humanos, por accesorios, y adoptamos un espacio y un tiempo para que signifiquen una cosa distinta y construir con ellos una ficción. ¿A quién puede sorprenderle que

al cabo de un rato confundamos la cosa y el signo, la realidad del escenario y aquel *otro escenario* en que parece tener lugar la ficción?

Semiología, signo, realidad teatral.

Mukařovský, 1934; Bogatyrev, 1971; Deák, 1976; Osolsobe, 1981.

SENTENCIA

(Del latín *maxima sententia*, el pensamiento más amplio, de ahí, pensamiento general.) Fran.: *sentence (ou maxime)*; Ingl.: *maxim*; Al.: *Sentenz*.

Forma de *discurso* que enuncia una verdad general y que desborda el marco estrecho de la *situación dramática*. La sentencia, en el sentido estricto, es una máxima enunciada en un contexto lingüístico de otra naturaleza (novela, diálogo, obra), mientras que la máxima prescinde de todo contexto (Ej.: *Máximas* de LA ROCHEFOUCAULD (1664) o DE VAUVENARGUES (1746).) El vínculo de la sentencia con el texto sólo se establece al precio de una abstracción y de una generalización de los diálogos. Las sentencias son «proposiciones generales que encierran verdades comunes y que únicamente conectan con la acción teatral por aplicación y consecuencia» (D'AUBIGNAC, *Práctica del teatro*, IV, 5, pág. 1.657). Sobre todo son utilizadas en la dramaturgia clásica y en géneros que pretenden edificar al público empujándolo a extraer moralejas de la obra. Casi desaparecen en el texto naturalista, que pretende caracterizar el habla de un individuo o de un grupo y renuncia a las formas autorales generales, consideradas demasiado prescriptivas.

1 • Estatuto y función

La sentencia constituye un discurso absoluto y autónomo, no sometido al texto que la oprime. Es considerada como palabra verdadera, como una especie de perla incrustada en el cofre del discurso «normal» de la obra. En cualquier caso debe ser detectada como discurso de *otro* nivel, universal y metatextual.

El espectador tiene la sensación de que este discurso no pertenece verdaderamente al personaje, que ha sido puesto en su boca por el autor, estilista y moralista superior. Así pues, la sentencia es una forma de comunicación directa entre autor y espectador, al igual que la *frase de autor* o la *interpelación al público*. Su *modalidad* aparece (abusivamente) como discurso «serio», verdadero y no ficticio, como el resto de la obra. Este estatuto privilegiado confiere a la sentencia el carácter de «palabra de evangelio».

2 • Forma

Gramaticalmente, la sentencia aparece a menudo bajo una forma impersonal (CORNEILLE: «Al vencer sin peligro, se triunfa sin gloria», *El Cid*, II, 2, v. 434), sin ningún vínculo con los personajes de la obra, en un presente «histórico». A veces, no es más que un falso diálogo (yo-tú) disfrazado de réplica general cuando éste se protege detrás de un código ideológico o una sabiduría exterior («Por grandes que sean los reyes, son lo mismo que somos», *El Cid*, I, 3, v. 157). A menudo, una réplica clásica empieza enunciando una serie de proposiciones generales para pasar luego —como en un silogismo— a la menor adaptada a la situación particular del héroe.

Scherer, 1950; Meleuc, 1969; Pavis, 1986*a*.

SIGNO TEATRAL

Fran.: *signe théâtral*; Ingl.: *theatrical sign*; Al.: *theatralisches Zeichen*.

1 • Definición del signo

En el marco de una *semiología teatral* inspirada en SAUSSURE, el signo teatral se define como la unión de un significante y un significado y, más restrictivamente, como «la

unidad más pequeña portadora de sentido procedente de una combinación de elementos del significante y de elementos del significado» (JOHANSEN y LARSEN en HELBO y otros, 1987), siendo esta combinación la significación del signo.

a. Signo saussuriano

La transposición del signo lingüístico (definido por SAUSSURE como lo que «une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica», 1915, pág. 98) no deja de crear serios problemas en el terreno de la representación teatral y del texto dramático. En el teatro, el plano del significante (de la expresión) está constituido por materiales escénicos (un objeto, un color, una forma, una luz, una mímica, un movimiento, etc.), mientras que el plano del significado es el concepto, la representación o la significación que vinculamos al significante, teniendo en cuenta que el significante varía en sus dimensiones, su naturaleza y su composición.

En una semiología saussuriana, significante y significado (o, si se prefiere, plano de los sistemas significantes y plano de los significados o *semas*) bastan, al unirse, para formar la significación, sin que sea necesario recurrir al *referente*, al objeto real o imaginario al que el signo nos remite en la realidad.

En el signo lingüístico, la significación —es decir, la unión del significante y del significado— no responde a ninguna motivación, lo cual significa que la relación entre el significado y el significante no es analógica.

En cambio, en los signos escénicos siempre hay alguna motivación (o analogía, o iconicidad) entre significante y significado por la sencilla razón de que el referente del signo se confunde ilusoriamente con el significante, de tal modo que comparamos directamente el signo con el mundo exterior, sobre todo en determinadas estéticas que convierten el teatro en el arte de la *mimesis*.* Algunas semióticas (las de OGDEN y RICHARD, 1923, o de PEIRCE, 1978, por ejemplo) se interesan por la relación del signo con el referente y proponen una tipología de los signos según la naturaleza de esta relación (motivada para el *icono*,* arbitraria para el *símbolo*,* de contigüidad espacial para el *indicio*).*

b. Tipología peirciana de los signos

Véanse los artículos: icono, indicio, símbolo.

2 · Contra la teoría del referente actualizado

La realidad escénica no es el referente actualizado del texto dramático. El escenario y la puesta en escena, en efecto, no tienen la misión de acoger y figurar un referente textual. Por otra parte, resultaría imposible «mostrar un referente»: a lo sumo un significante que aparezca como ilusión de referente, es decir, como referente imaginario. La ilusión referencial (también denominada a veces *efecto de realidad*)* es la ilusión de percibir el *referente* del signo cuando, de hecho, sólo tenemos su *significante*, cuyo sentido aprehendemos únicamente a través de su *significado*. Así pues, es abusivo hablar de un «signo teatral» cuyo referente sería actualizado en el escenario. De hecho, el espectador sólo es la víctima (voluntaria) de una ilusión referencial: cree que ve a Hamlet, su corona y su locura, cuando realmente sólo ve a un actor, su atrezzo y la simulación de su locura.

El teatro, al menos en su tradición mimética (representacional) podría definirse no sólo como una «puesta en signo» de la realidad, sino como una realidad escénica que el espectador transforma constantemente en signo de algo (proceso de *semiotización*).* Podríamos, aquí, invertir la fórmula que Anne UBERSFELD utiliza para definir semiológicamente el teatro: «Un referente (un real) que nos "hace signos"» (*Travail théâtral*, nº 31, 1978, pág. 121) y decir que, inversamente, el teatro también es *un signo que hace realidad* (proceso de desemiotización). Por otra parte, A. UBERSFELD también parece llegar a esta proposición cuando precisa que «el signo teatral concreto [es] a la vez signo y referente» (1978, pág. 123).

3 • Especificidad del signo teatral

a. En una primera fase de las investigaciones semiológicas (y no sólo en el caso del teatro) se creyó que la determinación de un signo o de una *unidad mínima** era indispensable para la elaboración de una teoría. Por otra parte, esta búsqueda de un modelo semiológico calcado sobre el lenguaje ha conducido a parcelar en exceso el continuum de la representación al definir la unidad mínima sólo temporalmente, «como un fragmento cuya duración es igual al signo que dura menos» (KOWZAN, 1975, pág. 215). A pesar de la advertencia clarísima de KOWZAN, ello ha conducido a los investigadores a «una atomización excesiva de las unidades del espectáculo y tal vez exigiría introducir una distinción entre las pequeñas unidades y las grandes unidades (sobre todo al nivel de la palabra y de los signos kinésicos)» (1975, pág. 215).

b. Por otra parte, esta búsqueda del signo mínimo impide a veces observar la interacción de los diversos sistemas de signos y estudiar sus conexiones y su dinámica. Habría sido mucho más fructífero para el análisis del espectáculo observar la convergencia o la divergencia de las redes de signos, o *sistemas significantes*,* y subrayar el papel del productor de sentido y del espectador en el establecimiento de las redes y desu dinámica (PAVIS, 1985*e*, 1996*a*).

4 • Caracteres del signo teatral

a. Jerarquía

Ningún signo de la representación puede ser comprendido fuera de la red de los restantes signos. Esta red se halla en permanente elaboración, particularmente en lo que concierne a la jerarquía de los sistemas escénicos: unas veces el texto dramático domina y preside los otros sistemas y, otras veces, es un determinado signo visual el que ocupa el centro de la comunicación (*focalización*).*

b. Movilidad

El signo es móvil tanto en lo que concierne a su significante como a su significado. Un mismo significado, por ejemplo «casa», puede ser concretado en diversos significantes: el decorado, la música, el gesto, etc. Inversamente, un mismo significante puede acoger sucesivamente diversos significados: los ladrillos en el *Ubú en la opereta* [*Ubu aux Bouffes*] de BROOK representan sucesivamente la comida, las armas, los peldaños, etc. En este sentido, HONZL puede afirmar que la acción es una corriente eléctrica que permite pasar de un sistema significante a otro, jerarquizando y dinamizando los signos en base a una partitura imaginaria establecida según una vectorización que depende tanto de la producción como de la recepción (*semiología*).*

SILENCIO

Fran.: *silence*; Ingl.: *silence*; Al.: *Schweigen*.

Esta noción no es fácil de definir en el absoluto, puesto que el silencio es la ausencia de ruido. El silencio adquiere una mayor importancia en la misma medida en que esta ausencia es infrecuente, por no decir imposible, y que la música, como el resto de las artes de la representación, tradicionalmente tienen por misión llenar su vacío produciendo una palabra que se origina en el escenario. Sin embargo, en el teatro el silencio es un componente indispensable del juego vocal y gestual del actor, tanto si está marcado por una acotación escénica («pausa») como por la puesta en escena o el actor. A partir de principios de siglo, ha sido posible constituir una dramaturgia del silencio y distinguir entre sus posibles cualidades.

1 • El silencio del actor: las pausas

Toda recitación del texto dramático intercala un cierto número de pausas. A menudo —en el caso del alejandrino, sobre todo— las pausas son fijadas por el esquema rítmico (al final del verso, en los hemistiquios, al final de la frase, de la argumentación o de la réplica). Las pausas contribuyen al estableci-

miento del *ritmo*,* estructuran, tonifican y animan la *enunciación** del actor y de la puesta en escena. Están más o menos motivadas por la situación psicológica, pueden ser *rupturas** voluntarias o involuntarias para aumentar la tensión, preparar un efecto o instalar un vacío donde la reflexión y la desilusión puedan hundirse fácilmente. En el texto realista (que parece extraído de una conversación cualquiera), los silencios son dejados a la libre interpretación del actor; éste los ejecuta (de acuerdo con el director de escena) según el análisis psicológico de su personaje, tratando de encontrar intuitivamente los momentos en que la reflexión, la alusión o la ausencia de coherencia del pensamiento los hacen necesarios. Entonces, la gestualidad y la mímica contribuyen a llenar este vacío, y los silencios no son más que la preparación de la palabra: «Hay silencios y las palabras los fabrican y ayudan a fabricarlos» (CAGE, 1966, pág. 109). Este tipo de silencio no es por naturaleza problemático: sólo lo es cuando el actor acentúa las pausas, dejando que el espectador adivine un no dicho que rápidamente contamina —o incluso contradice— su texto.

El uso de pausas, de ritmos, de aceleraciones utilizadas de manera psicológica, desestabiliza la situación pero da a entender la estructura verbal del texto, su construcción retórica, su gestualidad: así procede MNOUCHKINE con el Théâtre du Soleil en sus puestas en escena de SHAKESPEARE (*Ricardo II, Enrique IV*).

2 • Una dramaturgia del silencio

En todas las épocas, la dramaturgia ha sembrado el texto de silencios y pausas; pero sólo con los primeros lineamentos de la puesta en escena los convierte en elementos como los demás de la representación. Sin embargo, en su tratado *De la poesía dramática*, DIDEROT ya insistía en la necesidad de escribir estos silencios del texto: «Hay que escribir la pantomima cada vez que constituye un cuadro; que da energía o claridad al discurso; que enlaza el diálogo; que caracteriza; que consiste en unos gestos sutiles difíciles de adivinar; que actúa como respuesta, y casi siempre al principio de las escenas» (1758, pág. 103).

El silencio parece invadir el teatro a fines del siglo XIX, al mismo tiempo que la exigencia de puesta en escena. Ya no es «un condimento» del texto, sino el elemento central de la composición.

El naturalismo ya se había mostrado atento a la palabra reprimida de la gente «ordinaria». Con CHEJOV —sobre todo en las puestas en escena de STANISLAVSKI— el texto tiende a ser un pre-texto para los silencios: los personajes no se atreven y no pueden llegar hasta el final de sus pensamientos, o bien sólo los comunican con medias palabras o, incluso, hablan para no decir nada, procurando al mismo tiempo que este *no decir nada* sea entendido por el interlocutor como algo efectivamente preñado de sentido. En los años veinte, J.-J. BERNARD, H. LENORMAND y C. VILDRAC fueron los representantes de un teatro del silencio (o de lo inexpresado) que sistematiza, a veces demasiado groseramente, esta dramaturgia de lo no dicho (como por ejemplo J.-J. BERNARD en *El fuego que no prende bien*, 1921, o en *Martine*, 1922). Pero el silencio enseguida se hace charlatán cuando es utilizado demasiado sistemáticamente. BECKETT lo sabe muy bien, y por ello sus héroes pasan, sin que nos demos cuenta, de la afasia total al delirio verbal.

3 • Las mil voces del silencio

Una tipología de los silencios en el teatro permite distinguir a partir de ellos algunas dramaturgias radicalmente opuestas en cuanto a su estética y su alcance social:

a. *El silencio descifrable*

Es el silencio psicológico de la palabra reprimida; por ejemplo: STRINDBERG, CHEJOV y, hoy, el VINAVER del Théâtre de Chambre. Percibimos con notable claridad lo que el personaje se niega a revelar, y la obra se basa en esta dicotomía entre lo *no dicho* y lo *dici-*

frable, el sentido del texto reside en saber justificar la oposición entre *dicho* y *no dicho*."

b. El silencio de la alienación

Su origen ideológico es manifiesto. Este tipo de silencio está repleto de palabras fútiles, envenenado por los *mass-media* y las fórmulas convencionales, y siempre deja traslucir las razones sociológicas de la alienación. KROETZ y, con él, el teatro de lo *cotidiano*" (WENZEL, TILLY, DEUTSCH, LASSALLE), son sus representantes actuales.

c. El silencio metafísico

Es el único silencio que no se reduce fácilmente a una palabra en voz baja. No parece tener otra causa que una imposibilidad congénita para la comunicación (PINTER, BECKETT) o una condena que obliga a interpretar las palabras sin poder vincularlas a las cosas salvo bajo una forma lúdica (HANDKE, BECKETT, HILDESHEIMER, PINGET).

d. El silencio charlatán

Falsamente misterioso, este silencio —que no es tal— resuena muy a menudo en el melodrama, en la obra de bulevar o en las crónicas folletinescas de la televisión. Se beneficia de su función pática sin grandes esfuerzos.

El silencio es el ingrediente más difícilmente manipulable en el trabajo de puesta en escena, puesto que escapa rápidamente a su autor para convertirse en un misterio insondable —y por tanto, difícilmente comunicable— o en un procedimiento demasiado evidente —y, por tanto, enseguida fatigoso.

SÍMBOLO

(Del griego *symbolon*, signo de reconocimiento.)

Fran.: *symbole*; Ingl.: *symbol*; Al.: *Symbol*.

1° Para la semiótica de PEIRCE, el símbolo es «un signo que remite al objeto denotado en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto» (1978, pág. 140). El símbolo es un signo *arbitrariamente* elegido para evocar su referente: así, el sistema de los semáforos —colores rojo, verde, ámbar— es utilizado según una convención arbitraria para señalar las prioridades de paso.

2° La noción de símbolo tiene muy a menudo un sentido opuesto al sistema de PEIRCE. En la tradición saussuriana, el símbolo es un «signo que presenta al menos un rudimento de conexión natural entre el significante y el significado» (SAUSSURE, 1971, pág. 101). Las balanzas son el símbolo de la justicia, puesto que evocan analógicamente con sus platos en equilibrio el sopesamiento del pro y del contra. Aquello que PEIRCE denominaba *símbolo*, SAUSSURE lo llama *signo* o *signo arbitrario*.

3° El uso del término *símbolo* se ha generalizado en la crítica dramática, con todas las imprecisiones imaginables y sin demasiado provecho para la teoría. Es evidente que en el escenario todo elemento simboliza algo: el escenario es *semiotizable*" y «hace» *signos*" al espectador.

Podemos estudiar los procesos escénicos de simbolización considerando el escenario como retórico:

- metáfora: utilización icónica del símbolo: un determinado color, una determinada música remiten a una determinada atmósfera; está ligada a la condensación, a los vectores acumuladores y de embrague;
- metonimia: uso indicial (*índice*)" del signo: un árbol nos remite a un bosque; corresponde al desplazamiento, a los vectores conectores o secadores;
- alegoría: la gaviota, en la obra así titulada, no remite únicamente a Nina: «simboliza» además la inocencia marchita por la inacción. Forzando un poco el significante, podríamos divertirnos comprobando cómo la palabra francesa [*mouette*, gaviota] puede dar

lugar a *m(o)uettes* [mudas], mujeres desplazadas y consumidas en el doble sentido de la palabra.

4° Un movimiento literario, el simbolismo, generalizó a fines del siglo XIX la noción de símbolo y lo convirtió en el código de la realidad: el signo pretende «vestir la idea con una forma sensible» (Jean MORÉAS). Algunos autores, como MAETERLINCK, WAGNER, IBSEN, HOFMANNSTHAL, ELIOT, YEATS, STRINDBERG, PESSOA o CLAUDEL, utilizan símbolos para inventar un lenguaje autosuficiente.

Esta estética la encontramos todavía hoy en lo que B. DORT denomina la representación simbolista: «el intento de constituir, en el escenario, un universo (cerrado o abierto) que toma algunos elementos de la realidad aparente pero que, por intermedio del actor, remite a los espectadores a una realidad distinta que él mismo debe descubrir» (DORT, 1984, pág. 11).

Icono, realidad representada, semiología teatral.

Robichez, 1957; Frenzel, 1963; Marty, 1982.

SISTEMA ESCÉNICO

Fran.: *système scénique*, Ingl.: *stage system*, Al.: *Bildmensystem*.

El sistema escénico (o sistema significante) reagrupa un conjunto de signos que pertenecen a un mismo material (iluminación, gestualidad, escenografía, etc.) y forman un sistema semiológico de oposiciones, de redundancias, de complementariedad, etc.

Esta noción permite superar la de *signo* teatral o de *unidad mínima*, excesivamente estrecha. Comprende a la vez la organización interna de uno de los sistemas y las relaciones recíprocas entre los sistemas. Nos invita a imaginar el espectáculo como un objeto atravesado en todos los sentidos por vectorizaciones.

Código, semiología, cuestionario.

SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN

Fran.: *situation d'énonciation*, Ingl.: *situation of enunciation*, Al.: *Aussagesituation*.

La *semiología* teatral y la teoría de la enunciación utilizan la noción de *situación de enunciación* para describir el lugar y las circunstancias de la producción de un acto de enunciación en la lectura del texto dramático, así como en la de su escenificación. «La enunciación es esta puesta en marcha de la lengua a través de un acto individual de enunciación» (BENVENISTE, 1974, pág. 80).

La enunciación, prosigue BENVENISTE (págs. 79-88), es la «realización vocal de la lengua», «supone la conversión individual de la lengua en discurso», es «un proceso de apropiación» del aparato formal de la lengua, gracias ella, «la lengua se ve utilizada en la expresión de una cierta relación con el mundo». En la enunciación escrita del escritor —y *a fortiori* en el caso del escritor de teatro, podríamos añadir—, «el escritor se enuncia al escribir y, dentro de su escritura, hace que se enuncien otros individuos» (pág. 88).

En el teatro, la enunciación es la del autor, a su vez relevado por los enunciados de los personajes/actores y por el conjunto de los realizadores de la puesta en escena. Pero esta oposición, esta «doble enunciación» (UBERSFELD, 1977*a*, pág. 250) no es absoluta, puesto que si bien, por una parte, es realmente el «autor» quien hace hablar a los personajes, por otra, el autor no es reductible a una única voz o a un discurso coherente y unificado que pueda ser claramente legible en las acotaciones escénicas o en una estructura evidente de los diálogos y de los conflictos que éstos recubren.

1 • Visualización de la enunciación

La situación de palabra es actualizada en la escenificación, puesto que el espectáculo muestra personajes que están hablando. Al leer el texto, el director de escena busca una situación en la que los enunciados de los personajes, las acotaciones escénicas y su

propio comentario sobre el texto puedan concretarse. El análisis dramatúrgico del director de escena sólo se completa y existe a partir del momento en que se concreta en el trabajo escénico, con el espacio, el tiempo, los materiales y los actores. Así es la enunciación escénica: la puesta en marcha en el espacio y en el tiempo de todos los elementos escénicos y dramatúrgicos que se juzgan útiles para la producción del sentido y para su recepción por parte del público que, de este modo, queda colocado en una determinada situación de recepción.

2 • «Latitud» de la enunciación

Interpretar un texto (en todos los sentidos del término) obliga a tomar partido sobre la situación de enunciación. Algunos textos (naturalistas, sobre todo) contienen indicaciones precisas acerca de las situaciones y los personajes. En este caso, la puesta en escena se limita a menudo a fundir texto y situación en un mismo mensaje. Cuando, por el contrario, el texto o las *acotaciones escénicas** no dicen casi nada de la situación, el margen de maniobra del director de escena/enunciador es muy amplio y la elección de una situación de enunciación produce a menudo una lectura y una luz nuevas.

3 • Las condiciones de la palabra

No sólo se trata de determinar quién habla y a quién se dirige, sino de comprender, además, cómo la puesta en escena, en tanto que enunciación escénica global, se abre y se presenta al público, cómo es la «puesta a la vista» (y «al oído»), por el espacio y el tiempo, de las condiciones de enunciación para que la puesta en escena sea recibida por el público.

La enunciación también queda clarificada por la *actitud* de los locutores frente a sus enunciados. Estas *actitudes* (en el sentido brechtiano de *Haltung*, es decir, de manera de estar y comportarse y también de posición frente a una determinada cuestión) no se limitan a la enunciación gestual de los actores; la escenografía, la dicción, el juego de las luces también hablan de la relación entre el decir y el enunciado.

Los diversos enunciadores escénicos proporcionan una imagen concreta de la situación de enunciación al proponer una jerarquía o, al menos, una interdependencia de las fuentes de enunciación.

4 • Hermenéutica de la enunciación

Del mismo modo que en la frase la enunciación tiene siempre la «última palabra» sobre el enunciado, la dicción es un acto hermenéutico que impone al texto un volumen, una coloración vocal, una corporalidad, una modalización responsable de su sentido. Al imprimir al texto un determinado *ritmo*,* un «flujo» continuo o sincopado, el actor presenta los acontecimientos, construye la fábula, deja entender tanto el texto dramático como el comentario metatextual. Es la alianza («la aleación») entre esta enunciación propia del actor (y, a través de él, de la puesta en escena) y el texto lo que produce la puesta en escena.

Así pues, existen dos textos lingüísticos y dos formas de analizarlos y de fundamentar una semiología: el texto dramático estudiado «sobre el papel» y que puede ser tratado con una semiología del texto que tome de los otros tipos de textos algunos de sus métodos, y el texto enunciado escénicamente en el cual se insertan todos los sistemas significantes posibles, basados en la imagen visual o acústica. Tal como señala Jean CAUNE, «el texto será considerado como un material transformado por la escritura escénica con el mismo rango que el gesto, la voz, el espacio. La expresión verbal de los actores no es de la misma naturaleza, en el plano de la expresión, que el texto escrito. Y lo que cambia no es tanto la sustancia como su organización formal. El texto verbalizado es introducido en una respiración, una gestualidad, una actividad, un espacio. Es uno de los elementos de la forma escénica y, en tanto que tal, sólo cuenta por el lugar que ocupa en la forma global y por las relaciones que mantiene con los restantes elementos» (1981, pág. 234).

Es precisamente a través de las relaciones y las interacciones de los distintos sistemas significantes, y por tanto de su enunciación, como podemos definir de la mejor manera la *enunciación escénica* o *puesta en escena*.

 Situación dramática, deixis, discurso, pragmática.

 Veltrusky, 1977; Pavis, 1978*a*; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1996.

SITUACIÓN DE LENGUAJE

 Fran.: *situation de langage*; Ingl.: *language situation*; Al.: *Sprechsituation*.

1• *Situación de lenguaje* se opone a *situación dramática*.* Mientras que ésta confronta la situación vivida y el texto dicho, la *situación de lenguaje* es producida por un discurso que no remite a una realidad exterior a ella, sino a su propia formulación, como en el caso del lenguaje poético, también intransitivo y autorreflexivo. Es una «configuración de palabras, susceptible de engendrar relaciones a primera vista psicológicas, en absoluto falsas sino más bien impregnadas por el compromiso de un lenguaje anterior» (BARTHES, 1957, pág. 89).

2• Todo texto que no intente parecer claro y «transparente» y traducirse en una situación y una acción, y que juegue con su propia materialidad, produce situaciones de lenguaje. El texto insiste en su carácter construido y artificial, se niega a aparecer como la expresión natural de una psicología. Todos los *procedimientos** de literalidad y de teatralidad están expuestos francamente en él. Es irreductible a un referente o a un sistema de ideas. Entre los textos basados en situaciones de lenguaje, BARTHES (1957) cita el teatro de MARIVAUX y de ADAMOV. Pero también podríamos incluir en ellos todos los textos dramáticos que reflexionan (y reflejan) sobre la problemática del teatro en el teatro y exhiben su funcionamiento retórico. Desde esta óptica, algunas escenificaciones de clásicos (como las de A. VITEZ, J.-C. FALL, J.-M. VILLÉGIER o C. RÉGY) intentan redescubrir la dimensión retórica y lenguaraz del texto.

 Estereotipo, discurso, semiología.

 Segre, 1973; Helbo, 1975; Pavis, 1980*a*, *c* 1986*a*.

SITUACIÓN DRAMÁTICA

 Fran.: *situation dramatique*; Ingl.: *dramatic situation*; Al.: *dramatische Situation*.

Conjunto de los datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo. Del mismo modo que el mensaje lingüístico no significa nada si ignoramos su situación o el contexto de su *enunciación*,* en el teatro el sentido de una escena depende de la representación, de la clarificación o del conocimiento de la situación. Describir la situación de una obra equivale a tomar una fotografía en un momento dado de todas las relaciones entre los personajes, a «congelar» el desarrollo de los acontecimientos para establecer el balance de la acción.

La situación puede ser reconstituida a partir de las *acotaciones*,* de las *acotaciones espaciotemporales*,* de la *mímica** y la expresión corporal de los actores, de la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes y, de modo más general, de toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes.

La expresión «situación dramática» produce inicialmente la sensación de contener una contradicción en los términos: lo dramático está vinculado a una tensión, una expectativa, una dialéctica de acciones. En cambio, la situación puede parecer algo estático y descriptivo, como un cuadro de género. La forma dramática procede por una serie de diálogos donde se alternan momentos

descriptivos y pasos dialécticos a nuevas situaciones. Toda situación, aparentemente estática, no es más que la preparación del siguiente episodio, participa en la construcción de la fábula y de la acción.

1 • Situación y modelo actancial

La situación recíproca de los personajes comprometidos en una misma empresa es «visualizable» a través de diversos esquemas *actanciales*: las relaciones de los *actantes* del drama en un momento dado del desarrollo dramático constituyen una imagen de su situación. Es imposible extraer un personaje de esta *configuración* actancial sin desarticular el esquema de la situación. Toda acción no es más que la transformación de situaciones sucesivas. Según la aproximación estructuralista, los acontecimientos y los personajes sólo tienen sentido si los colocamos en el contexto global de una situación; sólo valen por el lugar que ocupan y por su diferencia en la constelación de las fuerzas del drama.

2 • Situación y puesta en escena

Trazar los límites de una situación equivale para algunos investigadores (JANSEN, 1968, 1973) a hacer corresponder un segmento del texto a elementos escénicos que no varían durante un cierto tiempo. La situación sirve de mediación entre texto y representación en la medida en que necesariamente dividimos el texto según el juego escénico propio de una determinada situación.

3 • Situación y subtexto

La situación tiene la propiedad de existir sin ser dicha (descrita o explicitada) por el texto; pertenece a lo extralingüístico, a lo escénico, a aquello que las personas hacen y saben tácitamente. De este modo, «interpretar la situación» (por oposición a «interpretar el texto») implicará para el actor o el director de escena no conformarse con soltar el texto, sino organizar silencios y acciones escénicas que recreen una atmósfera y una situación particulares. En este caso, la situación nos dará la llave de la escena. La situación se acerca a una noción de *subtexto*.* Es ofrecida al espectador como una estructura global y fundamental de comprensión. Le resulta indispensable como punto de apoyo relativamente estable: sobre su fondo, se destacan los puntos de vista variados y cambiantes de los personajes.

4 • ¿Situación o texto?

La consecuencia última es que el texto se convierte en la emanación accesoria de una situación, que pierde toda autonomía y todo espesor, relegado a la condición de «epifenómeno de la situación» (VITEZ). En el teatro totalmente basado en situaciones naturalistas, el personaje y la situación acaban siendo las únicas realidades, relegando el texto al rango de manifestación secundaria surgida de la situación. Esta inversión no está exenta de peligros, puesto que el texto ya no es más que un guión al que no podemos interrogar en sí mismo, fuera de la situación y de la puesta en escena concretamente realizadas. Contra esta invasión de la situación, algunos directores reaccionan con la pretensión de interpretar el texto, no la situación: «Cuando un actor dice una palabra, yo me intereso por esta palabra y por las asociaciones de ideas que produce, y entonces, en vez de interpretar la situación, interpreto los sueños que la situación me inspira [...] la parte de sueño que las palabras desencadenan en mí y en los actores» (VITEZ, *L'Humanité*, 12-11-1971).

Situación de enunciación, situación de lenguaje, texto dramático.

Polti, 1895; Propp, 1929; Souriau, 1950; Mauron, 1963; Sartre, 1973.

SKETCH

(Palabra inglesa que significa «esbozo».) Fran.: *sketch*; Ingl.: *sketch*; Al.: *Sketch*.

El *sketch* es una escena corta que presenta una situación generalmente cómica, inter-

pretada por un reducido número de actores sin una caracterización rigurosa o una intriga repleta de peripecias, poniendo el acento en los momentos divertidos y subversivos. El *sketch* es sobre todo un número de actores cómicos que interpretan un personaje o una escena con un texto humorístico y satírico en los espectáculos de variedades, en el cabaret, en la televisión o en el *café teatro*.' Su principio motor es la sátira, a veces literaria (parodia de un texto conocido o de una persona célebre), a veces grotesca y burlesca (en el cine y en la televisión) de la vida contemporánea (R. DEVOS, G. BEDOS, en otros tiempos F. RAYNAUD, COLUCHE y P. DESPROGES).

SOCIOCRÍTICA

Fran.: *sociocritique*; Ingl.: *sociocriticism*; Al.: *Soziokritik*.

Método de análisis de textos que se propone examinar la relación del texto con lo social, estudiar «el estatuto de lo social en el texto y no el estatuto social del texto» (DUCHET, 1971, pág. 14). La sociocrítica busca el modo en que lo social se inscribe en la estructura del texto: estructura de la ficción, estructura de la fábula y especificidad de la escritura; aspira a ser «una poética de sociedad, inseparable de una lectura de lo ideológico en sus posibilidades textuales» (DUCHET, GAILLARD, 1976, pág. 4).

1 • La sociocrítica en la teoría y en la crítica literarias

Este método fue inicialmente aplicado a la novela (sobre todo realista y naturalista), a obras para las que la relación con la sociedad y la ideología de su época era bastante clara (DUCHET, 1979). Fue elaborada a principios de los años setenta para tomar el relevo, al mismo tiempo, de la sociología de la literatura y de los análisis formalistas del hecho literario. La sociología, en efecto, resultaba demasiado general, demasiado centrada en los grandes temas y en los contenidos explícitos de las obras; sus análisis difícilmente conseguían encontrar en los textos las estructuras sociales o mentales que constituían sus hipótesis; el formalismo, por su parte, analizaba los textos intentando excluir su referencia social, lo cual conducía a una descripción de microorganismos textuales cuya emergencia histórica o cuya relación con una historia de las ideas no eran satisfactoriamente explicadas. En suma, la sociocrítica tiene como objetivo, si no conciliarlas, sí al menos confrontar dialécticamente las perspectivas sociológica y formalista. Estudia obras específicas y aspira a describir su mecanismo sin excluir su relación con el contexto social de su producción y de su recepción.

2 • Dificultades de la sociocrítica

La sociocrítica aplicada al teatro apenas ha dado sus primeros pasos, al menos la sociocrítica *stricto sensu*, puesto que los intentos por relacionar el texto y la historia no son evidentemente nuevos. Antes de imaginar cuál podría ser su programa específico, debemos considerar las dificultades que presentan la teoría de la ideología, la relación del texto con la historia, la determinación del contexto social.

Es verdad que necesitamos urgentemente una teoría de la ideología, si nos referimos a una teoría que supere la concepción de la ideología como *camera obscura* (MARX), falsa conciencia, maniobra de diversión y de explotación. Cortaríamos demasiado por lo sano si consideráramos (al amparo de un cierto marxismo) que la ideología tiene como único objetivo enmascarar lo real, camuflar la verdad, dominar a un grupo y servir a otro. Si así fuese, ¡todavía no sabríamos de qué modo esta ideología actúa en y para el texto literario!

Oponer lo individual y lo social, como la sociología suele hacer, en la misma medida que el sentido común, significa plantear el problema según la oposición que se trata precisamente de superar si queremos «salir de la dualidad mecanicista»: individuo y sociedad, obra artística y condiciones exterio-

res de su producción» (JAFFRÉ, 1974, pág. 73), si buscamos la articulación de la sociología y el psicoanálisis.

3 • Las tareas de una sociocrítica del teatro

Estas tareas son tan numerosas como programáticas. Sin embargo, Claude DUCHET está en lo cierto al ver en el teatro un terreno privilegiado de la (futura) sociocrítica, puesto que «el teatro exhibe un uso socializado de la palabra y su texto puede volver sobre este uso incluyendo en su perspectiva el valor mismo de la palabra y de lo que la nombra, fundando una problemática sobre el intercambio verbal que la constituye» (DUCHET, 1979, pág. 147).

a. El intercambio de la palabra

Más allá de la evidencia de un diálogo, de unos papeles, de unos personajes, nos preguntamos quién en definitiva habla a quién, qué papeles y qué estrategias se establecen, cómo el discurso produce una acción, qué fuerzas sociales —formaciones ideológicas y discursivas— «dialogan» de este modo a través de los conflictos y los actores (véase FOUCAULT, ALTHUSSER).

b. El sistema dramático

Si existe teatro, y por tanto palabras en conflicto y en desequilibrio, ello se debe también al hecho que el microcosmos social no encuentra mejor expresión que bajo esta forma conflictual donde nadie tiene jamás la última palabra.

c. El texto y las prácticas escénicas

El teatro no se limita al texto dramático. En realidad, éste sólo existe verdaderamente cuando es enunciado en el escenario, *engarzado* en los múltiples sistemas de signos (actor, luces, ritmo de la palabra, escenografía, etc.), y no ya *ensalzado* por ellos. Hay aquí buenos pastos para la sociocrítica, que debe investigar sobre el trabajo concreto del escenario, el origen y la función de los sistemas paraverbales. Contempla la representación como una práctica social: ¿qué compañía interpreta o interpretaba a MOLIÈRE? ¿Qué tipos de actores eran utilizados? ¿Quién coordinaba su trabajo y con qué objetivo social y estético? ¿Cómo estaba jerarquizada la representación? A través de estas interrogaciones, se trata de aprehender la socialidad de la práctica escénica, el sentido de las formas y de los materiales utilizados. A veces, la operación es muy ambiciosa: ¿cuál es el vínculo entre una sociedad, una danza, una escenografía? (FRANCASTEL, 1970); ¿cómo analizar «la situación del público en el espacio teatral»? (HAYS, 1981 *b*, pág. 369).

d. La mediación de la puesta en escena

La puesta en escena garantiza un vínculo altamente «socializado», y a veces personalizado en la función del director de escena, entre el texto y el público al que se quiere alcanzar intelectual y emocionalmente. El establecimiento de esta relación obliga a tener en cuenta la evolución del público, del contexto social, de la función cambiante del teatro.

e. Concretización del texto y de la representación

Para adaptarse a esta evolución, la sociocrítica observa la concretización del texto en la lectura del director de escena y, luego, en la del público enfrentado al escenario. Se encuentra en su camino con el contexto social («contexto total de los fenómenos sociales» según MUKAŘOVSKÝ), que debe reconstituir tanto para la producción de la obra como para su recepción actual.

f. Las contradicciones ideológicas

Fundamentalmente, la sociocrítica supone que el texto dramático lleva la marca de contradicciones ideológicas, más o menos visibles en el conflicto de los ideolemas o la configuración del sistema dramático. Se nie-

ga a responder a la pregunta: «¿El autor es *x* (reaccionario) o *y* (progresista)?», para captar mejor las contradicciones, es decir, los paralogismos, las incompatibilidades entre concepciones del mundo. Así, BÉNICHOU, sociocrítico *avant la lettre*, sostiene en *Morales del Gran Siglo* (1948) que MOLIÈRE no refleja una ideología burguesa, sino que encarna un idealismo aristocrático. No es en las palabras de los personajes, sino en la manera de representar teatralmente los conflictos, donde BÉNICHOU detecta el equilibrio y el sentido profundo del teatro de MOLIÈRE: la principal dificultad reside todavía en fundar textualmente estas grandes grietas y articularlas tanto sobre las oposiciones discursivas como sobre las relaciones actanciales (sin que el discurso y la acción coincidan necesariamente).

4 • Sociocrítica y otras disciplinas

Aunque todavía esté buscando su camino y su identidad, la sociocrítica difiere en sus métodos y su finalidad de otras aproximaciones «sociales»:

— la sociología de los públicos analiza la composición y los cambios del público, explica la recepción según clasificaciones socio-económico-culturales (GOURDON, 1982);
— la sociología de la cultura integra el teatro en el desarrollo global de una cultura;
— la sociología de las instituciones investiga acerca de las instituciones literarias, los modos de producción-consumo, la crítica y la edición.

Como su hermana mayor, la semiología, la sociocrítica corre el riesgo de perder toda especificidad si integra indiscriminadamente los resultados de estas disciplinas vecinas sin tomar precauciones frente a la inscripción textual y escénica de estos datos sociales. Pero sea como sea, habrá aprendido de ella que el texto o la representación objeto de análisis sólo pueden serlo si se desbordan sus límites estrechos y se aceptan las perpetuas irrupciones de lo social en la fortaleza textual o escénica.

Lukács, 1914; Goldmann, 1955; Adorno, 1974; Jameson, 1981; Pavis, 1983*a*, 1986*a*; Viala, 1985.

SOCIOLOGÍA DEL TEATRO

Fran.: *sociologie du théâtre*; Ingl.: *sociology of theatre*; Al.: *Soziologie des Theaters*.

Disciplina que se interesa por el modo en que el espectáculo es producido y recibido por una colectividad humana y que puede ser objeto de una encuesta empírica (sobre la estructura sociodemográfica del público, por ejemplo) o de un estudio en función del «capital cultural incorporado» (BOURDIEU) del espectador.

La sociología, más que dedicarse a establecer las relaciones de la obra con la infraestructura económica, debe evaluar sobre todo el vínculo existente entre la obra, textual o escénica, y las mentalidades, las concepciones ideológicas de un grupo, de una clase social, de un momento histórico. El programa de GURWITCH (1956), prolongado por DUVIGNAUD (1965) o SHEVTSOVA (1993), sigue pareciendo actual:

— estudio de los públicos, a fin de «darse cuenta de su diversidad, de sus distintos grados de cohesión, de la importancia de sus posibles transformaciones en agrupaciones propiamente dichas» (1956, pág. 202);
— «análisis de la representación teatral en sí misma, como si se desarrollase en un cierto marco social»;
— «estudio del grupo de los actores, en tanto que compañía, y más ampliamente en tanto que profesión»;
— análisis de la relación entre la ficción, textual y escénica, y la sociedad en que ha sido producida y en la que es recibida;
— comparación de las posibles funciones del teatro según el estado de la sociedad en un momento dado.

La sociología avanzará si confronta sus resultados con la estética de la recepción

(JAUSS, 1978) estableciendo el horizonte de expectativas del público, el «sistema teatral de las precondiciones prerreceptivas (DE MARINIS, 1987, pág. 88) y sobretodo la experiencia estética del espectador (PAVIS, 1996), sin olvidar la reflexión hermenéutica sobre las condiciones de comprender y de experimentarla, desembocando así en una antropología del espectador y del espectáculo.


Sociocrítica, semiología, realidad representada.

SOLILOQUIO


(Del latín *solus*, único, y *loqui*, hablar.)
Fran.: *soliloque*; Ingl.: *soliloquy*; Al.: *Monolog*.

Discurso que una persona o un personaje se dirige a sí mismo. El *soliloquio*, más aún que el *monólogo*,* se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral, desvelando de este modo, gracias a una convención teatral, aquello que de lo contrario sería un simple monólogo interior. La técnica del soliloquio revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje: de aquí, su dimensión épica y lírica, y su capacidad para convertirse en un fragmento escogido separable de la obra y dotado de un valor autónomo (véase el soliloquio de Hamlet sobre la existencia).

Dramatúrgicamente, el soliloquio responde a una doble exigencia:

1• Según la norma dramática, el soliloquio está justificado y motivado por determinadas situaciones en las que puede ser verosímilmente pronunciado: momento en que el héroe se busca a sí mismo, diálogo entre dos exigencias morales o psicológicas que el sujeto se ve obligado a formular en voz alta (*dilema*).* La única condición para que funcione es que esté suficientemente construido y sea claro, a fin de no convertirse en un mero monólogo o en una divagación de la conciencia «inaudible».

2• Según la norma épica, el soliloquio constituye una forma de objetivación de pensamientos que, de lo contrario, serían letra muerta. De aquí proviene su carácter inverosímil en el marco de la forma puramente dramática. El soliloquio provoca una ruptura de ilusión e instaura una convención teatral para que se pueda establecer con el público una comunicación directa.


Diálogo, aparte, interpelación al público, estancias.

SONG


(Palabra inglesa que significa *canción*.)
Fran.: *song*; Ingl.: *song*; Al.: *Song*.

Nombre dado a las canciones en el teatro de BRECHT (a partir de *La ópera de cuatro cuartos*, 1928) para distinguirlas del canto «armonioso» e ilustrativo de una situación o de un estado anímico en la ópera o en la comedia musical. El *song* es un medio de *distanciación*,* un poema paródico y grotesco, de ritmo sincopado, cuyo texto es más hablado o salmodiado que cantado.

SOTIE


Fran.: *sotie*; Ingl.: *sotie, farce*; Al.: *satirische Posse, Sotie*.

Obra cómica medieval (siglos XIV y XV) interpretada por «locos» (en francés, *sots*) que bajo la máscara de la locura caricaturizaban a los poderosos y los comportamientos sociales (ej.: *Juego del príncipe de los locos* de GRINGORE).


Juego, farsa, moralidad.


Picot, *Recueil général des sotties*, 1902-1912; Aubailly, 1976.

SOUBRETTE


Fran.: *soubrette*; Ingl.: *lady's maid, soubrette*; Al.: *Soubrette, Zofe*.

La *soubrette* (término francés tomado del provenzal *soubreto*, afectado) es la criada o

doncella del principal personaje femenino de la comedia. A menudo, las criadas se conceden a sí mismas el derecho de «reñir» a sus amas o de reaccionar vigorosamente contra sus proyectos insensatos (como Dorine y Toinette en MOLIÈRE). Muchas veces, casi forman parte de la familia a la cual sirven. Las doncellas están más cerca de la dama de compañía (por ejemplo, Marton en *Las Falsas Confidencias*; Lisette en *El juego del amor y del azar*). Aunque a diferencia de los criados rara vez dirigen el juego, las *soubrettes* contribuyen al menos a clarificar la psicología de sus amas y a modificar el desarrollo de la intriga.

STICHOMITHIA

(Del griego *stikhos*, versos, y *mythos*, relato.) Fran.: *stichomythie*; Ingl.: *stichomythia*; Al.: *Stichomythie*.

Intercambio verbal muy rápido entre dos personajes (algunos versos o frases, un solo verso, incluso dos o tres palabras), casi siempre en un momento particularmente dramático de la acción.

Presente en el teatro griego y latino, la *stichomithia* conoció en la época clásica (siglos XVI y XVII) un cierto éxito en los momentos más emotivos de la obra. Sin embargo, fue condenada cuando degeneró para convertirse en un *procedimiento** demasiado evidente ocultando la organización retórica de los *parlamentos*.* En el drama naturalista y en el teatro denominado psicológico, es una técnica muy habitual, siempre bien recibida en el momento clave de la *pièce bien faite*.*

1 • Psicologización del discurso

La *stichomithia* produce el efecto de un duelo verbal entre protagonistas en el punto culminante de su conflicto. Ofrece una imagen parlante de la contradicción de los discursos y de los puntos de vista, y marca el momento de la emergencia, en la estructura discursiva muy estricta de las tiradas, del elemento emocional, incontrolado o inconsciente.

2 • Inversiones semánticas

Todo *diálogo** crea la alternancia entre un *yo* y un *tú*, siendo la regla del juego no hablar hasta que el otro haya terminado. Los dialogantes están unidos por un *tema** común y por una *situación de enunciación** que concierne a ambos y amenaza constantemente con influir sobre el tema. No obstante, cada dialogante posee su propio contexto semántico: nunca podemos prever exactamente qué va a decir ahora, y el diálogo es una serie de rupturas contextuales. Cuanto más se reduce el texto del dialogante, mayor es la probabilidad de un cambio brutal de contexto. De este modo, la *stichomithia* es el momento verdaderamente dramático de la obra porque, de repente, todo puede ser dicho y el suspense del espectador (como el de cada dialogante) crece al mismo tiempo que la vivacidad del lenguaje. La *stichomithia* es la imagen verbal del choque entre *contextos*,* personajes y puntos de vista. A la vez *discurso** lleno (intenso, hiperdramático) y vacío (evidenciación de los agujeros semánticos de los contextos), la *stichomithia* es la forma exacerbada del discurso teatral.

Mukařovský, 1941; Scherer, 1950.

SUBTEXTO

Fran.: *sous-texte*; Ingl.: *sub-text*; Al.: *Subtext*.

Aquello que no es dicho explícitamente en el texto dramático pero que aparece en la manera de ser interpretado por el actor. El subtexto es una especie de comentario realizado por la *puesta en escena** y la interpretación del actor, que da al espectador la luz necesaria para la buena *recepción** del espectáculo.

Esta noción fue propuesta por STANISLAVSKI (1963, 1966) como un instrumento psicológico destinado a informar sobre el estado interior del personaje, abriendo una distancia significante entre lo que se dice en el texto y lo que es mostrado en el escenario. El subtexto es el rastro psicológico o psicoanalítico que el actor imprime a su personaje durante su interpretación.

Aunque forme parte de su naturaleza el hecho de no dejarse aprehender enteramente, el subtexto puede ser aproximado a la noción de discurso de la puesta en escena: comenta y controla la totalidad de la producción escénica, se impone más o menos netamente al público y deja entrever una perspectiva inexpresada del discurso, una «presión detrás de las palabras» (PINTER). Es útil diferenciarlo de la subpartitura (*partitura*).*

Situación, discurso, silencio, texto dramático.

Strasberg, 1969; Pavis, 1996, págs. 90-97.

SUPERMARIONETA

Fran.: *sur-marionette*; Ingl.: *Über-marionette*; Al.: *Über-marionette*.

Nombre dado por E. G. CRAIG al actor que él deseaba ver algún día a disposición del director de escena: «El actor desaparecerá; su lugar lo ocupará un personaje inanimado —que llevará el nombre, si os parece, de supermarioneta hasta que conquiste un nombre más glorioso» (1905, pág. 72). Esta concepción señala el punto culminante de una tradición teatral que pretende controlar totalmente la puesta en escena y someter la materia viva al imperio intelectual del director del juego y del dueño de los signos. Se remonta, al menos, a la *Paradoja sobre el actor* de DIDEROT, donde el actor «se encierra en un gran maniquí de mimbre del cual es el alma» (1773, pág. 406).

Kleist, 1810; Stanislavski, 1963, 1966; Bensky, 1971; Fournel, 1988.

SUSPENSE

Fran.: *suspense*; Ingl.: *suspense*; Al.: *Spannung*.

Espera o *expectativa** angustiosa del espectador confrontado a una situación en la que el héroe está amenazado o se prevé lo peor. Momento de la acción en que el espectador/lector ve su aliento suspendido.

El suspense es una actitud psicológica producida por una estructura dramática muy tensa: la fábula y la acción están organizadas de modo que parezca que el personaje, objeto de nuestra inquietud, no puede escapar a su destino.

Lectura, tensión, deus ex machina, dramático y épico.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FACULTAD DE FILOSOFÍA LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN FUNDADA EN 1620 QUITO

TABLADO

Fran.: *tréteau*; Ingl.: *stage boards*; Al.: *Gerüst, die Bretter*.

Históricamente, el tablado (las «tablas») es el escenario popular reducido a su más simple expresión (unas tablas sobre dos caballetes a una altura entre metro y metro y medio). Es adecuado para el *teatro popular*,* antaño representado al aire libre por feriantes o saltimbanquis (por ejemplo en el Pont-Neuf de París, a principios del siglo XVII).

Después de los excesos de la *maquinaria teatral*,* del ilusionismo del escenario a la italiana, la *escenografía** redescubre este *espacio** desnudo que permite apreciar el virtuosismo gestual del actor y la pureza del texto: «Buena o mala, rudimentaria o perfeccionada, artificial o realista, pretendemos negar la importancia de toda maquinaria [...] Para las nuevas obras, que nos dejen un tablado desnudo» (COPEAU, 1974, págs. 31-32).

El retorno de los tablados está ligado a la idea (discutible) de que el gran texto dramático habla por sí mismo, sin que el director de escena deba cargarlo con comentarios visuales. Una maquinaria desaparece y otra la sustituye: la del actor que garantiza las coordenadas espaciales, muestra el escenario y el extraescenario, inventa sin tregua nuevas convenciones, apuesta por la teatralidad (por ejemplo, las escenas de malabaristas en los tablados improvisados). A veces, el tablado también es un podio de demostración (en BRECHT, la «escena de calle» obliga al actor a reconstituir el accidente del que ha sido testigo), un itinerario completamente trazado, un tribunal de la historia o un dispositivo de apoyo para el actor que recrea y «proyecta» el espacio a partir de sí mismo. Constituye, por último, un formidable trampolín para el actor librado a sí mismo y dueño de su texto.

Itinerario, espacio.

TEATRAL

Fran.: *théâtral*; Ingl.: *theatrical*; Al.: *theatralisch*.

1• Que concierne al teatro.

2• Que se adapta bien a las exigencias del juego escénico (ej.: una escena muy visual en una novela).

3. Peyorativamente: que apuesta en exceso por un efecto fácil sobre el espectador, efecto artificial y afectado, considerado poco *natural** («una interpretación demasiado teatral»).

 Teatralidad, dramático y épico, (re)teatralización, especificidad, declamación, efecto teatral.

TEATRALIDAD

 Fran.: *théâtralité*; Ingl.: *theatricality*; Al.: *Theatralik*; *Theatralität*.

Concepto formado probablemente sobre la misma oposición que literatura/literariedad. La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico) en el sentido en que lo entiende por ejemplo A. ARTAUD cuando constata el retroceso de la teatralidad en la escena europea tradicional: «¿Cómo es posible que en el teatro, al menos en el teatro tal como lo conocemos en Europa o, mejor aún, en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir, todo lo que no obedece a la expresión verbal, a las palabras, o si se quiere todo lo que no está contenido en el diálogo (y un diálogo a su vez considerado en función de sus posibilidades de sonorización sobre el escenario, y de las exigencias de esta sonorización), sea relegado al último plano?» (1964*b*, pág. 53). Nuestra época teatral se caracteriza por la búsqueda de esta teatralidad ocultada durante mucho tiempo. Pero el concepto tiene algo de místico, de demasiado general, incluso de idealista y de etnocentrista. Sólo es posible (dada la plétora de sus diversos usos) poner de manifiesto algunas asociaciones de ideas desencadenadas por el término teatralidad.

1 • Una espesura de signos

La teatralidad puede oponerse al *texto dramático** leído o concebido sin la representación mental de una puesta en escena. En vez de aplanar el texto dramático mediante una lectura, su colocación en el espacio —es decir, la visualización de los enunciadores— permite poner de manifiesto la potencialidad visual y auditiva del texto, aprehender su teatralidad: «¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior» (BARTHES, 1964, págs. 41-42). Del mismo modo, en el sentido artaudiano, la teatralidad se opone a la literatura, al teatro de texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso, a veces, a la narratividad y a la «dramaticidad» de una fábula construida lógicamente.

2 • El lugar de la teatralidad

Queda planteada así la cuestión del origen y de la naturaleza de esta teatralidad:

— ¿hay que buscarla al nivel de los temas y de los contenidos descritos por el texto (espacios exteriores, visualización de los personajes)?;

— ¿debemos, por el contrario, buscar la teatralidad en la forma de la expresión, en la manera en que el texto habla del mundo exterior y del cual muestra (iconiza) aquello que evoca a través del texto y del escenario?

a. En el primer caso, *teatral* quiere decir simplemente «espacial», «visual», «expresivo» en el sentido en que hablamos de una escena muy espectacular e impresionante. Este uso valorizador de la teatralidad es muy frecuente hoy, aunque a fin de cuentas banal y poco pertinente.

b. En el segundo caso, *teatral* quiere decir la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación. La teatralidad es asimilada entonces a lo que ADAMOV de-

nomina la representación, es decir, «la proyección en el mundo sensible de los estados y de las imágenes que constituyen sus resortes ocultos [...] la manifestación del contenido oculto, latente, donde germina soterradamente el drama» (ADAMOV, 1964, pág. 13).

3 • El origen de la teatralidad y el teatro

El origen griego de la palabra teatro, el *theatron*, pone de manifiesto una propiedad fundamental, aunque olvidada, de este arte: es el lugar donde el público contempla una acción que le es presentada en otro sitio. En efecto, el teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo en la medida en que desplaza la relación entre mirada y objeto mirado se convierte en el edificio donde tiene lugar la representación. Durante mucho tiempo, en la lengua clásica de los siglos XVII y XVIII, el teatro también será el escenario propiamente dicho. Mediante una segunda traslación metonímica, el teatro acaba convirtiéndose por fin en el arte, en el género dramático (de ahí, las interferencias con la literatura, casi siempre fatales para el arte escénico), pero también en la institución (la Comédie-Française) y, también en el repertorio y la obra de un autor (el teatro de Shakespeare). La culminación de este exilio del teatro fuera del lugar de la mirada se concretiza en las metáforas del mundo como teatro (*Theatrum mundi*)* o del sentido de lugar de la acción (teatro de operaciones) o, en fin, de la actividad del histrión en la vida cotidiana (hacer teatro o—actualizando el idiotismo— ser o estar «de cine»).

En francés, *théâtre* ha conservado la idea de un arte visual, mientras que el concepto de texto no ha adoptado ningún nombre: el drama, a diferencia del alemán o del inglés *drama*, no es el texto escrito, sino una forma histórica (el drama burgués o lírico, el melodrama) o la significación derivada de «catástrofe» («qué drama más divertido» o, en francés, «*drôle de drame*»).

4 • ¿Teatro puro o teatro literario?

¿Es la teatralidad una propiedad del *texto dramático*?* A menudo se supone que sí, por ejemplo cuando hablamos de un texto muy «teatral» o «dramático», sugiriendo de este modo que se presta bien a la transposición escénica (visualidad del juego, conflictos abiertos, intercambio rápido en los diálogos). Sin embargo, ésta no es una propiedad puramente escénica, y la oposición entre un «teatro puro» y un teatro «literario» no se basa en criterios textuales sino en la facultad que tiene el teatro «teatral» —recurriendo a la expresión de MEYERHOLD (1963)— para utilizar al máximo las técnicas escénicas que sustituyen al discurso de los personajes y tienden a bastarse a sí mismas. Así pues, paradójicamente, resulta teatral un texto que no puede prescindir de la representación y que, por tanto, no contiene indicaciones espaciotemporales o lúdicas autosuficientes. Por otra parte, constatamos la misma ambigüedad en el calificativo de teatral: unas veces significa que la ilusión es total y otras, por el contrario, que la representación es demasiado artificial y nos recuerda constantemente que estamos en el teatro cuando, en cambio, desearíamos vernos transportados a otro mundo, más real que el nuestro. De esta confusión acerca del estatuto de la teatralidad nacen las polémicas a menudo estériles sobre la interpretación más o menos *natural** del actor.

Por otra parte, en la historia del teatro resuena siempre el eco de la eterna polémica entre los partidarios del texto exclusivamente y los aficionados al *espectáculo*,* en tal caso, el texto y la literatura suelen ser considerados el género noble, y ambos tienen la ventaja de conservarse intactos (al menos así se cree) para las generaciones futuras, mientras que la más bella de las expresiones escénicas es tan efímera como la sonrisa de una mujer atractiva. Esta oposición es de naturaleza ideológica: en la cultura occidental, se tiende a privilegiar el texto, la escritura, la sucesión del discurso. A ello se le añade la aparición casi simultánea del director de escena (designado a fines del siglo XIX como res-

ponsable de la visualización escénica del texto) y del teatro como arte autónomo. A partir de este momento, la teatralidad se convierte en el carácter esencial y específico del teatro y, en la era de los directores de escena, aparece como el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. Sin embargo, el estudio textual de los más grandes autores (de SHAKESPEARE a MOLIÈRE y a MARIVAUX) resulta poco satisfactorio si no intentamos situar el texto en una práctica escénica, en un tipo de interpretación y en una imagen de la representación. Así pues, si no existe una oposición irremediable y absoluta entre teatro puro y literatura, sí que existe, en cambio, una tensión dialéctica entre el actor y su texto, entre la significación que puede tomar el texto con su simple lectura y la modalización que la puesta en escena le imprime a partir del momento en que es enunciado a través de medios extraverbales. Así, la teatralidad ya no aparece como una cualidad o una *esencia** inherente a un texto, sino como una utilización pragmática de la herramienta escénica, de tal modo que los componentes de la representación se valoren recíprocamente y hagan estallar la linealidad del texto y de la palabra.

5 • Teatralidad y especificidad

No hay esencias absolutas. Pero si bien no existe una *esencia** del teatro, sí que es posible al menos contemplar los elementos indispensables de todo fenómeno teatral. Dos definiciones resumen perfecta y paralelamente el funcionamiento teatral:

• Alain GIRAULT: «El denominador común a todo lo que solemos llamar "teatro" en nuestra civilización es el siguiente: desde un punto de vista estático, un espacio para la actuación (escenario) y un espacio desde donde se puede mirar (sala), un actor (gestualidad, voz) en el escenario y unos espectadores en la sala. Desde un punto de vista dinámico, la constitución de un mundo "ficticio" en el escenario en oposición al mundo "real" de la sala y, al mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de "comunicación" entre el actor y el espectador» (*Théâtre/Public*, nº 5-6, junio 1975, pág. 14).

• Alain REY: «Es precisamente en la relación entre lo real tangible de cuerpos humanos que actúan y hablan, siendo este real producido por una construcción espectacular, y una ficción así *representada**, donde reside lo propio del fenómeno teatro» (REY y COUTY, 1980, pág. 185).

Puesta en escena, semiología.

Jarry, 1896; Burns, 1972; Jachymiak, 1972; Jaffré, 1974; Bernard, 1976, 1986; Krysinski, 1982; Féral, 1985; Thoret, 1993; Hamon, 1994.

TEATRALIZACIÓN

Fran.: *théâtralisation*, Ingl.: *theatralization*, Al.: *Theatralisierung*.

Teatralizar un acontecimiento o un texto es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para resolver la situación. El elemento visual del escenario y la «puesta en situación» de los discursos son las marcas de la teatralización.

Por el contrario, la *dramatización** se refiere únicamente a la estructura textual: dialogación, creación de una tensión dramática y de conflictos entre los personajes, dinámica de la acción (*dramático y épico*).*

Adaptación, traducción.

(RE)TEATRALIZACIÓN DEL TEATRO

Fran.: *(re)théâtralisation du théâtre*, Ingl.: *theatralization*, Al.: *Theatralisierung*.

1• Movimiento a contracorriente del naturalismo. Mientras que el naturalismo borra al máximo las huellas de la producción teatral para ofrecer la ilusión de una reali-

dad escénica verosímil y natural, la teatralización o, más exactamente, la reteatralización no «esconde sus cartas» y apuesta a favor de la reglas y las *convenciones** del juego, presenta el espectáculo en su exclusiva realidad de ficción lúdica. La interpretación del actor señala la diferencia entre el personaje y el actor. La puesta en escena recurre a los *gadgets* tradicionalmente teatrales (exageración del maquillaje, efectos escénicos, interpretación melodramática, vestuario «de escena», técnicas de *music-hall* y de circo, expresión corporal llevada al extremo, etc.).

2• Según la tipología de DORT (1984), la representación teatralizada es el «intento de suscitar, en un escenario que se presenta como tal, un juego múltiple en el cual el actor, empleando conscientemente determinados procedimientos tradicionales o reinventándolos espontáneamente, apela al gusto y al instinto lúdico del espectador» (1984, pág. 11).

3• Artistas tan diversos como MEYERHOLD (1963), BRECHT o COPEAU exigen del teatro su reteatralización, a saber, la percepción del escenario como lugar del juego y del artificio, y «el restablecimiento de la realidad teatral [como] condición necesaria para que puedan ser ofrecidas representaciones realistas de la vida en común de los hombres» (BRECHT, 1967, vol. 15, pág. 247).

TEATRO ALTERNATIVO

Fran.: *théâtre alternatif*; Ingl.: *alternative theatre*; Al.: *Alternativtheater*.

La alternativa al teatro comercial y al teatro público subvencionado es, con todas sus dificultades, la que ofrecen o bien el *teatro experimental** o un tercer teatro que propone una programación, un estilo y un modo de funcionamiento completamente originales. Paradójicamente, la modestia de los medios permite probar formas nuevas con mayor iniciativa, y en una total independencia tanto económica como estética.

TEATRO ANTROPOLÓGICO

Fran.: *théâtre anthropologique*; Ingl.: *anthropological theatre*; Al.: *anthropologisches Theater*.

Este término, utilizado sobre todo en América Latina, no se refiere a las formas espectaculares no europeas (al teatro «indígena») sino más bien a una tendencia de la puesta en escena que se esfuerza por examinar al ser humano en sus relaciones con la naturaleza y la cultura, que amplía la noción europea de teatro a las prácticas espectaculares y culturales (*cultural performance*), que adopta una perspectiva *etnoescenológica** para explicar estas prácticas. El Teatro de las fuentes de GROTOWSKI, la antropología teatral de BARBA, las puestas en escena de SCHECHNER (*Dionysus in 69*), los ritos y las *acciones** de grupos como La Fura dels Baus o Brith Gof participan de esta corriente antropológica.

TEATRO AUTOBIOGRÁFICO

Fran.: *théâtre autobiographique*; Ingl.: *autobiographical performance*; Al.: *autobiographisches Theater*.

1• Se ha convenido en entender por autobiografía «el relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad» (Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, París, Colin, 1971, pág. 14). Esta definición parece hacer imposible el género del teatro autobiográfico, puesto que el teatro es una ficción presente asumida por personajes imaginarios que difieren del autor y tienen otras preocupaciones que explicar su vida. Género imposible y muy poco representado, a pesar de intentos tan antiguos como el teatro: la *parábasis** en ARISTÓTELES, *El juego de la enramada* (1276), donde el autor, ADAM DE LA HALLE, aparece

en persona en medio de sus amigos de Arras; *El Drama de la vida* (1793) de RESTIF DE LA BRETONNE, que se propone «publicar la vida de un hombre; ponerla en drama, con una verdad que le hace actuar en vez de hablar».

2° No hay que confundir el teatro (o la representación autobiográfica) con el *monodrama*,* el drama cerebral, la dramaturgia del yo (centrada en un personaje que impone su visión al mundo exterior) o la tendencia monológica del teatro europeo en los años setenta y ochenta (DANAN, 1995). También habrá que distinguir entre los textos dramáticos autobiográficos (sea cual sea su escritura) y la *performance* escénica del actor-autor que habla de sí mismo.

En el primer caso, se trata de examinar cómo la escritura se reconduce incesantemente hacia ella misma, a través de las diferentes voces de los personajes, el yo obsesivo del autor. En el caso, hoy mucho más frecuente, de la «*autoperformance*» del actor-autor biógrafo de sí mismo, se trata de una persona real, presente, a la que vemos reflexionar en directo sobre su pasado y su situación actual, mientras que el texto autobiográfico leído o llevado por el actor es el resultado escrito y narrado de esta reflexión. Así, el actor en el escenario es, por naturaleza, autobiográfico, puesto que se «ofrece en espectáculo», habla en presente y vive ante nosotros. Compromete siempre su persona, dado que escribe, en sentido estricto, con su cuerpo sobre sí mismo. Pero, desde luego, así que abre la boca, corre el riesgo de hablar de otras cosas y no de él mismo y de su situación actual de actor frente a nosotros, corre el riesgo de asumir un papel. Así—y ésta es la paradoja del actor—, a partir del momento en que parece estar ahí, presente y real, también asume un papel de personaje, lo cual le impide en contrapartida ofrecer un testimonio autobiográfico. O, en cualquier caso, esta comunicación autobiográfica siempre será sospechosa porque es objeto de una puesta en espacio, objeto de una elección de los materiales, de una exhibición; en resumen, de una puesta en escena del yo con fines artísticos y ficcionales. En lo que diga, habrá siempre, según la frase de GOETHE, «*Dichtung und Wahrheit*»: «Poesía y Verdad». El actor autobiográfico no es únicamente un «corazón al desnudo»; también es un narrador, un «arreglista», un embellecedor, un mostrador y un exhibicionista que trabaja su materia tal como el escultor trabaja el barro o el escritor las palabras. Y a partir del momento en que (se) cuenta, toma sus distancias respecto a su yo presente y se pone en escena en la vida cotidiana (como decía GOFFMAN, 1959). Paradójicamente, el hecho de tener en el escenario la verdadera persona del actor hace que el proceso de autobiografía, de desnudamiento, sea sospechoso y artificial o, al menos, inverosímil: el espectador se pregunta con él: ¿quién soy?, ¿cómo he llegado a ser yo?, ¿adónde quiero ir a parar?

El desnudamiento y la autocrítica pública siempre son sospechosos e interpretados, sobre todo porque el actor renueva cada noche su confesión, sin apenas modificarla: de aquí la ironía de quienes se confiesan: «Les he rogado que viniesen aquí esta noche para que vean cómo me hago el interesante» (*Pierre Desproges se ofrece en espectáculo*, 1986, pág. 8).

3 • Formas de la autobiografía escénica

a. Contar su vida

El actor-autor cuenta con los medios del escenario su vida pasada, haciendo referencia a hechos y personas reales. Ej.: *La novela de un actor*, de Philippe CAUBÈRE. CAUBÈRE describe, en una especie de novela de formación, su itinerario de actor en el Théâtre du Soleil: interpreta todos los personajes reconstituyendo momentos de vida y ofreciendo un fresco vivo y emocionante del teatro de los años setenta.

b. La confesión impúdica

Por ejemplo, sobre la enfermedad, la sexualidad: el hecho de saber que el actor es seropositivo y que interpreta los últimos momentos de su vida confiere a la confesión

una verdad punzante, pero a costa de crear un vivo malestar en el espectador. (Ej.: *La Ante-muerte*, de J.-D. PARIS en el teatro de la Bastille, 1992; *Dumbo Type-SN* de T. FURUHASHI en 1995).

c. *El juego con la identidad*

Es la forma más rica, sobre todo en Estados Unidos con Spalding GRAY, Laurie ANDERSON, GÓMEZ-PEÑA, ANTIN (véase CARLSON, 1996). El teatro autobiográfico es en este caso una investigación en acto sobre la identidad sexual, social, étnica, cultural, una identidad fluctuante según las ocasiones (que hacen a los ladrones) y según la política (que hace al psicótico). Probarse diversos yoes ficcionales (PIRANDELLO lo hizo de forma brillante) conduce a poner en duda la alternativa absoluta entre el yo auténtico y el yo interpretado, a situar al sujeto en un juego permanente de papeles y de espejos, a «enseñarnos que el personaje, el papel y la identidad son categorías mucho más fluidas de lo que dejan entrever las categorías binarias tradicionales» (CARLSON, 1996, págs. 144-164).

Rougemont en Scherer, 1986; Caubère, 1994.

TEATRO BURGUÉS

Fran.: *théâtre bourgeois*, Ingl.: *bourgeois theatre*, Al.: *bürgerliches Theater*.

1 · Un teatro negativo

Expresión hoy frecuente para designar, de modo peyorativo, un teatro y un repertorio de *bulevar** producido en una estructura económica de máxima rentabilidad y destinado, por sus temas y sus valores, a un público «(pequeño) burgués» que no repara en gastos para consumir una ideología y una estética que le son del todo familiares. Así pues, el término es más bien negativo, dado que sobre todo es utilizado por los defensores de un teatro radicalmente distinto, *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 mediante una noción globalmente negativa, tanto en el plano del modo de producción y del estilo como en el de la temática de las obras. Tal como afirma P. BOURDIEU en *La Distinción. Crítica social del juicio*, «el teatro divide y se divide: la oposición entre el teatro que se hace en París a una y otra orilla del Sena, entre el teatro burgués [lado derecho] y el teatro de vanguardia [lado izquierdo] es inseparablemente estética y política» (1979, pág. 16). Sin embargo, en el siglo XVIII, el drama burgués pretendía ser una forma oposicional, incluso revolucionaria, frente a los valores aristocráticos de la tragedia clásica, cuyo personal se sitúa en las antípodas de la célula familiar burguesa. En el siglo XIX, el drama burgués, bajo su forma más elegante (drama romántico) o popular (*melodrama** y *vodevil*),* se convierte en el modelo de una dramaturgia donde triunfan el espíritu burgués y los nuevos mitos burgueses. Pero con la llegada de una nueva clase que se opone directamente a los intereses de la burguesía, el teatro burgués toma un sentido completamente distinto y se convierte, en el joven BRECHT por ejemplo, en sinónimo de dramaturgia «de consumo masivo», basada en la fascinación y la reproducción de la ideología dominante. Con su teorización, BRECHT contribuirá a fijar la imagen esencialmente negativa del teatro burgués, lo cual no le impide—a ésre— seguir prosperando e identificarse, en la visión del público mayoritario, con el teatro por excelencia y representar los dos tercios de la producción global en los escenarios de las grandes ciudades del mundo entero.

2 · Ceremonial del teatro burgués

Esta imagen está ligada en primer lugar a la de un teatro rico, donde no se regatea con los materiales utilizados: oro y terciopelo, vestidos de gala a cambio de un vestuario y unos decorados «suntuosos», actores reconocidos y

adulados, obras de fácil comprensión y opíparamente rellenas de estereotipos tranquilizadores y de *frases de autor*.* Representa siempre los pequeños dramas de la familia burguesa: la familia desunida, el adulterio y los conflictos generacionales, la elegancia «natural» de las buenas personas. Ello no excluye una aparente crítica de la vida burguesa, una manera de «provocar al burgués» haciéndole creer, durante un breve instante y en una especie de catarsis social a la altura de su horizonte cultural, que puede perder todo cuanto posee en materia de bienes y evidencias. Por suerte, el género se basa en el hecho de que la burguesía posee «El arte de salir ilesa» (según el título de un artículo de B. POIROT-DELPECH [*L'art de l'échapper belle*] sobre el *Bulevar*),* y que las «tragedias» de su existencia siempre tienen solución. Del mismo modo que la tragedia doméstica y burguesa sellaba, hace dos siglos, la muerte de lo trágico y de la individualidad aristocrática, el teatro burgués celebra hoy el advenimiento de un arte culinario, basado en la riqueza y la expresividad, donde todo es cuantificable (el precio de la butaca da derecho a una plétora de decorados, trajes, grandes sentimientos, sudor, lágrimas y risas).

3 • Contradicción de la noción

Más allá de esta forma caricaturesca del teatro, podemos preguntarnos si el teatro de hoy escapa verdaderamente al calificativo de burgués, tomando el término no como un eslogan sino como concepto histórico. En efecto, ¿cómo la dramaturgia (y no tan sólo el aparato burgués de producción de las manifestaciones teatrales) podría escapar al individualismo burgués si toda la evolución del teatro, desde la tragedia griega, conduce a desmantelar lo trágico del hombre frente al *fatum*, a restituir el conflicto entre seres humanos, los caracteres (MOLIÈRE), los tipos (el melodrama) o las condiciones (DIDEROT)? Mientras otro tipo de sociedad no distribuya valores que no dependan en nada del gusto y de la ideología de la burguesía, ¿acaso no seguirá el teatro necesariamente ligado a la cultura denominada burguesa? Más de una vanguardia que pretende romper con la visión burguesa y su modo de producción no consigue emanciparse de ella pese a sus anatemas y excomunicaciones. Estamos muy lejos todavía de haber terminado con el pensamiento y la práctica burgueses y ello pese al «intermedio» socialista que va de la revolución rusa a la caída del muro de Berlín. Las vanguardias han perdido su radicalidad. E inversamente, el «teatro burgués» se hace a veces suficientemente sutil como para flirtear con la vanguardia (S. GUITRY, A. ROUSSIN, E. IONESCO, H. PINTER y algunos autores de *café-teatro*)* o para hacer un «Bulevar inteligente» (BOURDET, ANOUILH, DORIN). Desgraciadamente, el teatro burgués no es siempre y necesariamente estúpido, y llega incluso a satirizarse a sí mismo (DORIN, OBALDIA) para hacerse perdonar mejor, ganarse a quienes se burlan de él, centrando sus sarcasmos en su doble «comprometido e intelectual» y en su bestia negra, el *teatro experimental*,* al que insistentemente presenta como vacuo y pretencioso (por ejemplo, F. DORIN en *El retorno* [*Le Tournant*], 1973). Todos esos combates ideológicos proclaman con bastante claridad el objetivo de la batalla entre unos géneros teatrales que no logran enmascarar las ideologías en conflicto o, según el término hoy en boga, «opciones de sociedad».

TEATRO CIRCULAR

Fran.: *théâtre en rond*; Ingl.: *theatre in the round, arena theatre*; Al.: *Rundtheater, Arenabühne*.

Teatro en el cual los espectadores están situados alrededor del espacio escénico, como en el circo o en una manifestación deportiva. Ya utilizado durante la Edad Media para la representación de los misterios, este tipo de escenografía vuelve a gozar de un gran favor en el siglo XX (M. REINHARDT, A. VILLIERS, 1958), no sólo para unificar la visión del público, sino sobre todo para que los espectadores comulguen al participar en un rito donde todos se encuentran emocionalmente comprometidos.

TEATRO DE AGITACIÓN (AGIT-PROP)

Fran.: *théâtre d'agit-prop*, Ingl.: *agit-prop theatre*, Al.: *Agit-Prop Theater*.

1• El teatro de *agit-prop* (término que proviene del ruso *agitatsiya-propaganda*: agitación y propaganda) es una forma de *animación** teatral que aspira a sensibilizar a un público frente a una situación política o social. Aparece después de la revolución rusa de 1917 y se desarrolla sobre todo en la URSS y en Alemania, después de 1919 y hasta 1932-1933 (Jdanov anuncia el realismo socialista y Hitler toma el poder).

2• El *agit-prop* no carece de antepasados lejanos: el teatro barroco jesuita, el *auto sacramental** español o portugués ya contenían, por ejemplo, exhortaciones a la acción. Sin embargo, el *agit-prop* es mucho más radical en su voluntad de servir de instrumento político para una ideología, bien sea desde la oposición (en Alemania o en Estados Unidos), bien directamente propagada por el poder (Rusia de los años veinte). Esta ideología se sitúa netamente a la izquierda: crítica de la dominación burguesa, iniciación al marxismo, tentativa por promover una sociedad socialista o comunista. La principal contradicción de este movimiento crítico es que tanto puede estar al servicio de una línea política que se quiere que triunfe (por ejemplo en Alemania), como a la merced de directivas venidas de arriba que la agitación teatral debe divulgar y ayudar a triunfar (en la URSS). Así pues, según su estatuto político, el *agit-prop* se ve conducido a inventar formas y discursos o a aplicar un programa que no necesariamente ha elaborado por sí mismo y del cual puede desear desmarcarse: de aquí su fragilidad y su diversidad como género híbrido, a la vez teatral y político.

3• Ligado a la actualidad política, el *agit-prop* se presenta ante todo como una actividad ideológica y no como una forma artística nueva: proclama su deseo de acción inmediata al definirse como «juego agitador en el lugar del teatro» o como «información en vez de efectos escénicos». Sus intervenciones puntuales y efímeras dejan muy pocas pistas para el investigador: el texto no es más que un medio entre otros muchos para modificar la conciencia política; convive con efectos gestuales y escénicos que aspiran a la mayor claridad posible; de aquí, el atractivo que ejercen sobre este espectáculo el circo, la pantomima, los malabaristas o el cabaret.

Al privilegiar el mensaje político fácilmente comprensible y visualizado, el *agit-prop* no se concede ni el tiempo ni los medios para crear un género nuevo y un tipo ideal, a menudo no es más que una «apisonadora» (F. WOLF) que no entra en matices. Sus formas y los préstamos a los que recurre varían según los países en función de tradiciones culturales. Casi siempre los «agitadores-propagandistas» se apoyan en una de estas tradiciones, criticándola desde dentro: *commedia dell'arte*,* circo, melodrama. Los géneros «inferiores», como el circo o la pantomima, se prestan a una recuperación muy eficaz, pues a menudo son muy «populares» y suministran una forma familiar para contenidos nuevos, a veces revolucionarios. Incluso cuando la obra está suficientemente elaborada para contar una historia encarnada por personajes, mantiene una intriga directa y simplificada que desemboca en conclusiones claras. El *Lehrstück* (obra didáctica que constituye una forma «sofisticada» de *agit-prop* y de la cual BRECHT se ha convertido en el más célebre fabricante) también responde a estos criterios simples o simplistas. El «periódico viviente» presenta las noticias bajo una luz crítica y buscando a los protagonistas de la acción. Un montaje o una revista políticos, formados por números y «flashes de informaciones» apenas dramatizados proporcionan casi siempre la trama de la obra de *agit-prop*. Un *coro** de recitantes o de cantantes resume e «inculca» las lecciones políticas o las consignas. A veces, el arte recupera sus derechos, por ejemplo cuando el *agit-prop* se inspira en movimientos de vanguardia (futurismo, constructivismo) y moviliza a artistas como MAIAKOVSKI,

MEYERHOLD, WOLF, BRECHT o PISCATOR (este último escenifica para el Partido Comunista alemán la revista *Roter Rummel*).

4• El *agit-prop* aparece súbitamente en un momento de crisis política, cuando la herencia humanista y «burguesa» parecía inutilizable y pasada de moda; desaparece con igual rapidez cuando la situación se estabiliza (en el fascismo, el estalinismo, pero también en el capitalismo capaz de absorber todos los impactos) y cuando el poder ya no tolera ninguna crítica y ni siquiera una toma de posición. Desde el momento en que su mensaje «está pasado», el *agit-prop* tiende a ser demasiado repetitivo; su esquematismo y su maniqueísmo indisponen o provocan la sonrisa del público en vez de ayudarlo a «progresar» ideológicamente. Precisamente para evitar este escollo, las nuevas formas (*teatro de guerrilla*,* *creaciones colectivas** de grupos como el Teatro Campesino, la San Francisco Mime Troupe, el Bread and Puppet, el Aquarium, el Teatro del Oprimido de BOAL y el teatro de intervención posterior a 1968) se esfuerzan por no parecer demasiado esquemáticos y por cuidar la presentación artística de su radical discurso político. Tal vez han comprendido que el discurso político más justo y «candente» no puede convencer, en el escenario o en la calle, si los actores no tienen en cuenta la dimensión estética y formal del texto y de su presentación escénica.

Participación, historia.

Gaudibert, 1977; *Théâtre d'Agit-Prop... (Le)*, 1978; textos del *agit-prop* alemán en *Deutsches Arbeitertheater*, 1918-1933, editado por L. Hoffmann y Hoffmann-Ostwald: Ivernel y Ebstein, 1983.

TEATRO DE BULEVAR

Fran.: *théâtre de boulevard*; Ingl.: *boulevard theatre*; Al.: *Boulevardtheater*.

En el siglo XIX, el bulevar era, en París, el famoso bulevar del crimen (destruido en 1862), los bulevares Saint-Martin y del Temple, donde los escenarios de La Gaîté, del Ambigu y de los Funambules presentaban numerosos sucesos desgraciados y grandes historias sentimentales: en ellos se representaban melodramas, pantomimas, espectáculos de magia y acrobacia, comedias burguesas (SCRIBE) ya criticadas por los artistas e intelectuales del momento. El bulevar conoció antes de la Segunda Guerra Mundial su período de máximo apogeo, con sus dos caras: la cómica-vodevilesca y la seria y psicológica (BERNSTEIN). A partir de 1930, surge un bulevar de calidad: GUITRY, BOURDET, BATAILLE y, más tarde, ANOUILH, AYMÉ, ACHARD o MARCEAU son escritores con talento.

Hoy, el teatro de bulevar (al que aquí nos referimos) es un género completamente distinto, un arte de puro entretenimiento, aunque todavía conserva algo de su origen melodramático: el arte de entretener sin exigir ningún esfuerzo intelectual. En Francia, constituye un sector cuantitativa y económicamente importante, sin contacto con los géneros «selectos» de la Comédie-Française, del teatro experimental y de las formas populares de teatro de calle. Se especializa en las comedias ligeras, escritas por autores de éxito para un público pequeño-burgués de gustos estéticos y políticos absolutamente tradicionales, que jamás resultan molestas ni originales. El «bulevar» es a la vez el tipo de teatro, el repertorio y el estilo interpretativo que lo caracterizan. (Autores de éxito: A. ROUSSIN, BARILLET y GRÉDY, E. DORIN, J. POIRET y anteriormente, FEYDEAU, LABICHE, BOURDET, COURTELINE o incluso ROSTAND. Todos tienen o tuvieron la fortuna de ser interpretados por grandes actores de éxito: COQUELIN, RAIMU, P. FRESNAY, P. BRASSEUR.)

1 • Dramaturgia del bulevar

Dramatúrgicamente, la obra de bulevar es la culminación de la *pièce bien faite*,* del *melodrama** y del *drama burgués*,* que tienen en común una estructura dramática muy sólida y bien acabada cuyos conflictos siempre se resuelven sin sorpresas. La fábula entraña un conformismo absoluto, incluso cuando

parece amenazar el orden establecido y «hacer cosquillas» (nunca agredir) a la burguesía con la posible pérdida de sus valores bursátiles y morales. Esta tragedia/comedia doméstica siempre gira, para placer de toda la familia, en torno del eterno trío infernal: el marido, la esposa y el (o la) amante. Particularidad topográfica: a menudo descubrimos al marido (o al amante de la esposa) en calzoncillos dentro de un armario. Pero ahora el trío tiende a adaptarse a los gustos actuales (tema de la homosexualidad, aparición tímida de personajes del «pueblo» infantilizados o tontos, eternos conflictos generacionales entre el rico y el *hippie*). La obra sigue siendo una obra bien hecha, cuya forma y cuyo desenlace jamás ofrecen sorpresas.

2 • Temática

El bulevar intenta seducir con temas «con gancho» que jamás atentan contra la complicidad fundamental que une a autor, puesta en escena y público: sólo se burla de los simpáticos defectos burgueses (a los que suele añadirse en Francia algunos rasgos de carácter «muy franceses») para proclamar una vez más, a fin de cuentas, su valor eterno y tranquilizador. En efecto, en ningún momento el análisis de mecanismos económicos e ideológicos viene a turbar la paz y la alegría de vivir de estos simpáticos franceses medios que circulan en Mercedes. Incluso los escasos personajes del pueblo que se aventuran en este mundo frívolo (la criada española un poco tonta, el cartero tartamudo, el fontanero corto de luces, toda esta buena gente inofensiva) quedan encantados ante el bienestar de los salones. Al presentar únicamente la cara brillante de la vida social (conversaciones en el salón, en el dormitorio o en el chalet), los autores jamás corren el riesgo de molestar a nadie; y por añadidura se ofrecen a sí mismos la coartada indestructible del humor, de las *frases de autor* sin piedad acerca de los jóvenes o la locura actual del mundo, todo ello aliñado con chistes fáciles pero eficaces. El bulevar —al cual se va como se va a un cóctel, al Folies-Bergère o a la torre Eiffel, y al cual la televisión nos invita regularmente con espacios del tipo *Au Théâtre ce soir*— es, sin duda alguna, un género perfectamente implantado en los barrios altos y en las conciencias estéticas. Sin perder jamás la misma función conservadora que siempre tuvo, tiene la habilidad de ponerse al día con temas que parecen atrevidos (el erotismo superficial, la homosexualidad en *La jaula de las locas*, la «emancipación» de los «herederos», el adulterio como estilo de vida), y también la habilidad de parecer eternamente nuevo y de hacerse perdonar su estupidez entre «risotadas de derechas».

3 • El estilo burgués

El estilo de la interpretación (sería muy osado decir «de la puesta en escena») es invariablemente agradable: los actores, deliciosos payasos, se esfuerzan por parecer naturales mostrando tics de comportamiento que resulten familiares al público: ojos desorbitados, brazos gesticulantes, desplazamientos febriles, pausas y silencios preñados de sobreentendidos. La función pática se ve sometida a duras pruebas puesto que el público jamás debe tener la ocasión o las ganas de «desconectar». En este «naturalismo de salón» todo debe parecer verdadero, o incluso un poco más: la elegancia del mobiliario, el lujo sutil y algo descuidado de los interiores «chic, con clase», el confort burgués de un mundo lo bastante próximo como para que el espectador pueda aspirar a penetrar en él sin miedo o considerar que es como si estuviese en su propia casa. La hechura de esta muestra sociológica debe ser impecable y permitir simultáneamente el reconocimiento ideológico y el sueño de ascensión social. El bulevar es el *agit-prop* discreto de las personas bien situadas.

TEATRO DE CALLE

Fran.: *théâtre de rue*; Ingl.: *street theatre*; Al.: *Strassentheater*.

Teatro que se presenta en lugares exteriores a los edificios tradicionales: calles, plazas,

mercados, estaciones de metro, universidades, etc. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de contactar con un público que no suele ir al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la *animación** cultural con la manifestación social, y de inscribirse en un espacio urbano a medio camino entre la provocación y la convivencia. Durante mucho tiempo, el teatro de calle ha sido asimilado al *agit-prop** y al teatro político (años veinte y treinta en Alemania y en la URSS). A partir de los años setenta, ha tomado un cariz menos político y más estético.

El teatro de calle se desarrolló sobre todo en los años sesenta (Bread and Puppet, Magic Circus, *happenings** y acciones sindicales). De hecho, se trataba de un retorno a las fuentes: se dice que TESPIS, en el siglo VI a. J.C., actuaba sobre un carro en el mercado de Atenas, y los *misterios** medievales ocupaban el atrio de las iglesias y las plazas de las ciudades. Paradójicamente, el teatro de calle tiende a institucionalizarse, a organizarse en festivales (*Éclats*, desde los años ochenta, en Aurillac), a instalarse en un recorrido urbano, un *land art*, o una política de renovación urbana, intentando sin embargo mantenerse fiel a su capacidad para subvertir lo cotidiano.

Teatro de agitación, teatro de participación.

Kirby, 1965; Boal, 1977; Barba, 1982; Obregón, 1983.

TEATRO DE CÁMARA

Fran.: *théâtre de chambre*; Ingl.: *chamber theater*. Al.: *Kammerspiel*.

El teatro de cámara, al igual que la música de cámara (expresión sobre la cual se ha calcado el término) es una forma de representación y de dramaturgia que limita los medios de expresión escénicos, el número de actores y espectadores, la amplitud de los temas tratados.

1• Este tipo de espectáculo teatral —el *teatro íntimo* de SHAKESPEARE (y sus *Kammerspiel*, obras de cámara), fundado en 1907, constituye su mejor ejemplo— se desarrolla como reacción frente a una dramaturgia «pesada», basada en la abundancia del personal artístico y técnico, la riqueza y la variedad de los decorados, la importancia desmesurada del público en la sala a la italiana, el escenario central o el teatro de masas, las frecuentes interrupciones de los entreactos y el grandioso aparato del teatro burgués. También la escritura se ve depurada, reducida a los conflictos esenciales y unificada por el uso de reglas simples, reglas que STRINDBERG describe así: «Si se me pregunta qué quiere el Teatro íntimo, cuál es su objetivo, yo respondo: desarrollar en el drama un tema cargado de significación pero limitado. Nosotros evitamos los recursos, los efectos fáciles, los *morceau de bravoure*, los números de divo. El autor no debe estar previamente atado por ninguna regla, es el tema lo que determina la forma. Así pues, libertad total en la manera de tratar el tema, siempre que sea respetada la unidad de concepción y de estilo» (*Carta abierta del Teatro íntimo*, 1908).

2• En el mismo orden de ideas, el teatro intimista es una corriente del período entre las dos guerras europeas, con autores como GANTILLON, PELLERIN o BERNARD. Conduce «a descifrar el enigma de lo que el hombre es para sí mismo» (J.-J. BERNARD).

La boga del teatro de cámara desde principios de siglo hasta nuestros días se explica por la voluntad de convertir el escenario en un lugar de encuentro y de confesión recíproca entre el actor y el espectador, concediendo la prioridad a las cuestiones psicológicas. En este «a puerta cerrada» sartriano, el actor parece directamente accesible a un público que no puede negarse a participar emotivamente en la acción dramática y que se siente personalmente interpelado por los actores. Los temas —la pareja, la soledad humana, la alienación— son escogidos para hablar «directamente» al espectador, casi tan confortablemente instalado como si estuviese en el diván del psicoanalista, confrontado a su propia interioridad a través de un actor y de una ficción. El escenario es, casi, la pro-

longación de su conciencia, o incluso de su inconsciente, como si fuese capaz de abrir y cerrar los ojos alternativamente y seguir viendo una obra o uno de los fantasmas de su «segundo escenario» (véase *El teatro de cámara* de J. TARDIEU, 1955). Algunos directores de escena (GROTOWSKI, BARBA) exigen que el número de espectadores sea limitado y que una atmósfera «religiosa» reine en la sala. Al contrario de lo que ocurre en la fiesta, en el rito, en el gran espectáculo dramático o épico, en el *happening*, el espectador se ve aislado y reducido a sí mismo como en el espacio alveolar del cine intimista. Por ello, un género actualmente muy popular y que también comparte la «pobreza» de medios, el *café-teatro*,* es justamente lo contrario del teatro de cámara; en efecto, este último es incompatible con el ruido, con el desorden y con los temas satíricos que provocan inmediatamente «la risa colectiva». Algunas dramaturgias decididamente centradas en el individuo —como el teatro psicológico— o en la clase social —como el *teatro de lo cotidiano** o, también, el *teatro de cámara* de M. VINAVER (1978, 1982 por lo que respecta a la teoría) o el teatro intimista de L. CALAFERTE o de G. LÉPINOIS (*La muerte no*, 1995)— encuentran en el teatro intimista una situación de escucha propicia a su escritura y a su relación ideal con el público.

Con el teatro de cámara ocurre lo mismo que con la música: hay que restituir la polifonía de los diálogos y de los temas, las disonancias, la tonalidad específica de cada instrumento: un trabajo minucioso de marquetería dramatúrgica y de composición encabalgada de voces.

Strindberg, 1964; Sarrazac, 1989, 1995; Danan, 1995.

TEATRO DE DIRECTOR

Fran.: *théâtre de metteur en scène*, Ingl.: *director's theatre*, Al.: *Regietheater*.

Teatro que utiliza los servicios de un *director de escena** y, por tanto, concede una gran importancia a la lectura el texto y a la originalidad de las opciones de *puesta en escena*:* en ella serán visibles la marca y la firma del artista.

TEATRO DE ENVIRONNEMENT

Fran.: *théâtre de l'environnement*, Ing.: *environmental theater*, Al.: *environmental Theater*.

Término contemporáneo (que podría traducirse por «teatro del entorno») forjado por SCHECHNER (1972, 1973*b*, 1977) para una práctica preocupada por establecer nuevas relaciones escénicas, por pensar al público en términos de distancia o proximidad, por reducir la distinción entre escenario y sala y desmultiplicar los puntos de vista y de tensión en el espectáculo.

El teatro de *environnement* supera la división entre la vida y el arte, utiliza el espacio común a espectadores y actores, se presenta en lugares no previstos y multiplica los puntos de focalización; no privilegia al actor sobre el espacio, la palabra sobre el espectáculo.

TEATRO DE GUERRILLA

Fran.: *théâtre de guérilla*, Ing.: *guerilla theater*, Al.: *Guerillatheater*.

Teatro que se declara militante y comprometido en la vida política o en la lucha de liberación de un pueblo o de un grupo social.

Por ejemplo: el Teatro Campesino de VALDEZ, la San Francisco Mime Troupe, etc.

Teatro de agitación, teatro de participación, teatro de calle.

R. Davis, «Teatro de Guerrila», *Travail théâtral*, nº 7, 1972.

TEATRO DE LA CRUELDAD

Fran.: *théâtre de la cruauté*; Ingl.: *theatre of cruelty*; Al.: *Theater der Grausamkeit*.

Expresión forjada por Antonin ARTAUD (1938) para un proyecto de representación que somete al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata en una nueva *catarsis** y una experiencia estética y ética original.

Sin embargo, el teatro de la crueldad no tiene nada que ver, al menos en ARTAUD, con una violencia directamente física impuesta al actor o al espectador. El texto es proferido en una especie de encantamiento ritual, en vez de ser dicho según el ntodo de la interpretación psicológica. El conjunto del escenario es utilizado como en un ritual y en tanto que productor de imágenes (jeroglíficos) destinadas al subconsciente del espectador: recurre a los más diversos medios de expresión artística.

Muchos grupos se inscriben hoy en esta ética de la crueldad. La estética de J.-L. BARRAULT y de R. BLIN, la escenificación del *Marat/Sade* de P. WEISS por P. BROOK, el teatro pánico de ARRABAL, el Living Theatre y La Fura dels Baus se encuentran entre los intentos más logrados de esta estética.

Blüher, 1971; Girard, 1974; Borie, 1981, 1989; Grimm, 1982.

TEATRO DE LAS MUJERES

Fran.: *théâtre des femmes*; Ingl.: *women's theatre*; Al.: *Frauentheater*.

Más que de *teatro de mujeres* (hecho por las mujeres o destinado a las mujeres), expresión que de entrada sugiere que existe un género específico, o que de *teatro feminista* que remite a una visión militante del teatro, preferimos el término más neutro y más general de *teatro de las mujeres*: hecho por mujeres y con una temática y una especificidad femenina. Por otra parte, este término conviene más a nuestra época, que ha pasado en el espacio de treinta años de un movimiento feminista activo a un «feminismo difuso» (*Études théâtrales*, 1995, nº 8, pág. 138). Sin embargo, la cuestión es saber si estamos en condiciones de hallar los criterios de una escritura dramática o de una práctica escénica específicamente femeninas. En efecto, toda generalización se expone a un desmentido rápido o a una simplificación excesiva.

1. La escritura dramática femenina

¿Se desprende de la diferencia de sexos una diferencia en la manera de pensar y de sentir, de leer y de escoger determinados temas, de estructurar la obra, de atribuir tal o cual finalidad al acto de escribir? La respuesta tiene la ambigüedad de una respuesta de «normando»: ciertamente, hay una diferencia, pero ésta es difícilmente perceptible y generalizable. Parece existir, estima Sieghild BOGUMIL, «una manera distinta de percibir las cosas que es reflejada por un cierto desplazamiento de su misma escritura. Las diferencias son sutiles y no permiten introducir una separación neta entre la escritura femenina y la escritura masculina» (*Études théâtrales*, *op. cit.*, pág. 149). A partir de esta constatación honesta y huntilde de la dificultad de percibir la voz femenina, sólo estamos autorizados a formular algunas hipótesis poco seguras:

— la temática del teatro de las mujeres parece ser más decididamente concreta, local y particular que abstracta, general y universal como la de los «pensadores» masculinos;
— la estructura dramática parece más próxima de lo anecdótico, de los fragmentario, de lo vivido, de la sensación (N. SARRAUTE);
— la finalidad atribuida a la escritura parece más concreta y modesta que en los escritores que aspiran a las grandes síntesis y a la universalidad.

Estas hipótesis son extremadamente frágiles y recusadas por numerosas mujeres escritoras para quienes «el contexto histórico, político y social es un rasgo mas "pertinente", como dicen los lingüistas, que el sexo» (M. FABIEN, *ibid.*, pág. 27). La escritura es para muchos más decisiva que el «genero» masculino o femenino: «Cuando escribo, no soy ni hombre, ni mujer, ni perro, ni gato» (N. SARRAUTE).

En todo caso, la escritura dramática coloca a las mujeres ante un dilema: hacer como todo el mundo, es decir, como los hombres, o bien encontrar su propia voz. Pero ¿la voz de todo(a) artista no es acaso muda, desplazada, inconfortable, perseguida o tolerada, a imagen precisamente de la condición femenina? De aquí, la urgencia de repensar al menos la representación de la mujer en el teatro, tal como han hecho autoras tan diferentes y talentosas como Simone BENMUSSA, Hélène CIXOUS, Marguerite DURAS o Friederike ROTH.

2 • La puesta en escena femenina

Tal vez sea en el trabajo concreto de preparación del espectáculo, de dirección de actores y de puesta en escena donde pueda observarse más fácilmente la manera femenina de hacer teatro. La relación con la autoridad, con la ley y con nociones metafísicas como el genio o la inspiración difiere con bastante nitidez entre los sexos, a causa de los hábitos seculares de la división de tareas. La dirección de los actores —en la medida en que los actores masculinos aceptan ser juzgados o dirigidos por una o una mujeres— permite a la directora de escena repensar todos los papeles tradicionales entre el hombre-director de escena-Pigmalión y su criatura-actriz-estatua. Sólo una mujer como Brigitte JAQUES podía, tal vez, en *Elvire-Jouvet 40*, comprender la extraña relación sadomasoquista, pero también perfeccionista y generosa que liga al director de escena con sus actrices; sólo una sensibilidad femenina como la de Ea SOLA o Gilberte TSAÏ ha sido capaz de reencontrar los gestos cotidianos y poéticos de las mujeres vietnamitas o chinas. Sólo H. CIXOUS y A. MNOUCHKINE han sabido traducir la atmósfera femenina, hecha tanto de dulzura como de abnegación, que reinaba en la corte khmer de Sihanouk u en el gobierno hindú de Ghandi y Nehru.

Sin embargo ¿hasta qué punto puede formalizarse esta relación de trabajo y convertirla en una cuestión ligada a la distribución de los papeles y los sexos? Parece poco convincente establecer una distinción entre relación paternal o maternal (*ibid.*, pág. 121) o redistribuir los papeles en función de los estereotipos que circulan para cada sexo. Parece mucho más instructivo examinar la imagen y la representación de la mujer (y del hombre) que vehiculan los textos, las puestas en escena y los métodos de trabajo de los artistas, hombres y mujeres.

Basnett, en Schmid, 1984; Féral, 1984; Savona, 1984; J.G. Miller, 1994.

Números especiales: *TheaterZeitsSchrift*, nº 9-10, 1984; *Women in Performance: a Journal of Feminist Theory*, New York University; *Western European Stages*, vol. 7, nº 3, 1966 («Contemporary Women Directors»); *Études théâtrales*, nº 8, 1995).

TEATRO DE MASAS

Fran.: *théâtre de masse*; Ingl.: *mass theatre*; Al.: *Massentheater*.

Teatro «popular», de «participación», de «masas», son títulos diversos que corresponden más a un eslogan o a una consigna que a conceptos claros y distintos. La era de las artes de masas comenzó a partir del momento en que aparecieron los medios técnicos para reproducir la obra de arte y ponerla al alcance del mayor número de personas a través de los *medios de comunicación* " (BENJAMIN). En sus orígenes, el teatro ni siquiera se plantea el problema de su reproducción, puesto que nace precisamente de las reuniones rituales y cúlticas de las sociedades primitivas. Sólo cuando ha perdido esta relación directa con el grupo —debido a su literaturización, a la confiscación de que fue objeto por parte de un grupo de gentes de

letras o de especialistas— comenzó a echar en falta este contacto popular, hasta el punto de convertirlo, en el siglo XVIII (ROUSSEAU) y hacia fines del XIX, en una de sus principales reivindicaciones. Sin embargo, la ambigüedad proviene de este concepto de arte de masas: ¿se trata de un arte hecho *por* las masas o de un arte creado *para* las masas por una minoría o una tecnología moderna (radio, televisión, etc.)?

1 • Teatro hecho por las masas

Más allá del *rito*,* cuya naturaleza artística podría ser discutida, y más allá de la fiesta, «donde los espectadores se dan en espectáculo» y quedan convertidos «en actores» (ROUSSEAU), hay pocas experiencias en las que las masas sean invitadas a actuar y participar «en persona» en una actividad teatral. Sólo con ocasión de grandes cambios políticos y de su conmemoración/representación, el pueblo es llamado a participar en masa: por ejemplo, la fiesta de la Federación (1790) celebra en Francia el primer aniversario de la toma de la Bastilla; el director ruso EIVREINOV organiza, el 7 de noviembre de 1920, la toma del Palacio de Invierno en San Petersburgo: el palacio se transforma en el lugar de una fiesta, de una celebración, de un *happening* y en un gigantesco estudio cinematográfico donde ocho mil actores ruedan una película de masas. Únicamente los desfiles militares, las concentraciones fascistas o estalinistas se aproximarán a este teatro superorganizado donde el público queda reducido a unos pocos generalísimos y dictadores amontonados en una tribuna. Este tipo de desolador espectáculo se encuentra, evidentemente, en las antípodas de lo que reclaman algunos profetas del teatro popular como R. ROLLAND (1903) o F. GÉMIER (*Cahiers du théâtre*, 1926-1938); y es que para ellos, el teatro debe ser hecho ante todo *para* el pueblo.

2 • Teatro creado para las masas

«El arte dramático —escribe F. GÉMIER— debe dirigirse a todo el pueblo. Este término no incluye, para mí, únicamente a la clase popular, sino a todas las categorías sociales a la vez, a sabios y artesanos, a poetas y comerciantes, a dirigentes y gobernados; en una palabra, al conjunto de la vasta familia de los poderosos y los humildes» (*El teatro*, 1925). Esta reivindicación, que harán suya VILAR y numerosos animadores del teatro popular, se ha convertido en el lema aglutinante de los partidarios del teatro *para* las masas. Pero no ha dado lugar a la creación de una dramaturgia y de un repertorio específicamente «de masas». (Con algunas excepciones, como el Festival universitario de teatro-fútbol que reunía cada año a un público de deportistas y de gentes de teatro en Santiago de Chile, véase OBREGÓN, 1983.) Como mucho, podríamos hablar de efectos secundarios de «izquierdización» de los espectáculos: signos muy legibles y repetitivos, procedimientos melodramáticos muy evidentes, fábula simplificada y mensaje claro y nítido. No se ha creado ningún nuevo género teatral, salvo el *teatro de agitación** o el *teatro de calle*,* o de *guerrilla*;* el teatro de masas tiende, más bien, a reactivar las viejas técnicas populares (la *commedia dell'arte*, en el caso de la San Francisco Mime Troupe o el Théâtre du Soleil, pasacalles y mimodramas). Ni siquiera los procedimientos industriales de reproducción, como la radio o la televisión, han conseguido crear un arte de masas convincente, es decir, que vaya más allá en originalidad del serial sentimentaloide o de las retransmisiones de *Au Théâtre ce soir* o programas similares. Parece, en efecto, que el teatro no es un arte mecánicamente reproducible, ni multiplicable hasta el infinito, puesto que la electrónica no es capaz de reconstituir la «relación teatral» viva, y dado que las formas de neotribalismo televisual a que se refiere MCLUHAN no tienen nada que ver con una participación teatral que sólo el *happening* está en condiciones de asumir. Así pues, «el teatro para las masas» sigue siendo una reivindicación más política que estética: se trata de crear las condiciones sociales para que las clases sociales más amplias tengan acceso a la cultura, antes y en vez de crear un arte de masas que transforme mágica y socialmente a todos quienes

lo contemplan. La fórmula de Th. MANN, tan utópica como escéptica, traduce perfectamente las dificultades y las ambiciones de un arte de masas: «El teatro, pasatiempo sublime e infantil, alcanza sus mejores logros cuando consagra como "pueblo" a las masas» (1908, pág. 105).

TEATRO DE OBJETOS

Fran.: *théâtre d'objets*; Ingl.: *theatre of objects*; Al.: *Theater des Gegenstände*.

Término reciente que a veces sustituye al de «teatro de títeres», que se considera pasado de moda y peyorativo. Engloba, además de los títeres y marionetas, la escenografía móvil, las *instalaciones*,* las alianzas entre actores y figuras (Philippe GENTY). Véase la revista *Puck* publicada en Francia por el Institut international de la marionnette, de Charleville.

TEATRO DE PARTICIPACIÓN

Fran.: *théâtre de participation*; Ingl.: *theatre of participation*; Al.: *Mitspieltheater*.

Esta fórmula —«teatro de participación»— parece un pleonasmo en la medida en que no hay teatro sin la participación emocional, intelectual y física de un público. No obstante, el teatro, a pesar de sus orígenes rituales o míticos, ha perdido en algunas ocasiones su carácter de evento inmediato, de tal modo que un retorno a la participación se ha hecho notar por razones ciertamente muy diversas: actividad crítica, impacto psicológico en ARTAUD y en la corriente emocional y mística que desencadenó (BROOK, GROTOWSKI), pero también práctica de la afectividad colectiva en la ceremonia fascista o en la representación dramática ilusionista tal como la ha descrito BRECHT casi sin exagerar:

«Si echamos una ojeada a nuestro alrededor, percibimos siluetas inmóviles, sumergidas en un extraño estado. Sus músculos parecen tensarse en un esfuerzo violento, a no ser que, flicidos y relajados, hayan cedido al agotamiento; parece que estemos ante una asamblea de durmientes, pero sólo de aquellos cuyo sueño está poblado de pesadillas. [...] Ven el escenario como si estuviesen encantados [...] Mirar y escuchar significa estar activo, y de una manera que pueda ptoporcionar placer, pero esta gente parece excluirse de toda actividad y da la impresión de ser un objeto manipulable» (*Pequeño Organon*, § 26).

Esta participación emocional intensa es para BRECHT lo contrario de una participación intelectual y crítica: tal es la ambigüedad de una noción que describe modos de acción extremadamente diversos. Puede ser social, cuando el espectador —de la fiesta o de la obra popular— se asocia a los demás, entra en comunión con el grupo a través de la risa y la emoción; otras veces, es física, cuando el público es invitado a circular entre diversos escenarios y escenas, a jugar con los actores o... a recibir descargas eléctricas; también puede ser lúdica, cuando en el juego dramático o en el *teatro invisible** (BOAL) los actores no saben que lo son. Así pues, no existe *una* forma o *un* género de teatro de participación, sino un estilo de interpretación y de puesta en escena que pone en funcionamiento al espectador, invitándole a llevar a cabo una lectura dramatúrgica, un desciframiento de los signos, una reconstitución de la fábula y una comparación de la realidad representada con el propio universo.

Pörtner, 1972; Moteno, 1984.

TEATRO DE TESIS

Fran.: *théâtre à thèse*; Ingl.: *thesis drama*; Al.: *Thesenstück*.

El teatro de tesis es una forma sistemática del *teatro didáctico*.* Las obras presentan una tesis filosófica, política o moral, intentando convencer al público acerca de su legitimidad, invitándole a recurrir más a su racionalidad que a su emotividad. Cada una de sus obras ofrece, en un envoltorio más o menos

discreto, una tesis: la libertad o la servidumbre humana, los peligros de la avaricia, la fuerza del destino o de las pasiones. Sin embargo, el teatro de tesis no duda en formular los problemas a través de comentarios extremadamente didácticos. Dramaturgos como IBSEN, SHAW, CLAUDEL, GORKI o SARTRE escribieron obras que aspiraban a que el público reflexionase, a obligarle incluso a cambiar la sociedad.

Hoy este género tiene mala prensa, puesto que es asimilado (a menudo con excesiva precipitación) a una lección de catecismo o de marxismo y se considera que trata al público como si fuese un niño, en vez de obligarle a «buscar la salida» (BRECHT). Es verdad, sin embargo, que muy a menudo, por desgracia, la importancia de las tesis evocadas conduce a un olvido de la forma, a utilizar una estructura dramática multiusos y un discurso directo que enseguida se hace fastidioso. De aquí, su debilidad estética y la frustración del público «aleccionado». (Por ejemplo, *Casa de muñecas*, de IBSEN, la mayor parte de las obras de B. SHAW y, para criaturas filosóficamente muy avanzadas, *A puerta cerrada*, de J.P. SARTRE.)

Teatro de agitación, mensaje.

TEATRO DIDÁCTICO

Fran.: *théâtre didactique*; Ingl.: *didactic theatre*; Al.: *Lehrtheater*.

1° Es didáctico todo teatro que pretende instruir a su público, invitándole a reflexionar sobre un problema, a comprender una situación o a adoptar una determinada actitud moral o política.

En la medida en que el teatro no suele presentar acciones gratuitas y carentes de sentido, una cierta dimensión didáctica es consustancial a todo trabajo teatral. Lo único que varía es la nitidez y la fuerza del mensaje, el deseo de transformar al público y de subordinar el arte a una visión ética o ideológica. El teatro didáctico *strictu sensu* lo constituyen el teatro moralizante (las *moralidades* a finales de la Edad Media), político (el *agit-prop* o los *Lehrstücke* brechtianos), o pedagógico (las obras didácticas o pedagógicas, el *teatro de tesis*, las *parábolas*, o las fábulas filosóficas: *Quisaitout y Grosbêta* o *Conejo-Conejo* de C. SERREAU). En el siglo XIX europeo se llevaron a cabo numerosas experiencias (y hoy en el tercer mundo) para dar a conocer a un público marginal (obreros, campesinos, pero también niños que no tienen derecho a una forma de expresión específica) un arte a menudo difícil y del cual los artistas y los intelectuales esperan que contribuya a una transformación social.

2° La reivindicación de una poesía didáctica proviene de la más remota antigüedad; en su forma clásica, alía el *Arte poética* de HORACIO (14 a.J.), lo útil y lo agradable, y la pretensión de edificar al público. La Edad Media concibe esta edificación como una educación religiosa, mientras que en el Renacimiento las poéticas coinciden en moralizar la literatura. El siglo clásico francés se supedita a este principio, al menos en los prefacios y en los tratados teóricos, puesto que en realidad limita este moralismo a un exordio, un prólogo o un epílogo, a una forma compacta como la máxima o la *sentencia*: «La única regla que puede establecerse es que hay que colocar juiciosamente [las máximas] y, sobre todo, ponerlas en boca de personas que tengan un ingenio sin prejuicios y que las digan en el fuego de la acción» (CORNEILLE, *Discurso del poema dramático*).

En el siglo XVIII, el moralismo burgués empuja a teóricos como VOLTAIRE, DIDEROT o LESSING a organizar sus fábulas de modo que el mensaje moral aparezca claramente. Así, LESSING exige al poeta «que organice su fábula de manera que sirva para la explicación y confirmación de una gran verdad moral». SCHILLER convertirá el escenario en una «institución moral».

3° Nuestra época está menos abierta a este tipo de discurso didáctico, a partir del momento en que la política ha comprometido de forma duradera al arte, tanto bajo la forma del nazismo, el estalinismo o el arte ofi-

cial de las democracias pleonísticamente denominadas populares o de innumerables países en vías de desarrollo. Por otra parte, hoy parece muy evidente que el sentido y el mensaje nunca se nos ofrecen directamente, que residen en la estructura y la forma, en el no dicho ideológico. Así pues, la alianza de las palabras «arte didáctico» parece poco favorable para una reflexión seria y realmente pedagógica sobre el arte y sobre la política.

TEATRO DOCUMENTO

Fran.: *théâtre documentaire*; Ingl.: *documentary theatre*; Al.: *Dokumentartheater*.

Teatro que en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y «montados» en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo.

1 • Reutilización de las fuentes

En la medida en que la dramaturgia nunca crea nada *ex nihilo*, sino que recurre a fuentes (mitos, sucesos, acontecimientos históricos), toda composición dramática comporta una parte documental. Ya en el siglo XIX, algunos dramas históricos utilizan, a veces *in extenso*, sus fuentes. (BÜCHNER cita para *La muerte de Danton* diarios de sesiones y obras históricas.) En los años veinte o treinta, en Alemania y después en Estados Unidos, E. PISCATOR (1893-1963) retoma esta estética para acercarse a la actualidad política. Pero es sobre todo en los cincuenta y sesenta cuando la literatura documental se constituye en género en la novela, el cine-verdad, la poesía, las obras radiofónicas y el teatro. Sin duda hay que ver en ello una respuesta al gusto actual por el reportaje y el documento verdadero, al imperio de los *medios de comunicación* que inundan a las audiencias de informaciones contradictorias y manipuladas, y al deseo de replicar según una técnica similar. El teatro del documento es el heredero del *drama histórico*. Se opone a un teatro de pura ficción, considerado demasiado idealista y apolítico, y se rebela contra la manipulación de los hechos manipulándolos por su parte con fines partidistas. Utiliza frecuentemente la forma del proceso judicial o la investigación, que permite citar informes: R. KIPPHARDT para *El caso Oppenheimer* (1964); P. WEISS para *Die Ermittlung* (1965) y *Vietnam-Diskurs* (1968); H. M. ENZENBERGER para *Das Verhör von Habanna*. A menudo mezcla documentos y ficción: *Der Stellvertreter* (1963), *Soldaten* (1963) de R. HOCHHUT; *US* de Peter BROOK (1969); *Front Page* de R. NICHOLS; *Trotzki im Exil* (1970) y *Hölderlin* (1971) de P. WEISS.

2 • Montaje combativo

En el lugar de la fábula y de la ficción, encontramos la presentación de materiales ordenados según su valor contrastante y explicativo. La utilización de fragmentos dispuestos según un esquema global y un modelo socioeconómico critica la visión habitual de la sociedad impuesta por un grupo o una clase e ilustra la tesis sostenida.

El montaje y la adaptación teatral de los hechos políticos mantienen el teatro en su papel de intervención estética y no directa sobre la realidad. La perspectiva que así resulta ilumina las causas profundas del hecho descrito y sugiere soluciones alternativas (WEISS, 1968).

Collage, montaje, historia, teatro de *agit-prop*, teatro de tesis.

Piscator, 1962; Marx-Engels, 1967, vol. I, págs. 166-217; Hilzinger, 1976.

TEATRO ECUESTRE

Fran.: *théâtre équestre*; Ingl.: *horse show*; Al.: *Reitkunsttheater*.

Utilizado originariamente en el circo (doma, exhibición) y también en las reconstituciones históricas, el caballo se ha convertido en el protagonista de espectáculos que están enteramente consagrados a él: ya no está al servicio del jinete, sino que es su verdadero *par-*

tenaire. Por ejemplo, el Théâtre Équestre Zingaro, dirigido por BARTABAS, evoca civilizaciones en las que el caballo constituía el centro de la vida social (M.-C. PAVIS).

TEATRO EN EL TEATRO

Fran.: *théâtre dans le théâtre*. Ingl.: *play within the play*. Al.: *Theater im Theater*.

Tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación.

1 • Emergencia de esta forma

Esta estética aparece a partir del siglo XVI (*Fulgence y Lucrece de Medwall*, 1497, parece ser su primera manifestación, así como la *Tragedia Española* de T. KYD (1589) y *Hamlet* de SHAKESPEARE (1601). Está ligada a una visión barroca del mundo según la cual «todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y las mujeres no son más que actores» (SHAKESPEARE), y la vida no es más que un sueño (CALDERÓN). ¡Dios es el dramaturgo, el director de escena y el actor principal! Desde la metáfora teológica, el teatro en el teatro pasa a la forma lúdica por excelencia, donde la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta por gusto de la ironía o de búsqueda de una ilusión acrecentada. Culmina en las formas de teatro en nuestra realidad cotidiana: en ella ya es imposible escindir la vida y el arte, el juego es el modelo general de nuestra conducta cotidiana y estética (GOFFMAN, 1959, 1974).

Entre los innumerables dramaturgos, cabe citar a SHAKESPEARE, T. KYD, ROTROU, CORNEILLE, MARIVAUX, PIRANDELLO, GENET, ANOUILH, BRECHT.

2 • Un juego de sobreilusión

El uso de esta forma responde a las más diversas necesidades, pero siempre implica una reflexión y una manipulación de la *ilusión*.* Al mostrar en el escenario a unos actores que interpretan una comedia, el dramaturgo implica al espectador «externo» en un papel de espectador de la obra interna y restablece así su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. Gracias a esta reduplicación de la teatralidad, el nivel externo adquiere un estatuto de realidad acrecentada: la ilusión de la ilusión se hace realidad.

3 • Una herramienta epistemológica

La universalidad del teatro en el teatro a través de las épocas y los estilos se explica por una hipótesis sobre la propiedad epistemológica de esta técnica. En efecto, el teatro es una «metacomunicación», una comunicación acerca de la comunicación entre los personajes (OSOLSOBE, 1980). De forma idéntica (y metateatral), el teatro en el teatro trata del teatro teatralmente, utilizando por tanto procedimientos artísticos de este género: resulta imposible disociar lo que el autor dice a propósito del escenario de aquello que este escenario *dice*. (¿Acaso *Seis personajes en busca de autor* no es la puesta en escena de veinticinco siglos de poética teatral?) Así pues, el teatro en el teatro no es más que una manera sistemática y consciente de sí misma de hacer teatro. Sobre la base de esta hipótesis, examinaremos los elementos metateatrales inherentes a toda forma de teatralidad. Extenderemos a toda representación teatral la propiedad de desdoblarse espontáneamente en una ficción y en una reflexión sobre esta ficción. Desembocamos así en una definición muy amplia pero válida de esta noción: hay teatro dentro del teatro «cuando un elemento teatral está como aislado del resto y aparece a su vez como el objeto de la mirada de espectadores situados en el escenario; cuando en el escenario hay al mismo tiempo observadores y observados; cuando el espectador del escenario ve actores frente a un espectáculo que él mismo está viendo» (UBERSFELD en COUTY y REY, 1980, pág. 100).

 Metateatro, denegación, mise en abyme.

 Nelson, 1958; Reiss, 1971; *Revue des sciences humaines*, 1972; Kowzan, 1976; Forestier, 1981, 1988; Schmeling, 1982; Swiontek, 1990; Jung, 1994.

TEATRO EN FUNCIÓN DE ESCENARIOS REALES

Fran.: *mise en scène liée à un lieu donné*; Ingl.: *site specific performance*; Al.: *Ortsgebundene Inszenierung*.

Puesta en escena y espectáculo concebidos a partir y en función de un lugar encontrado en la realidad (y, por tanto, fuera de los teatros establecidos). Una gran parte del trabajo reside en la búsqueda de un lugar, a menudo insólito, cargado de historia o impregnado de una atmósfera potente: hangar, fábrica abandonada, barrio de una ciudad, casa o piso. La inserción de un texto, clásico o moderno, en este lugar hallado le confiere una nueva luz, una fuerza insospechada e instala al público en otra relación frente al texto, al lugar y al propósito. Este nuevo marco proporciona una nueva situación de enunciación que, como en el *land art*, nos hace redescubrir la naturaleza y la disposición del territorio y da al espectáculo un entorno insólito que constituye todo su encanto y toda su fuerza.

Esta técnica de la escenificación ha sido abundantemente experimentada en el siglo XX. Citemos especialmente a: EVREINOFF y su reconstitución de la toma del Palacio de Invierno; COPEAU y sus Misterios en Beaune y Florencia; el Théâtre du Soleil y los cambios que introduce en la Cartoucherie en función de cada nuevo espectáculo; el Royal de Luxe, La Fura dels Baus y Brith Gof, que se han especializado en la manipulación de los lugares y la puesta en escena de su imaginario.

TEATRO ESPONTÁNEO

Fran.: *théâtre spontané*; Ingl.: *spontaneous theatre*; Al.: *spontanes Theater*.

El teatro *espontáneo* (o *autónomo*, según N. EVREINOFF (1930) y más tarde T. KANTOR) intenta abolir la frontera entre vida y juego, entre público y actor. Una actividad espontánea es llevada a cabo a partir del momento en que hay intercambio creador entre espectador y actor, y el espectáculo toma el cariz de un *happening*,* de un *juego dramático** y de una improvisación que se solapa con la realidad exterior, o de un *psicodrama*.*

 Psicodrama, improvisación, happening, teatro invisible.

 Moreno, 1965, 1984; Pörtner, 1972; Kantor, 1977.

TEATRO EXPERIMENTAL

Fran.: *théâtre expérimental*; Ingl.: *experimental theatre*; Al.: *Experimentelles Theater*.

El término *teatro experimental* compite con *teatro de vanguardia*, *teatro laboratorio*, *performance*,* *teatro de investigación* o simplemente *teatro moderno*; se opone al teatro tradicional, comercial y *burgués** que busca la rentabilidad económica y se basa en fórmulas artísticas seguras, o incluso al teatro de repertorio clásico que sólo monta obras o autores ya consagrados. Más que un género, o un movimiento histórico, es una actitud de los artistas frente a la tradición, a las instituciones y a la explotación comercial.

1 • La era de los innovadores

Sería arbitrario fijar históricamente los inicios de un teatro experimental, puesto que toda nueva forma experimenta necesariamente a partir del momento en que no se conforma con reproducir las formas y las técnicas existentes y en que no considera que el sentido y su producción están preestablecidos. Sin embargo, generalmente se considera que la creación del Théâtre Libre de ANTOINE (1887) y la del Théâtre de l'Œuvre de LUGNÉ-POE fueron la partida de nacimiento de un teatro basado en la puesta en

escena. Este momento coincide con la institucionalización del director de escena y de la práctica de la escenificación considerada desde entonces como una actividad artística con todos los atributos. A menudo, la experimentación es mucho más que una reorganización formal, y ello desde el apogeo del naturalismo a fines de siglo (STANISLAVSKI, ANTOINE), las vanguardias de los años veinte, en Rusia (VAJTANGOV, MEYERHOLD, TAÏROV), los pioneros de la luz y de los volúmenes escénicos (APPIA, CRAIG), los innovadores franceses (ARTAUD, COPEAU, BATY, JOUVET), los realistas críticos (PISCATOR, BRECHT, JESSNER), el proyecto de la Bauhaus de MOHOLY-NAGY y W. GROPIUS. La era de los «innovadores», de acuerdo con el término de J. COPEAU, sólo ha llegado a medias, puesto que éstos no han sabido acordar sus teorías y su práctica y han «quedado suspendidos y como paralizados entre su aspiración espiritual insatisfecha y el vano dominio de su oficio» y, sobre todo, han limitado su experimentación a la técnica, dejándose «desviar y debilitar por experimentos sin fin, por refinamientos exteriores, por investigaciones técnicas sin objetivo» (COPEAU, 1974, pág. 198).

De hecho, para muchos, la noción de teatro experimental evoca simplemente un teatro en el que la técnica arquitectónica, escenográfica o acústica es nueva, mientras que la experiencia debería centrarse sobre todo en el actor, la relación con el público, la concepción de la puesta en escena o la relectura de los textos, la mirada y la recepción renovada del hecho escénico. Ciertamente, sería necesario no olvidar la incidencia de los progresos técnicos sobre el desarrollo de la representación: la nueva arquitectura de las salas, la movilidad y la polivalencia del escenario, el uso de materiales ligeros y modelables hasta el infinito, la fina modulación de las luces y la sonorización del espectáculo son tantas otras posibilidades que facilitan la manipulación de la puesta en escena. Pero es preciso, además, que el público comprenda su función dramatúrgica, que esos nuevos efectos no acaben siendo un fin en sí mismos para impresionar al espectador, sino que participen en la elaboración del sentido de la puesta en escena.

Experimentar supone que el arte acepta probar, e incluso equivocarse, con la intención de encontrar lo que todavía no existe o una verdad oculta. Las pruebas se hacen en la elección de textos inéditos o considerados «difíciles», en la interpretación de los actores, en la situación de recepción del público. Noche tras noche, el ordenamiento del espectáculo está sometido a variaciones; el tiempo de los ensayos o de la teorización es mucho más largo que el de la explotación comercial. El derecho a la investigación, y por tanto al error, anima a los creadores a correr riesgos a propósito de la recepción (hasta el punto, en ocasiones, de ni siquiera pretender llegar a una representación pública), a modificar constantemente la puesta en escena, a intentar transformar en profundidad la mirada del espectador demasiado a menudo instalado en la rutina: de aquí, la frecuente acusación de elitismo o de hermetismo.

2 • Un espacio incierto

En la imposibilidad de describir el programa fijo del teatro experimental en sus diversas manifestaciones y, en vez de reescribir una historia de las prácticas experimentales susceptible de abarcar toda la actividad contemporánea, señalaremos algunas de sus tendencias y obsesiones a fin de situar algunas de sus direcciones de investigación.

a. Marginalidad

El teatro se sitúa al margen del «gran teatro», aquel que atrae al público, da vida a las estrellas, acapara las subvenciones, tranquiliza a las instituciones. Ocupa a su lado un lugar destacado (por sus excentricidades), pero marginal (por su presupuesto y su audiencia). Su marginalidad es, a menudo, la mala conciencia o el contrapeso del teatro oficial: en los años sesenta, BROOK experimentó bajo los auspicios de la Royal Shakespeare Company, antes de conciliar puesta en escena e investigación en el Centro de estudios e

investigaciones teatrales de París. GROTOWSKI y posteriormente T. KANTOR oficiaron bajo la tácita protección de un teatro oficial muy conformista y de un poder político muy constrictivo. M. KIRBY o R. SCHECHNER en Estados Unidos, J. LASSALLE, R. DEMARCY, J.-F. PEYRET, J. JOURDHEUIL, G. BRUN, C. BUCHVALD, J.-P. SARRAZAC o F. REGNAULT en Francia son profesores-creadores. Con frecuencia, el éxito de este tipo de teatro, su apertura al gran público, la demanda y la imitación a que dan lugar, acaban por oficializar y vaciar la experiencia de su sustancia original, aniquilando el deseo y la necesidad que motivó su aparición.

b. *Reconquista del espacio escénico*

El teatro experimental no tiene propiamente un único tipo de arquitectura o de *escenografía*: el teatro circular, el teatro en espacios múltiples han dejado de ser sinónimos de modernidad; inversamente, las realizaciones más destacadas se realizan por una subversión o una aplicación a ultranza de los principios del teatro a la italiana. La conquista de espacios no previstos para el teatro (estadio, fábrica, transportes y plazas públicas, pisos) acaba de desorientar al público. El indispensable efecto de desestabilización de lo ya adquirido ha llegado a su punto culminante: todo es teatro y ya nada lo es.

c. *La relación con el público*

Constituye el centro de las investigaciones, dado que el teatro ya no se conforma con la oposición beociana entre diversión y didactismo; desea actuar sobre la mirada demasiado sometida a los modelos narrativos y a los mitos publicitarios, imponer una actividad de interrogación, provocar el desconcierto frente al no-sentido de los textos y de los hechos escénicos. El cambio de la situación de escucha (situación *física* por la disposición del público en el espacio o los materiales duros en los que es invitado a depositar su cuerpo cansado, pero sobre todo *psíquica*, puesto que lo que varía es la actitud frente a la obra de arte) hace que sea el espectador quien se adapte a la obra y no a la inversa como antes (véanse el grupo Il Carozonne, La Fura dels Baus, Brith Gof, el Théâtre de l'Unité).

d. *El actor que sufre*

Desde el teatro-laboratorio de GROTOWSKI, sabemos de nuevo que el teatro es lo que ocurre entre un actor y un espectador. La mayor parte de las investigaciones consiste en extender los límites de ambos imperios. El espectador amplía su facultad de percibir lo inédito y lo irrepresentable. El actor organiza su cuerpo según una doble exigencia: ser legible en su expresividad, ilegible en cuanto a su significación o a sus intenciones. Su cuerpo y su voz son los jalones entre todos los materiales del escenario y la presencia física del espectador.

e. *La producción del sentido*

No tiene por qué desembocar en un significado unívoco, por suma o superposición de los diversos sistemas significantes, dado que la representación está en progreso o en desequilibrio permanente: importa más el proceso de significación que la identificación de los signos aislados. A menudo, el teatro experimenta sobre las relaciones entre los materiales, sobre todo sonido e imagen en H. GOEBBELS (*O bien el desembarco desastroso*), APERGHIS (*Enumeraciones*) o N. FRIZE (*La Voz de la gente*).

f. *El texto y no la obra*

La distinción de BARTHES («De la obra al texto», *Revue d'esthétique*, nº 3, 1971) entre la *obra*, sistema cerrado y material, y el *texto*, concepto operatorio y semiótico, establece una misma línea divisoria entre el texto que debe ser interpretado (que el lector/espectador es invitado a completar y clausurar) y el texto que debe ser manipulado, donde el sentido ya no está ligado a la estructura narrativa y se dispersa según la atención que se le dispense. El texto es tratado como material, como montaje de fragmentos, como re-

sistencia a la significación definitiva y universal.

g. La especificidad

La práctica contemporánea pone en duda la idea de una *esencia* * o de una *especificidad** del arte teatral; impugna las fronteras erigidas en el siglo XVIII con las artes plásticas, la música, el mimo, la danza, el ceremonial, la poesía. Recurre al cine o al vídeo, medita sobre las relaciones entre lo humano y lo inhumano, entre lo animado y lo inanimado, se presenta como posmoderno, es decir, al margen de todo aquello en que el arte y la estética del pasado fundamentaban sus certezas.

h. «Melting pot» de los géneros y de las técnicas

La tradición interpretativa de una determinada escuela o institución se ve impugnada; la separación y la jerarquía valorizadora de los géneros han caducado. Las formas y las culturas de contextos distintos son confrontadas hasta que nazca una metáfora.

Hoy, el teatro que ni pretende vaciar los cerebros ni vender productos de consumo corriente sabe perfectamente que o será experimental o no será.

Schlemmer, 1927; Ginestier, 1961; Pronko, 1963; Kirby, 1965, 1969; Brecht, 1967, vol. 15, págs. 285-305; Kostelanetz, 1968; Veinstein, 1968; Madral, 1969; Roose-Evans, 1971; Corvin, 1973; Lista, 1973; Bartolucci, 1977; Béhar, 1978; Grimm, 1982; *Raison présente*, 1982; Banu, 1984; Javier, 1984; Berg y Rischbieter, 1985; Thomsen, 1985; Mignon, 1986; Rokem, 1986; Finter, 1990.

TEATRO GESTUAL

Fran.: *théâtre gestuel*; Ingl.: *gestural theatre*; Al.: *gestisches Theater*.

Forma de teatro que privilegia el gesto y la expresión corporal sin, por ello, excluir *a priori* el uso de la palabra, de la música y de todos los medios escénicos imaginables. Este género tiende a evitar no sólo el teatro de texto, sino también el *mimo** a menudo demasiado esclavo del lenguaje codificado y narrativo de la *pantomima** clásica al modo de Marcel Marceau, para convertir el *cuerpo** del actor en el punto de partida del escenario e incluso de la palabra, en la medida en que el *ritmo*,* el fraseado, la *voz** son concebidos como gestos expresivos.

TEATRO INVISIBLE

Fran.: *théâtre invisible*; Ingl.: *invisible theatre*; Al.: *unsichtbares Theater*.

Término de BOAL (1977, pág. 37). Improvisación de actores en un grupo de personas que deben ignorar hasta el final que forman parte de un juego para evitar que se conviertan en «espectadores».

TEATRO LABORATORIO

Fran.: *théâtre laboratoire*; Ingl.: *laboratory theatre*; Al.: *Labortheater*.

*Teatro experimental** en el que los actores realizan experimentos sobre la interpretación o la puesta en escena, sin preocuparse por la rentabilidad comercial y sin ni siquiera considerarcomo indispensable la presentación a un público amplio de un trabajo acabado.

(Ejemplos: el laboratorio de Théâtre Art et Action de E. AUTANT y de L. LARA, el teatro laboratorio de GROTOWSKI, 1971.)

Corvin, 1973; Jomaron, 1981.

TEATRO MATERIALISTA

Fran.: *théâtre materialiste*; Ingl.: *materialist theatre*; Al.: *Materialistisches Theater*.

Cuando la producción de los materiales y su integración en el espectáculo es visible y

reivindicada como una parte de la representación, podemos hablar de teatro materialista (BRECHT): el escenario aparece como lugar de intervención humana y, de rebote, como prolegómeno y modelo de la transformación del mundo. La materialidad de la representación desborda ampliamente al objeto escénico; se extiende a la manipulación crítica de la *fábula*,* del papel del actor y del sentido de la obra. BRECHT y MEYERHOLD intentan basar la puesta en escena en «un sistema preciso, ante todo profundamente materialista y [...] construido según el método del materialismo dialéctico» (1980, vol. III, pág. 88).

Código, realidad representada, semiología, estética.

Althusser, 1965; Macherey, 1966; Voltz, 1974.

TEATRO MECÁNICO

Fran.: *théâtre mécanique*, Ingl.: *mechanical theatre*, Al.: *mechanisches Theater*.

Forma de teatro de marionetas o de objetos donde los actores han sido sustituidos por figuras animadas, autómatas o máquinas. Desde el teatro automático inventado por HERÓN DE ALEJANDRÍA, en el siglo I, hasta el teatro *multimedia** de hoy, pasando por las experiencias de TORELLI en el siglo XVI o los juegos de feria en los siglos XVIII y XIX, el teatro mecánico se esfuerza por cortocircuitar al actor vivo, como si quisiese anularse o jugar a la paradoja, a menudo mal comprendida, de la *supermarioneta** de CRAIG.

Es en el siglo XX cuando el teatro mecánico conoce sus más hermosas experiencias estéticas. Para el futurista E. PRAMPOLINI, «los colores y el escenario deberán suscitar en el espectador valores emotivos que no pueden producir ni la palabra del poeta, ni el gesto del actor» (*Manifiesto de la escenografía futurista*, 1915); se trata de encontrar la «expresión luminosa que irradiará con toda su potencia emotiva los colores exigidos por la acción teatral». MARINETTI escenifica en *Vengono* un drama de objetos con ocho sillas y un sofá. Con su *Ballet triádico* (1922), Oskar SCHLEMMER oculta a los actores bajo decorados-traje que dan la sensación de moverse con la precisión de un mecanismo, y MOHOLY-NAGY imagina una *excéntrica mecánica*, mientras que Fernand LÉGER crea un ballet mecánico. Los objetos puestos en movimiento son a veces pinturas —por ejemplo, KANDINSKY con sus *Cuadros de una exposición* (1928)— o esculturas móviles —como las de CALDER en su *Work in Progress* (1968)—. La fascinación de las gentes de teatro por la mecánica escénica se debe tal vez al tabú de la presencia de lo vivo, que disfrutan rompiendo como para mejor afirmar su *savoir-faire* técnico.

TEATRO MINIMALISTA

Fran.: *théâtre minimal*, Ingl.: *minimalist theatre*, Al.: *Minimaltheater*.

Como el arte plástico minimalista, el teatro, en su escritura y en su puesta en escena, a veces intenta reducir al máximo sus efectos, sus representaciones o sus acciones, como si lo esencial residiese en lo que no es *dicho*,* tanto porque sea ontológicamente inefable (BECKETT), informulable por el personaje alienado (Théâtre du Quotidien), como si es escrito/mostrado en el montaje, en el intervalo, en lo no dicho (VINAVER y su teatro de cámara). Está influido por la *Minimal Dance* (CUNNINGHAM, RAINER, MONK, CHILDS).

TEATRO MUSICAL

Fran.: *théâtre musical*, Ingl.: *musical theatre*, Al.: *Musiktheater*.

Esta forma (que debe diferenciarse de la ópera, de la opereta, de la zarzuela o de la comedia musical) aspira a que converjan texto, música y puesta en escena visual, sin integrarlos, fusionarlos o reducirlos a un denomina-

dor común (la ópera wagneriana) y sin distanciarlos recíprocamente (como en las óperas didácticas de Kurt WEILL y B. BRECHT).

Las primeras experiencias de teatro musical tienen lugar con las óperas de bolsillo, como *La historia del soldado* de STRAVINSKI y RAMUZ (1918), o las óperas didácticas de BRECHT (*Mahagonny*, *El que dice sí, el que dice no*, 1930). El género se constituye verdaderamente en los años cincuenta, cuando compositores como SCHNEBEL, KAGEL o STOCKHAUSEN conciben sus conciertos como representaciones teatrales, y no como realizaciones de una partitura o de un libreto de ópera. La teatralidad de la producción vocal o musical es subrayada por G. APERGHIS: en *Enumeraciones*, los intérpretes, a la vez cantantes, actores, músicos, o emisores de sonidos, bromistas, producen ruidos por frotamiento de objetos o de materiales cotidianos, variando el ritmo y provocando la emergencia de la voz y del texto. Con un cierto gusto por la broma, recuperan musicalmente todo un entorno físico y visual. A veces, el frotamiento es —como en el *O bien el desembarco desastroso* de H. GOEBBELS, 1993— entre culturas y tradiciones musicales diametralmente opuestas: la música occidental electroacústica o de rock se frota con la kora y la voz cantada africana. El teatro musical es un vasto taller donde son experimentadas y probadas todas las relaciones imaginables entre los materiales de las artes escénicas y musicales.

TEATRO NARRACIÓN

Forma de texto o de espectáculo que utiliza materiales narrativos no dramáticos (novelas, poemas, textos diversos) sin estructurarlos en función de personajes o de situaciones dramáticas. El teatro narración subraya el papel de narrador del actor, evitando toda identificación a un personaje y alentando la multiplicación de las voces narrativas (*Martin Eden*, del Théâtre de la Salamandre, *Cathérine*, a partir de *Las campanas de Bâle* de ARAGON, dirigido por VITEZ).

B. Martin, 1993.

TEATRO PARA LEER

Fran.: *théâtre dans un fauteuil*; Ingl.: *closet drama*; Al.: *Lesedrama*, *Buchdrama*.

Texto dramático que, al menos en su concepción original, no está destinado a ser representado, sino a ser leído. La razón más a menudo invocada para este tipo de obra es la excesiva dificultad de su escenificación (extensión del texto, número de personajes, cambios de decorado frecuentes, dificultad poética y filosófica de los monólogos, etc.). Las obras sólo son leídas por un grupo o individualmente, lo cual debe permitir prestar una mayor atención a las bellezas literarias de este «poema dramático». Hoy, en cambio, se considera que se puede «hacer teatro con todo», según la fórmula de VITEZ.

El primer autor de este «teatro para el sillón» fue SÉNECA. Pero el género florece sobre todo en el siglo XIX: el *Espectáculo en un sillón* de MUSSET (1832); algunas obras de SHELLEY: *Los Cenci* (1819), *Prometeo liberado* (1820); de BYRON: *Manfred* (1871). Numerosos dramas románticos son demasiado imponentes para ser llevados al escenario (TIECK, HUGO, MUSSET, GRABBE). En nuestros días, el drama a menudo es denominado «poético», y es adaptado y puesto en escena (ej.: *El zapato de raso* de CLAUDEL). La tendencia contemporánea se inclina a representar todo tipo de textos, incluso aquellos que tenían fama de irrepresentables. Así pues, la noción de teatro para leer es relativa, y no existe ningún criterio para decidir de una vez por todas el carácter literario o *escénico** de una obra.

Dramático y épico, lectura, texto y escenario, texto dramático, teatro documento.

Hogendoorn, 1973, 1976.

TEATRO POBRE

Fran.: *théâtre pauvre*; Ingl.: *poor theatre*; Al.: *armes Theater*.

Término forjado por GROTOWSKI (1971) para adjetivar su estilo de escenificación ba-

sado en una extrema economía de los medios escénicos (decorados, accesorios, vestuario) y capaz de llenar este vacío mediante una gran intensidad de la interpretación y una profundización de la relación actor/espectador. «El espectáculo es construido sobre el principio de la más estricta autarquía. La norma general es la siguiente: está prohibido introducir en la representación todo cuanto no esté en ella desde el principio. Un determinado número de personas y objetos se ve reunido en el teatro. Deberían bastar para llevar a cabo cualquier situación de la representación. Crean la plástica, el sonido, el tiempo y el espacio» (1971, pág. 266).

Esta tendencia a la pobreza es muy acusada en la puesta en escena contemporánea (P. BROOK (1968), el Théâtre de l'Aquarium, BARBA, el Living Theatre) por razones más estéticas que económicas. El espectáculo se organiza enteramente alrededor de algunos signos básicos gracias a la gestualidad, que fija rápidamente con la ayuda de determinadas convenciones el marco del juego y la caracterización del personaje. La representación tiende a eliminar todo lo que no es estrictamente necesario; ahora, únicamente recurre al poder sugestivo del texto y a la presencia inalienable del cuerpo.

TEATRO POLÍTICO

Fran.: *théâtre politique*, Ingl.: *political theatre*, Al.: *politisches Theater*.

Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que convenir que todo teatro es necesariamente político, puesto que siempre inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo. De modo más preciso, la expresión designa al *teatro de agitación*,* al *teatro popular*,* al *teatro épico** brechtiano y posbrechtiano, al *teatro documento*,* al teatro de politicoterapia de BOAL (1977). Estos géneros tienen como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico. La estética queda entonces subordinada al combate político, hasta el punto de diluir la forma teatral en el debate de ideas.

Piscator, 1929; Fiebach, 1975; J.G. Miller, 1977; Brauneck, 1982; Abirached, 1992.

TEATRO POPULAR

Fran.: *théâtre populaire*, Ingl.: *popular theatre*, Al.: *Volkstheater*.

1° La noción de teatro popular, actualmente invocada tan a menudo, es una categoría más filosófica que estética. La sociología de la cultura define de este modo el arte que está destinado a las capas populares y/o proviene de ellas. La ambigüedad llega a su máximo cuando nos preguntamos si se trata de un teatro surgido del pueblo o destinado a él. Y, por otra parte, ¿qué es el pueblo?; o, tal como preguntaba BRECHT, ¿es todavía popular el pueblo?

Teniendo en cuenta el uso polémico y discriminatorio del término, lo más simple, para cortar el nudo, es determinar a qué nociones se opone la de teatro popular:

— al teatro elitista, erudito, el de los doctos que promulgan reglas;
— al teatro literario que se basa en un texto inalienable;
— al teatro de corte, cuyo repertorio está dirigido —en el siglo XVII, por ejemplo— a los altos funcionarios, a los notables, a las élites aristocráticas y financieras;
— al teatro burgués (bulevar, ópera, teatro comercial melodramático o dramático);
— al teatro a la italiana, de arquitectura jerarquizada e inmutable que sitúa al público a distancia;
— al teatro político que, incluso cuando no está infeudado por una ideología o un partido, pretende transmitir un mensaje político preciso y unívoco.

2° Frente a tantos competidores, el teatro popular no acaba de encontrar su propia identidad. Si bien siempre existió paralelamente al teatro literario (por ejemplo, la

commedia dell'arte• al lado de la *commedia erudita*), hasta fines del siglo XIX no intenta institucionalizarse: lo hará con la Freie Volksbühne de Berlín (1889), el Théâtre du Peuple de Maurice POTTECHER en Bussang, el Volkstheater de Viena, los esfuerzos de Romain ROLLAND, de su ensayo *El teatro del pueblo* (1903) y de sus obras: *Danton, el 14 de julio*. En Francia, el proyecto popular aparece después de la Segunda Guerra Mundial, bajo el impulso de altos funcionarios de la cultura como Jeanne LAURENT, o de directores como Jean VILAR y Roger PLANCHON, así como de los teóricos reunidos alrededor de la revista *Théâtre Populaire* (1953-1964). Los creadores buscan un estilo, un público y un repertorio accesible a la mayoría. En la realidad, este público popular sólo cuenta con un reducido número de obreros y campesinos; es reclutado, sobre todo, entre la pequeña burguesía intelectual, los ejecutivos, los profesores.

¿Existe un repertorio popular? Las obras representadas por los campesinos, las tramas en que se inspiraban los artesanos de la *commedia dell'arte* no constituyen un repertorio que se haya conservado hasta nuestros días. En el siglo XX, la responsabilidad de conglomerar a los espectadores es atribuida a los grandes textos clásicos, como si estas obras conectasen con la inmensa mayoría; la ambigüedad es enorme, puesto que —con SARTRE, por ejemplo— podemos ver en el teatro de repertorio tanto un teatro popular como un hecho cultural burgués (SARTRE, 1973, págs. 69-80).

Parece ser que, hoy, el teatro popular ya no logra la unanimidad de las gentes de teatro: VITEZ habla de un teatro «elitista para todos» y «el público popular es simplemente eso: el público... en expansión —no necesariamente muy popular» (*Loisir*, noviembre de 1967, pág. 17). Se prefiere hablar de teatro intercultural (BROOK) o de *teatro de participación*• (BOAL), de retorno a las tradiciones teatrales (*commedia dell'arte*, *Nô*, etc.) o, en otro orden de ideas, de teatro de bulevar, de retransmisiones teatrales en televisión seguidas por una audiencia numerosa, o de la cultura pop y de los medios de comunicación de masas (televisión y vídeo, principalmente). Tal vez esta cultura de masas haya hecho vanas todas las esperanzas de favorecer la creatividad de las fuerzas populares. En esta época de comunicación masiva, la popularidad no prueba gran cosa.

Rolland, 1903; Th. Mann, 1908; Copeau, 1959; Brecht, 1967; Vilar, 1975; véase también la revista *Théâtre populaire* (1954-1964).

TEATRO POSMODERNO

Fran.: *posmoderne (théâtre)*; Ingl.: *posmodern theatre*; Al.: *posmodernes Theater*.

El término es poco utilizado por la crítica dramática francesa, tal vez a causa de su falta de rigor teórico puesto que la modernidad (el «drama moderno», SZONDI, 1956), ni lo que viene después, parecen corresponder a momentos históricos o a géneros y estéticas determinados (PAVIS, 1990, págs. 65-87). Más que una herramienta rigurosa para caracterizar la dramaturgia y la puesta en escena, la *posmodernidad* es el signo de una afiliación (sobre todo en Estados Unidos y América Latina), una etiqueta cómoda para describir un estilo interpretativo, una actitud de producción y de recepción, una manera «actual» de hacer teatro (*grosso modo*, a partir de los años sesenta, después del teatro *absurdo*• y el teatro existencialista, con la emergencia de la *performance*,• del *happening*,• de la danza denominada posmoderna y de la *danza-teatro*).• La filosofía de lo posmoderno (LYOTARD, 1971, 1973, 1979, o DERRIDA) sigue siendo extraña a los creadores teatrales, o está mal asimilada y poco adaptada a sus necesidades (con la excepción, tal vez, de R. FOREMAN, 1992). Así pues, deberemos conformarnos con enumerar algunas características muy generales, y sin gran valor teórico, que suelen asociarse a la noción de puesta en escena posmoderna. Dejamos de lado la cuestión de una escritura dramática posmoderna (o, como dice LEHMANN, *posdramática*), dado que la literatura obedece a criterios totalmente distintos si queremos juzgar su posmodernidad.

a. La puesta en escena posmoderna no tiene ni la radicalidad ni la sistematicidad de las vanguardias históricas. A menudo, obedece a diversos principios contradictorios, no le arredra combinar estilos dispares, presentar collages de estilos interpretativos heterogéneos. Semejante dispersión hace imposible cualquier intento de centrar la puesta en escena alrededor de un principio, de una tradición, de una herencia, de un estilo o de un intérprete. Contiene momentos y procedimientos en los que todo parece desconstruirse y deshacerse entre los dedos de cualquiera que crea tener los hilos y las llaves del espectáculo.

b. En vez de *representar* una historia y un personaje, tanto el actor como el director de escena, grandes jefes-operativos de la estructura, se *presentan* a sí mismos en tanto que artistas y personas privadas que presentan una *performance*,* la cual ya no es un conjumo de signos, sino «una errancia de los flujos hacia una desplazabilidad y hacia una especie de eficacia por afectos, que son las de una economía libidinal» (LYOTARD, 1973, pág. 99).

c. De este modo, ambos niegan a su trabajo el título de puesta en escena entendida como obra cerrada, centrada; prefieren la noción de dispositivo evenencial o de *instalación*.*

d. Queda sobrevalorizado así el polo de la recepción y de la percepción: se supone que el espectador organiza las impresiones divergentes y convergentes y restituye a la obra, gracias a la lógica de las sensaciones (DELEUZE) y a su experiencia estética, una cierta coherencia. Dado que todo ello es ofrecido en un mismo espacio-tiempo, sin jerarquía entre los componentes, sin lógica discursiva asumida por un texto de referencia, la obra posmoderna no se refiere más que a sí misma; no es más que una deriva de los signos, que dejan al espectador frente a una «representación emancipada» (DORT, 1988): «Los signos múltiples y variados que se suceden [en el escenario] nunca constituyen un sistema cerrado de significaciones. Se ponen en peligro recíprocamente» (1988, pág. 164). El teatro posmoderno es, ya, una especie amenazada.

TEATRO TOTAL

Fran.: *théâtre total*; Ingl.: *total theatre*; Al.: *Totaltheater*.

Representación que aspira a utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo abierto a todos los sentidos y crear, así, la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones capaz de subyugar al público. Todos los medios técnicos (de los géneros ya existentes o futuros), en particular los medios de la maquinaria moderna, de los escenarios móviles y de la tecnología audiovisual, están a la disposición de este teatro. Los arquitectos de la Bauhaus realizaron su proyecto más acabado: «El teatro total ha de ser una creación artística, un conjunto orgánico de haces de relaciones entre luz, espacio, superficie, movimiento, sonido y ser humano con todas las posibilidades de variación y combinación de estos diversos elementos» (SCHLEMMER, citado en MOHOLY-NAGY, 1925).

1 • Realizaciones y proyectos

El teatro total es más un ideal estético, un proyecto futurista, que una realización concreta de la historia del teatro. Algunas formas dramáticas lo esbozan: el teatro griego, los misterios medievales y las obras barrocas de «espectáculo». Pero esta estética toma cuerpo en la realidad y en el imaginario del teatro sobre todo a partir de WAGNER y su *Gesamtkunstwerk*.* Es testimonio del deseo de tratar el teatro *en sí* y no como subproducto literario. «Lo que queremos es romper con el teatro considerado como género distinto, y poner al día la vieja idea, en el fondo nunca realizada, del *espectáculo integral*. Sin que ello implique, desde luego, que el teatro se confunda en ningún momento con la música, la pantomima o la danza, ni sobre todo con la literatura» (ARTAUD, 1964*a*, pág. 149).

2 • Principios fundacionales

a. Construir «literalmente y en todos los sentidos» (Rimbaud)

Librado a la compulsión de la acción literaria, el teatro total explora todas las dimensiones de las artes escénicas, no limita el texto a un sentido explícitamente puesto en escena, sino que multiplica las interpretaciones posibles, y deja a cada sistema su propia iniciativa para prolongar el sentido inmediato de la fábula.

b. Inscribir el texto original y definitivo

Dado que el actor es considerado generalmente como el material de base, el teatro total concede una gran importancia a la gestualidad. Más allá de su carácter de jeroglífico, la gestualidad inscribe la relación del hombre con sus semejantes, con su interlocutor, con su medio (*gestus* brechtiano). Las *actitudes* que resultan de estos intercambios gestuales proporcionan la clave de todo el universo dramático: «Las palabras no lo dicen todo. La verdadera relación entre los personajes está determinada por los gestos, las actitudes, el silencio [...]. Las palabras van al oído, la plástica a los ojos. De este modo, la imaginación trabaja bajo el impacto de dos impresiones, una visual, la otra auditiva. Y aquello que distingue el viejo teatro del nuevo es que, en este último, tanto la plástica como las palabras están sometidas a su propio ritmo y a veces, si conviene, están divorciadas» (MEYERHOLD, 1973, vol. I, pág. 217).

c. Orquestar el espectáculo para la puesta en escena

Todo teatro total implica una conciencia unificadora o, al menos, organizadora. De la puesta en escena depende la impresión de globalidad o de fragmentación. Por ejemplo, cuando J.-L. BARRAULT escenifica el *Cristóbal Colón* de CLAUDEL (1953): «El punto más precioso en el montaje de una obra teatral consiste, pues, en encontrar el medio de elevar suficientemente el nivel del espectáculo (decorados, accesorios, luces, ruidos, música) para que éste no se conforme con su papel secundario de «marco» o mezcla de artes, y llegue a humanizarse hasta un punto tal que en cierto modo forme parte de la acción y pueda aportar su escote al mismo título que la persona humana; en una palabra, para que consiga servir al teatro en su totalidad y lograr —en este instante— que encuentre su unidad» (*World Theatre*, 1965, pág. 543).

d. Superar la separación escenario/sala y participar ritualmente

Uno de los objetivos del teatro total es reencontrar una unidad que se creía perdida, la de la fiesta, del rito o del culto. La exigencia de totalidad abandona el plano estético; se aplica a la recepción y a la acción ejercida sobre el público. Aspira a la participación de todo el mundo.

e. Reencontrar una totalidad social

Sin embargo, es preciso señalar que incluso en el teatro épico de un PISCATOR o de un BRECHT se reivindica una participación del público al evento teatral. PISCATOR, por ejemplo, fue —con GROPIUS— uno de los primeros en emplear la expresión *Totaltheater*, que tradujo por *teatro de la totalidad* (y no *teatro total*, reservado a un concepto «dramático-estético, una idea, bastante vaga, de emancipación respecto a las artes figurativas», *World Theatre*, 1965, pág. 5). *Teatro de la totalidad* es para él sinónimo de teatro épico, «es decir, un teatro de análisis quasi científico, de objetividad crítica. Ya no se exponían en el escenario conflictos personales, ya no se disecaban sentimientos, sino que se presentaban, crudamente y sin ambages, procesos sociales. Se pedía al público que tomara posición y no que disfrutase del espectáculo. El teatro ya no se conformaba con aprehender fragmentos de la realidad, la quería total. [...] "Teatro de la totalidad" es una construcción "totalmente" concebida para el juego, en la cual el espectador, centro espacial, se ve rodeado por un escenario total, "totalmente"

confrontado a él. En este escenario, en este conjunto de escenas, la simultaneidad de los acontecimientos históricos, la sincronización de las "acciones" y de las "reacciones" sociales y políticas pueden ser representadas al mismo tiempo. En cambio, "teatro total" tan sólo designa el paso desde un tipo de interpretación (o de juego) o de una forma de expresión a otro, postulando que las dotes y la formación del intérprete permiten llevar a cabo este paso con éxito. Así pues, en esta acepción, el teatro total es la fusión perfectamente homogénea de todas las artes figurativas (lo cual nos remite irresistiblemente a la "obra de arte total" de Richard Wagner) [...] y el presunto teatro total, en tanto que teatro ecléctico, tan sólo produce una totalidad de apariencias. Se pone en escena para sí mismo. Es un teatro formalista» (*World Theatre*, 1966, págs. 5-7).

Desde luego, en todo lo que precede, hay que distinguir entre el proyecto y las realizaciones. El tono, a menudo profético y dogmático de las diversas definiciones, nos recuerda que existen muchas estéticas teatrales y muchísimas más concepciones de la totalidad de lo real representable. En el fondo, el teatro total no es otra cosa que el teatro por excelencia.

Nietzsche, 1872; Appia, 1895; Craig, 1911; Moholy-Nagy, 1925; Piscator, 1929; Barrault, 1959; Kesting, 1965; *WorldTheatre*, 1965, 1966; Boll, 1971.

TEATRO VISUAL

Fran.: *théâtre d'images*; Ingl.: *theatre of images*; Al.: *Bildertheater*.

Tipo de escenificación centrado en la producción de imágenes escénicas, generalmente de una gran belleza formal, en vez de dedicar sus esfuerzos a la comprensión de un texto por parte del espectador o de presentar acciones físicas «en relieve». La imagen es vista desde lejos, en dos dimensiones, planchada por la distancia y la técnica de su composición. Según FREUD, la imagen está en mejores condiciones que el pensamiento consciente y el lenguaje para dar forma a los procesos inconscientes: «Las imágenes constituyen [...] un medio muy imperfecto para convertir en consciente el pensamiento, y podemos afirmar que el pensamiento visual se acerca más a los procesos inconscientes que el pensamiento verbal y es más antiguo, tanto desde el punto de vista filogénico como ontogénico» (*Ensayos sobre el psicoanálisis*, 1972, pág. 189). Por esta razón, probablemente, los directores de escena, de WILSON a KANTOR, de CHÉREAU a BRAUNSCHWEIG, recurren muy a menudo a un pensamiento visual susceptible de sugerir la dimensión inconsciente profunda de la obra.

Marranca, 1977; Simhandl, 1993.

TEATROLOGÍA

Fran.*théâtrologie*; Ingl.: *theatre studies*; Al.: *Theaterwissenschaft*.

El estudio del teatro en todas sus manifestaciones y sin exclusiva metodológica. Este término, de uso reciente y relativamente reducido, corresponde al alemán *Theaterwissenschaft* o «ciencia del teatro». Más que la exigencia de cientificidad, lo determinante es la globalidad y la autonomía de esta disciplina. Su aparición coincide con el momento en que el teatro se emancipa del «reino» literario, con el advenimiento de la puesta en escena y la reflexión de los directores sobre las relaciones del teatro con las restantes prácticas culturales. La *Theaterwissenschaft* es una disciplina «socioantropológica» que tiene por objeto una relación social concreta: «Cuando en un determinado marco espaciotemporal se da una interacción simbólica recíproca entre actores y público basada en la producción y la recepción de acciones simuladas y que evoluciona dentro de un conjunto significativo ligado a una determinada práctica cultural, entonces el teatro se constituye como una manifestación social y estética específica» (PAUL, en KLIER, 1981, pág. 239).

La teatrología engloba todas las investigaciones de la dramaturgia, de la escenografía,

de la puesta en escena, de las técnicas del actor. Al igual que la *semiología*,* coordina saberes distintos y reflexiona sobre las condiciones epistemológicas de los estudios teatrales. Se aplica ante todo a la tradición teatral del teatro literatioy, por tanto, debería verse completada, o al menos acompañada, por una *etnoescenología*.*

Ingarden, 1931; Zich, 1931; Steinbeck, 1970; Klünder, 1971; Knudsen, 1971; Slawinska, 1979, 1985; Kliet, 1981.

TEICHOSCOPIA

(Del griego *teichoskopia*, visión a través de las paredes.)

Fran.: *teichoscopie*; Ingl.: *teichoscopia, teichoscopy*; Al.: *Teichoskopie, Mauerschau*.

El término es utilizado para describir una escena de HOMERO (*Ilíada*, 3) donde Elena describe a Príamo los héroes griegos que sólo ella puede ver.

Medio dramatúrgico para que un personaje pueda describir lo que ocurre entre bastidores en el mismo instante en que lo ve (*extra-escena*).* De este modo, se evita tener que representar acciones violentas o inconvenientes, sin dejar por ello de ofrecer al espectador la *ilusión** de que ocurren realmente y de que asiste a ellas por persona interpuesta. Parecida al reportaje radiofónico, la teichoscopia es una técnica épica: renuncia al soporte visual, focalizándose en el enunciador y creando una tensión más viva, quizás, que si el acontecimiento fuese visible. Amplia el lugar escénico, pone en relación diversos escenarios, lo cual refuerza la veracidad del lugar realmente visible a partir del cual se realiza el reportaje.

Algunos casos de teichoscopia: SHAKESPEARE (*Julio César*), KLEIST (*Pentesilea*), GOETHE (*Götz von Berlichingen*), SCHILLER (*María Estuardo, La doncella de Orléans*), BEAUMARCHAIS, GRABBE (*Napoleón*), BRECHT (*Galileo*), GIRAUDOUX (*Electra, La guerra de Troya no tendrá lugar*).

Relato, dramático y épico.

TELEVISIÓN (Y TEATRO)

Fran.: *télévision et théâtre*; Ingl.: *television and theatre*; Al.: *Fernsehen und Theater*.

El teatro desempeña en la televisión un papel importante. Una gran parte del público sólo verá teatro bajo la forma de una retransmisión o de un espacio dramático. La forma más usual de almacenamiento de la producción teatral contemporánea es la grabación en vídeo. Así pues, es indispensable reflexionar sobre las relaciones entre estas dos artes y sobre las transformaciones que el hecho teatral sufre cuando es emitido televisualmente.

1 • La televisión como nuevo medio de comunicación

En una sola noche, la televisión multiplica por diez mil la audiencia media de una representación teatral. De este modo, en pocos años, se ha puesto a disposición de una audiencia considerable un verdadero repertorio teatral, casi siempre clásico; el teatro también es tema de programas de información o de reportajes sobre los espectáculos en cartel. Vemos en pantalla algunas escenas filmadas, supuestamente representativas de la puesta en escena teatral.

La selección de los espectáculos y su presentación dependen, evidentemente, de las condiciones de producción. Hasta fines de los años cincuenta, era técnicamente imposible conservar las imágenes y, por tanto, éstas habían de ser retransmitidas en directo —casi siempre desde los estudios—, de tal modo que a los avatares propios del teatro se sumaban los de la tecnología. Dejando aparte la existencia de un aparato emisor, y el hecho de ser visto en casa, el teatro seguía fiel a su esencia: a su fragilidad y a su incodificabilidad como acontecintiento teal. De este modo, los clásicos —entonces representados muy a menudo— se reencontraban sin esfuerzo con sus unidades. Sin embargo, la televisión no ha sabido sacar partido de esta inmediatez: ha prevalecido la obsesión perfeccionista, la preocupación por el producto

seguro y acabado. Hay que reconocer que la avería —siempre interesante en el teatro— comporta en la televisión una interrupción total y supone la ruptura de la comunicación. Hoy, la filmación de obras teatrales o de espacios dramáticos nunca se hace en directo, sino que se preparan en los estudios o en exteriores como si se tratase de una película. La televisión se aleja progresivamente del modo de producción teatral para acercarse al del trabajo cinematográfico. En las emisiones pretendidamente «teatrales», ya no se ofrece teatro televisado; se trata de crear en el público de la televisión, a través de una grabación pública (transmitida en directo o en diferido), la ilusión de que estamos realmente en el teatro y que frente a nosotros están todos sus ingredientes fantasmáticos (telón de terciopelo, timbres, aplausos, estrellas famosas, espectadores que abandonan la sala). Tal como ocurría hace mucho tiempo en las filmaciones hechas en el estudio, la técnica de planificación es más bien elemental: algunas cámaras dispuestas frontalmente en la platea, dos cámaras fijas para los planos cortos y, en lo alto de la grúa, una cámara móvil para los planos de conjunto y los desplazamientos. El repertorio de tales emisiones es idéntico al del peor teatro de bulevar; en algunas ocasiones, se eligen clásicos «seguros», casi nunca obras contemporáneas; la puesta en escena es una «apuesta» en favor de la prudencia. En Francia, como en otros países europeos, a los autores teatrales casi nunca se les pide que escriban guiones originales.

2 • Teatro y televisión: dos especificidades enfrentadas

a. *La situación de recepción*

La pequeña pantalla, situada en el corazón del hogar, es el punto de atracción y el cordón umbilical que nos une a un exterior que difícilmente sabemos ubicar. Las interrupciones voluntarias o involuntarias siempre son posibles y el espectador, solicitado sin cesar por un gran número de programas, es un ser fundamentalmente inestable; de aquí surge la necesidad de retenerlo y de interesarlo, la necesidad de ofrecerle un espectáculo mucho más ágil que el de una versión escénica que puede durar tres horas, o más. Por tanto, la puesta en escena del telefilme nunca deberá (debería) aburrir o perder su fuerza narrativa.

b. *Las mediaciones entre productores y receptores*

Son innumerables: mediaciones tecnológicas, pero también interferencias y transformaciones semióticas del sentido en las distintas fases del trabajo actoral en el escenario, luego en el plató, después en el encuadre y en el montaje de la película o del vídeo filmados y, finalmente, en la adaptación y miniaturización para la pequeña pantalla.

c. *La disolución de la teatralidad*

El director de escena televisual de un espectáculo teatral preexistente o de un espacio dramático puede elegir entre dos opciones: o bien borrar las manifestaciones más evidentes y escénicas de la teatralidad, recurriendo a «efectos cinematográficos», naturalizando la interpretación y el decorado, o bien mostrar ostensiblemente esa teatralidad, subrayándola con un decorado abstracto, una dicción musical, como si la cámara realizase un reportaje sobre los lugares donde se hace teatro.

d. *Principios de la transposición del teatro a la televisión*

Mientras que en el teatro el espectador elige por sí mismo los signos de la representación, en la televisión (como en el cine) ya se ha efectuado una previa señalización del sentido a través de los encuadres, del montaje y de los movimientos de la cámara. En una emisión hecha a partir de una escenificación teatral, ello implica que la puesta en escena fílmica tiene la «última palabra» para dar un sentido al espectáculo. El más acabado y compacto de los objetos teatrales siempre se ve desconstruido y reconstruido en el

discurso fílmico a través de su filmación y su montaje y del discurso televisual (miniaturización, recepción privada en diferido, etc.). Todo ello pone de manifiesto la necesidad de una dramaturgia televisual específica.

3 • Una dramaturgia televisual

Dejemos a un lado la retransmisión en directo o diferido de un espectáculo teatral preexistente, puesto que este proceso tiene mucho de reportaje, de muestra, y entraña una pérdida de sentido (con un suplemento de autenticidad si es en directo). En el caso del telefilme (el «dramático»), la dramaturgia se basa en los siguientes principios generales:

a. La imagen

Para ser legible en las pequeñas dimensiones de la pantalla, debe ser encuadrada con precisión, cuidadosamente elaborada. De aquí, la necesidad de una abstracción de los elementos del decorado y del vestuario, de un tratamiento sistemático del espacio. La miniaturización del espacio comporta la magnificación de banda sonora.

b. El sonido

Por su calidad y proximidad, garantiza el máximo efecto de realidad. La palabra funciona muy bien en la televisión —mejor que en el cine, mejor incluso a veces que en el teatro—, puesto que puede ser modulada, transmitida en off, adaptada a la situación y a la imagen: la «desubicación» del sonido con respecto a la imagen no es tan evidente en la pantalla pequeña como en la grande. A menudo, la televisión no es más que una radio visual; la escuchamos de un modo a la vez íntimo y disperso; como una voz próxima y convincente, provista de una imagen que nos confirma su autenticidad vocal.

c. Los decorados

Casi siempre se nos presentan como fragmentos de algo que está situado detrás de los actores, salvo cuando la cámara va al plano general o nos ofrece una panorámica para destacar un detalle o caracterizar un ambiente. Cuando las escenas eran casi siempre grabadas en plató (en Francia hasta 1965, aproximadamente), los decorados allí reconstituidos todavía respetaban las normas de la estilización teatral: la grabación en exteriores proporcionó un marco próximo al del cine, y el efecto de realidad se impuso en detrimento de la claridad y de la estilización.

d. La iluminación

Casi nunca es tan variada y sutil como en el teatro y en el cine: debe tener en cuenta que todavía existen aparatos en blanco y negro, acentuar los contrastes y administrar adecuadamente las masas de luz.

e. El montaje

Trabaja sobre efectos de puntuación potentes, de rupturas dramatizadas, de momentos culminantes. La narración debe ser legible; ha de estar organizada con rapidez y coherencia para suscitar el suspense.

f. La interpretación

La cámara es enfocada en el actor-locutor, casi siempre en plano medio, a fin de mostrar sus reacciones psicológicas y fisiológicas. Un exceso de primeros planos en color podría poner en evidencia sus imperfecciones epidérmicas. El actor, al igual que los restantes elementos de la película y de la pantalla, no es más que un elemento integrado y sometido al dispositivo industrial y significante de los directores de escena. De aquí proviene una cierta «descorporalización»: el actor sólo existe en su fragmentación, su metonimia, su integración en el discurso fílmico.

g. Fábula y temática

Ciertamente son variables, pero casi siempre nos remiten a la realidad social, al periodismo, a problemas de la vida cotidiana. Este tipo de materia narrativa es propicia al

serial o al folletín: heredera de la literatura trivial del romance de ciegos y del melodrama, el espacio dramático opta por las fórmulas seguras, por los héroes desgraciados, por los destinos espectaculares. En la televisión, el teatro es consumido del mismo modo que las informaciones, la meteorología o la publicidad. Así, los espacios informativos acaban siendo vistos como grandes espectáculos, repletos de sangre, de muertos y de bodas que se asemejan sobremanera a los de un melodrama o de una opereta; inversamente, la ficción televisual nunca se aleja de un trasfondo de realidad y cotidianidad; se presta de maravilla a un repertorio naturalista y a una estética de los efectos de realidad.

h. La puesta en escena

Para la televisón, resulta de los elementos que acabamos de citar; es una inmensa cadena de montaje donde, finalmente, el encuadre y la secuenciación deben jerarquizar y poner en relación los componentes del telefilme. En la misma medida en que hace más visible su coherencia —la forma indistinta del fondo—, la dramaturgia televisual demuestra su especificidad y salta con éxito del *theatron* al electrón.

TELÓN

Fran.: *rideau*; Ingl.: *curtain*; Al.: *Vorhang*.

1° La función del telón —no hablaremos aquí de sus formas y variantes— es rica en enseñanzas para el teatrólogo.

Fue utilizado por primera vez —de forma sistemática— en el teatro romano, y cayó en desuso durante la Edad Media y en el período isabelino; pero con el Renacimiento y el clasicismo, se convierte en el signo indispensable de la teatralidad. Sólo a fines del siglo XVIII caerá al final del acto. Hoy se ha convertido en el signo muy a menudo irónico, al modo de la cita, de la teatralidad; ocupa casi el centro del escenario (VITEZ, MESGUICH, LIOUBIMOV, LIVCHINE).

2° El telón sirve, en primer lugar, para ocultar el decorado o el escenario —aunque sea temporalmente— y, por tanto, para facilitar las manipulaciones de los atrezzistas y maquinistas en un teatro basado en la ilusión, donde las trampas no pueden ser mostradas.

3° El telón es el signo material de la separación entre el escenario y la sala, la frontera entre el observador y el observado, entre aquello que es semiotizable (puede convertirse en signo) y lo que no lo es (el público). Como el párpado protege el ojo, el telón protege el escenario de las miradas: cuando se levanta, nos introduce en un mundo oculto que se compone al mismo tiempo de lo que es concretamente visible en el escenario y de lo que podemos imaginar entre bastidores con los «ojos del alma», tal como dice Hamlet y, por lo tanto, en *otro escenario* (el del fantasma). Podemos decir, pues, que todos los telones se alzan sobre otro telón que es intocable (inalzable) porque señala los límites del escenario, la línea que nos separa de lo extraescénico y nos sumerge en otros escenarios.

4° El telón, por su misma *presencia*, nos habla de la ausencia total, de esa ausencia constitutiva de todo deseo y de toda representación, teatral o no. Al igual que aquel niño descrito por FREUD que en sus evocaciones hacía aparecer y desaparecer la imagen de su madre, el telón convoca y revoca el teatro, es *denegación:* muestra lo que oculta, es un *larvatus prodeo*, excita la curiosidad y el deseo de ver. De aquí nace el placer de ver cómo se alza el telón, y de ver luego como cae, puntuando el espectáculo, trazando sus límites, poniendo entre «la espada y la pared» el mundo teatral: «Algunos teóricos, sin duda poco escrupulosos, afirman que todos los espectáculos provienen de la necesidad de justificar los movimientos del telón. Durante la obra duermen y sólo disfrutan antes de que el telón se levante o cuando finalmente cae» (G. LASCAUT, *Journal du Théâtre National de Chaillot*, nº 9, diciembre de 1982). Se trata de goces y placeres más ex-

tendidos de lo que creemos, pero que entrañan un cierto riesgo: cortar la escena fantasmagorizada demasiado brutalmente, todo lo que va más allá. BRECHT —no inocentemente— siempre estuvo en contra del «tradicional telón de terciopelo [que] corta la escena como la hoja de la guillotina» (1979, pág. 99). Proponía prescindir de este peligroso instrumento...

5° Ciertamente, existen otras formas—menos tajantes— de telón: la dualidad oscuridad/luz, los intermedios musicales entre escenas, la alternancia de la palabra y el silencio; es decir, cualquier sistema semántico que oponga la presencia a la ausencia. En el teatro, un telón puede ocultar otro telón.

Marco, espacio.

TEMA

Fran.: *thème*, Ingl.: *theme*, Al.: *Thema*.

1 · Idea u organización central

El tema general es el resumen de la acción o del universo dramático, su idea central o su principio organizador. Esta noción, muy utilizada en el lenguaje crítico, carece de rigor.

Los temas son los elementos del contenido (las ideas fuertes, las imágenes, los *leitmotive*,* aquello de lo que hablamos). Pero ¿de qué manera hablamos de ellos? Los *motivos** son conceptos abstractos y universales (el motivo de la traición), mientras que los temas son motivos concretizados e individualizados (el tema de la traición de Fedra a su marido). Los temas son pertinentes a partir del momento en que están organizados en una estructura, bien como una «red organizada de obsesiones» (BARTHES), como un «principio concreto de organización» y una «constelación de palabras, de ideas, de conceptos» (RICHARD), como un «arquetipo involuntario» (DELEUZE), como un «mito personal obsesivo» (MAURON, 1963) o como una «imagen obsesiva traumática» (WEBER). Pese a su evidente utilidad pedagógica, esta noción de tema es difícilmente manejable en el análisis dramático, puesto que presupone un acuerdo previo entre la naturaleza y el número de los temas de una obra, lo cual rara vez ocurre. De lo contrario, hablar de temas generales es una actividad superficial y gratuita. Cada intérprete descubre en el texto y en el escenario una infinidad de temas, pero lo importante es organizarlos jerárquicamente y descubrir su resultante o su jerarquía.

2 · Dimensión del tema

Es casi imposible describir todas las formas bajo las que un tema es detectable, puesto que esta noción queda disuelta en el conjunto del texto dramático (y también de la escenificación, que crea a su vez imágenes o temas recurrentes). Aislar un tema, es decir, un contenido al margen de su forma, también es problemático. En efecto, no hay en el texto poético y dramático ninguna disociación entre la forma y el *sentido*,* sino que ambos están entrelazados: es el carácter único pero no inamovible de esta imbricación lo que atestigua la poeticidad del texto. Cuando extraemos de la obra un cierto número de temas, llevamos a cabo una operación que es más extraliteraria, de comentario o de interpretación, que de análisis científico de la obra. Así pues, toda crítica debería ser también estructural y describir un itinerario o una disposición. Dado que el tema es un esquema más o menos consciente y obsesivo del texto, al crítico le corresponde encontrar estas estructuras temáticas, pero también decidir a través de qué temas la obra es más fácilmente explicable o productiva.

Teatro de tesis, realidad representada, realismo, mito.

Fergusson, 1949; Frenzel, 1963; Mauron, 1963; Tomachevski, 1965; G. Durand, 1969; Bradbrook, 1969; Starobinski, 1970; Monod, 1977; Aziza y otros, 1978a; Trousso, 1981; Demougin, 1985.

TEMPO

(Del italiano *tempo*, tiempo.)

Término musical (utilizado a veces en el vocabulario teatral): indicación de un movimiento que no es traducido por el número de oscilaciones del metrónomo. Tanto en la puesta en escena como en la música, la interpretación es dejada en gran parte a la discreción del director de escena, incluso a la del intérprete. Las acotaciones escénicas sobre la cualidad del flujo sonoro y de la gesticulación sólo abundan en el texto naturalista, en la obra psicológica o de conversación.

TENSIÓN

Fran.: *tension*; Ingl.: *tension*; Al.: *Spannung*.

La tensión dramática es un fenómeno estructural que une entre sí los episodios de la fábula, y especialmente cada uno de ellos, con el desenlace de la obra.

La tensión es producida por la anticipación —más o menos angustiosa— del final. Cuando anticipa la serie de acontecimientos, el espectador crea un *suspense*:* imagina lo peor y se siente extremadamente «tenso».

En el texto dramático, los episodios, los motivos, sólo adquieren su sentido cuando se proyectan en el siguiente. STAIGER (1946) llega hasta el punto de convertir la tensión en un principio específico del arte dramático. Entonces la estructura dramática aparece como un arco cuya cuerda es tensada por cada una de las acciones hasta que se dispara la flecha mortal.

La dramaturgia épica (la brechtiana, sobre todo) centra la tensión en el desarrollo (*Gang*) y no en el final (*Ausgang*).

Cuando el resultado del conflicto es conocido —tal como ocurre en el drama *analítico*— la tensión se ve totalmente desactivada y el espectador se concentra en el desarrollo de la fábula.

Dramático y épico, lectura, estructura dramática.

Freytag, 1857; Beckerman, 1970; Pütz, 1970; Genette, 1972; Demarcy, 1973.

TEORÍA DEL TEATRO

Fran.: *théorie du théâtre*; Ingl.: *theory of theatre*; Al.: *Theatertheorie*.

Disciplina que se interesa por los fenómenos teatrales (texto y escenario): sólo a partir del advenimiento de la puesta en escena, hacia fines del sigo XIX, la teoría desborda a la *dramaturgia** y a la poética y toma en consideración la obra escénica bajo todos sus aspectos.

1 • Teatralidad y literalidad

Siguiendo el ejemplo de la teoría literaria cuyo objeto es la literalidad, la teoría teatral se atribuye como objeto el estudio de la *teatralidad*,* es decir, las propiedades específicas del escenario y de las formas teatrales históricamente documentadas. El sistema general que intenta construir debe tener en cuenta tanto los ejemplos históricos como las formas teóricamente imaginables: la teoría es una hipótesis sobre el funcionamiento de la representación particularmente estudiada. Basándose en esta sólida hipótesis, el investigador se verá obligado, a continuación, a precisar el modelo o a restringir o ampliar la teoría.

2 • Teoría y ciencias del espectáculo

Todavía estamos muy lejos de una teoría unificada del teatro, dada la amplitud y la diversidad de los aspectos que deben ser teorizados: *recepción** del espectáculo, análisis de los discursos, *descripción** de la escena, etc. Esta diversidad de perspectivas dificulta en grado sumo la elección de un punto de vista unificador y de una teoría científica susceptible de englobar la dramaturgia, la estética, la semiología. Hasta hoy, en efecto, antes de la búsqueda estructuralista de un sistema suficientemente vasto como para explicar las manifestaciones teatrales, la teorización estaba garantizada por diversas disci-

plinas: la *dramaturgia** (para la composición de la obra, las relaciones de lugar y de tiempo de la ficción y de la puesta en escena); la *estética** (para la producción de lo bello y de las artes escénicas); la *semiología** (para la descripción de los sistemas escénicos y la construcción del sentido).

Estas tres disciplinas, cuya metodología quiere ser máximamente «científica», son herramientas de la teoría teatral; por tanto, lejos de competir entre sí, deberían permitir un constante ir y venir metodológico entre la obra particular y el modelo teórico que la constituye como una de sus posibles variantes. En este sentido, resulta vano preguntarse cuál de estas disciplinas engloba a las demás: unas veces es la estética como teoría de la producción/recepción de la obra de arte; otras es la dramaturgia en tanto que esquema de todas las interacciones posibles entre tiempo/espacio de la ficción y de la representación; otras veces es la semiología, que nos proporciona un análisis de todos los sistemas significantes y de su organización en el evento teatral; y otras, en fin, la *etnoescenología*,* la cual, al desbordar la perspectiva y la teorización europeas, se interesa por todas las prácticas espectaculares en el mundo, en sus diversas zonas geográficas y culturales, corriendo el riesgo, no menospreciable, de perder su rigor epistemológico.

Mukařovský (1941) en Bentley, 1957; Else, 1957; Nicoll, 1962; Clark, 1965; Goodman, 1968; Steinbeck, 1970; Chambers, 1971; Klünder, 1971; Antioli, 1972; Lioure, 1973; Adorno, 1974; Dukore, 1974; Fiebach, 1975; Van Kesteren y Schimd, 1975; Autrand, 1977; Klier, 1981; Paul, 1981; Styan, 1981; Pavis, 1983*a*; Slawinska, 1985; Carlson, 1986; Schneilin y Brauneck, 1986; Heistein, 1986; Fitzpatrick, 1986; Hubert, 1988; Roubine, 1990; Ryngaert, 1993.

TERROR Y PIEDAD

Fran.: *terreur et pitié*; Ingl.: *terror and pity*; Al.: *Furcht und Mitleid*.

Para ARISTÓTELES, al provocar en el espectador la piedad y el terror (o el temor, según otras traducciones al castellano del griego *phobos*), tiene lugar la purga (*catarsis*)* de las pasiones. Hay compasión, y por tanto identificación, «cuando presumimos que también podríamos ser las víctimas, o alguno de los nuestros podría serlo, y el peligro nos resulta próximo» (ARISTÓTELES, *Retórica*, II, pág. 3). En este caso, según el dogma clásico, los personajes no deberán ser ni «totalmente buenos», ni «totalmente malos»: es necesario que «caigan en la desgracia por alguna falta que haga que nos apiademos de ellos sin, en cambio, detestarlos» (RACINE, prefacio a *Andrómaca*).

TEXTO DRAMÁTICO

Fran.: *texte dramatique*; Ingl.: *dramatic text*; Al.: *dramatischer Text*.

1 · Dificultades de una definición limitativa

Resulta muy problemático proponer una definición del texto dramático que lo diferencie de otros tipos de textos, dado que la tendencia actual de la escritura dramática consiste en reivindicar cualquier texto como susceptible de una eventual puesta en escena; la «última y definitiva etapa» —poner en escena la guía telefónica— parece casi una broma y una empresa irrealizable. Todo texto es teatralizable a partir del momento en que lo utilizamos en el escenario. Aquello que hasta el siglo XX era considerado como la marca de lo *dramático** —los *diálogos*,* el *conflicto** y la *situación dramática*,* la noción de *personaje** — ahora ya no es más que una condición *sine qua non* del texto destinado al escenario o utilizado en él. Por tanto, tan sólo subrayaremos algunos rasgos del texto en la dramaturgia occidental.

2 · Criterios posibles del texto dramático

a. Texto principal, texto secundario*

El texto que debe ser dicho (el de los actores) a menudo es introducido por las *acota-*

ciones escénicas» (o *didascalias*),* texto compuesto por el dramaturgo y, a veces, por el director de escena. Incluso cuando el texto secundario parece ausente, podemos encontrar sus rastros en el *decorado verbal** o en el *gestus** del personaje. Pero el estatuto de este decorado verbal o gestual siempre es radicalmente diferente del estatuto del texto secundario. Las *acotaciones espaciotemporales** del texto forman parte del texto dramático: no pueden ser ignoradas por el lector o el espectador, mientras que las acotaciones escénicas no tienen por qué ser necesariamente tenidas en cuenta por la puesta en escena.

b. Texto repartido y «objetivo»

Dejando aparte el monólogo, el texto dramático queda dividido entre los diversos personajes-locutores. El diálogo da las mismas oportunidades a cada uno de ellos: visualiza las fuentes de la palabra sin someterlas a un centro jerárquicamente superior. El origen de la palabra no es claramente explicitado: las tiradas o las réplicas aparecen como independientes de un narrador o de una voz centralizadora. Leer o recibir el texto dramático significa someterlo a un análisis dramatúrgico gracias al cual se iluminan el espacio, el tiempo, la acción y los personajes.

c. Ficcionalidad

Hoy, ante la explosión de las formas y de los materiales textuales utilizados, la poética estructural, surgida del estructuralismo y de la teoría del texto, ya no consigue englobar y describir de forma homogénea el conjunto de tales prácticas y criterios textuales. Por lo que se refiere a la distinción entre texto dramático literario y lenguaje corriente, se enfrenta a una dificultad metodológica: cualquier texto «vulgar» puede ser dramático a partir del momento en que es puesto en escena, de tal modo que la distinción no es textual, sino pragmática: al ser puesto en escena, el texto es leído en un *marco** que le confiere un criterio de ficcionalidad y lo diferencia de los restantes textos «vulgares» que pretenden describir el mundo «real». «Ninguna propiedad textual», escribe SEARLE, «sea sintáctica o semántica, permite identificar un texto como obra de ficción» (1982, pág. 109).

d. Puesta en relación de los contextos

Para que los personajes evolucionen en un mismo universo dramático, deben tener en común, al menos, una porción del universo del discurso. Si no es así, establecen un diálogo de sordos y no intercambian ninguna información (teatro del absurdo). Igualmente debemos estudiar cómo se pasa de una réplica a otra, o de uno a otro argumento, de una acción a la siguiente. Leer el texto es, en suma, preocuparse por su contexto cultural, histórico, ideológico, a fin de no enfrentarse a un vacío formal. Y ello es así porque ningún método, ni siquiera el de VINAVER (1993)—y contrariamente a lo que afirma—, no «nos pone en contacto directa e inmediatamente con la vida misma del texto sin exigir un saber previo: histórico, lingüístico o semiológico, por ejemplo» (1993, pág. 893).

e. Texto leído, texto representado

Para analizar el texto, conviene saber si lo estamos leyendo como una obra literaria o si lo recibimos dentro de una puesta en escena: en este segundo caso, va acompañado de su «puesta en voz» y en escena; su interpretación queda inicialmente coloreada por su enunciación escénica.

3 · La construcción del texto dramático

a. Circuito de la concretización

Sería erróneo considerar el texto dramático como una entidad fija, comprensible de una vez por todas. En realidad, el texto sólo existe al término de una lectura que siempre se sitúa en la historia. Esta lectura depende del contexto social del lector y de su conocimiento del contexto del texto ficcional. No tanto siguiendo a INGARDEN (1931-1949) como a MUKAŘOVSKÝ (1934) y a VODIČKA

(1975), podemos hablar de un proceso de concretización del texto para intentar delimitar el circuito de la concretización a través de la percepción de los significantes textuales y del contexto social y llegar así a la o a las lecturas posibles del texto (PAVIS, 1983*a*).

b. Lugares de indeterminación

Las diversas lecturas y sus concreciones divergentes revelan los lugares de indeterminación del texto, las cuales —por otra parte— no son universales ni están determinadas para siempre, sino que varían en función del nivel de lectura y, sobre todo, de la elucidación del contexto social. El texto dramático está hecho de arenas movedizas y en su superficie localizamos periódica y diversamente las señales que guían la recepción y aquellas que mantienen su indeterminación o su ambigüedad. En el teatro, un determinado episodio de la fábula, un determinado intercambio verbal, adquiere sentidos diversos según sea la situación de enunciación escogida por la puesta en escena. El texto, y especialmente el texto dramático, no sólo es arena movediza, sino también reloj de arena: el lector opta por descargar uno de los dos depósitos cargando el otro, y así una y otra vez, indefinidamente. La noción de indeterminación/determinación es dialéctica: hablará mejor el último que lea. La legibilidad, la posibilidad de guiar la recepción, sólo es detectable en relación al proceso de conducción/anticonducción que «pasea» al lector a través del texto, alternando los puntos de referencia y los caminos erráticos. A esta lectura «alternante» del texto dramático se le añade, en la representación, la oscilación permanente en el estatuto ficcional entre la ilusión y la desilusión, la identificación y la distancia, el efecto mimético de lo real y la insistencia en la forma y el juego.

c. Mantenimiento y supresión de las ambigüedades

Frente a esta inestabilidad del texto dramático, se plantea la cuestión de su uso y de su manipulación. Es al lector y al director de escena, pero también al espectador, a quien corresponde decidir dónde se encuentran las zonas de incertidumbre/certidumbre y decretar su movilidad y la oportunidad de identificarlas. Por ejemplo, es fundamental decidir si la ambigüedad está estructuralmente inscrita en el texto o si proviene de un desconocimiento o de un cambio del contexto social. Al poner de manifiesto el intercambio verbal y la situación de enunciación, la puesta en escena se decanta por un determinado marcaje de las determinaciones y de las ambigüedades.

Extra-escena y extra-texto, discurso.

Savona, 1980, 1982; Mančeva, 1983; Prochazka, 1984; Thomasseau, 1984*a*, *b*, 1996; bibliografía general en Pavis, 1985*e*, 1987, 1990, 1996*a*; Swiontek, 1990, 1993; Sallenave, 1988; B. Martin, 1993.

TEXTO ESPECTACULAR

Fran.: *texte spectaculaire*; Ingl.: *performance text*; Al.: *Aufführungstext*.

La noción semiológica de *texto* ha dado lugar a la expresión de *texto espectacular* (o *texto escénico*): es la relación entre todos los *sistemas significantes* utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la *puesta en escena*. Así pues, la de texto espectacular es una noción abstracta y teórica, y no empírica y práctica. Nos permite contemplar el espectáculo como un *modelo* reducido desde donde observamos la producción del sentido. A veces, este texto espectacular queda más o menos anotado y materializado en un *cuaderno de dirección*, un *Modellbuch*, o en cualquier otro metalenguaje que deje constancia —siempre precaria, desde luego— del espectáculo concreto. La «lectura» del texto espectacular desvela las opciones estéticas e ideológicas de la puesta en escena.

Texto y escenatio, semiología, descripción, visual y textual.

Theaterarbeit, 1961; Ruffini, 1978; De Marinis, 1978, 1979, 1982.

TEXTO PRINCIPAL, TEXTO SECUNDARIO

Fran.: *texte principal, texte secondaire*; Ingl.: *dialogue, stage directions*; Al.: *Haupttext, Nebentext, Bühnenanweisungen*.

Distinción introducida por R. INGARDEN (1931, 1971) según la cual el drama «escrito» contiene en paralelo las *acotaciones escénicas** —o *texto secundario*— y el texto dicho por los personajes —o *texto principal*.

1• Ambos textos mantienen una relación de complementariedad: el texto de los actores deja entrever la manera en que el texto debe ser enunciado, y completa las acotaciones escénicas. Inversamente, el texto secundario ilumina la situación o las motivaciones de los personajes y, por tanto, el sentido de su discurso.

INGARDEN (1971, pág. 221) considera que ambos textos se superponen necesariamente a través de los objetos mostrados en el escenario, de los cuales el texto principal también se hace eco. En realidad, esta conjunción de ambos textos sólo se realiza en una puesta en escena realista o ilustrativa, en la que el escenógrafo toma la precaución de escoger una realidad escénica que se desprende de las acotaciones del texto secundario. Esta concepción estética muy circunscrita a una época parte del principio de que, al escribir la obra, el autor tenía una cierta visión del escenario que la puesta en escena debe restituir.

2• Hoy, muchas escenificaciones aplican a contrapié las informaciones suministradas a través del texto secundario por el dramaturgo e iluminan el texto principal mediante una ilustración crítica (sociológica, psicoanalítica). Evidentemente, este tipo de interpretación transforma el texto que debe ser representado o, al menos, lo fija y lo concretiza en una de sus posibilidades.

La práctica actual de la *puesta en escena** revela que el texto secundario no es un apoyo obligatorio e indispensable para la construcción del sentido, que no asume una posición de control y vigilancia sobre el texto principal. Señalemos que esta concepción se opone a un gran número de ideas preconcebidas y, sobre todo, a la de «buena» puesta en escena o a la de puesta en escena «fiel al texto».

Texto dramático, texto y escenario, visual y textual.

Steiner, 1968; Pavis, 1983*b*.

TEXTO Y ESCENARIO

Fran.: *texte et scène*; Ingl.: *text and performance*; Al.: *Text und Aufführung*.

Reflexionar sobre las relaciones entre el texto y el escenario suscita un debate de fondo entre la *puesta en escena*,* el estatuto de la palabra en el escenario y la *interpretación** del *texto dramático*.*

1 • Evolución histórica

a. La posición logocéntrica

Durante mucho tiempo —desde ARISTÓTELES hasta los inicios de la puesta en escena como práctica sistemática (a fines del siglo XIX) y con la excepción de los espectáculos populares o de las obras de «gran espectáculo»—el teatro ha quedado encerrado en una concepción logocéntrica. Que esta actitud sea característica de la *dramaturgia clásica*,* del aristotelismo o de la tradición occidental, equivale siempre a considerar el texto como el elemento básico, la estructura profunda y el contenido esencial del arte dramático. El escenario (el «espectáculo», el *opsis** como dice ARISTÓTELES) sólo viene después, como expresión superficial y superflua, sólo se dirige a los sentidos y a la imaginación y desvía al público de las bellezas literarias de la fábula y de la reflexión sobre el

conflicto trágico. Una asimilación teológica se produce entre el *texto*, refugio del sentido inmutable de la interpretación y del alma de la obra, y el *escenario*, lugar periférico de los oropeles, de la sensualidad, del cuerpo defectuoso, de la inestabilidad, en una palabra, de la *teatralidad*.*

b. El giro copernicano del escenario

A fines del siglo XIX, se inicia un giro de la posición logocéntrica. La prevención sobre la palabra como depositaria de la verdad y la liberación de las fuerzas inconscientes de la imagen y del sueño hacen que el arte teatral sea excluido del ámbito del verbo y considerado como el único pertinente; el escenario y todo lo que puede operarse en él son promovidos al rango de organizador supremo del sentido de la *representación*.* A. ARTAUD marca la culminación de esta evolución en la nitidez de la estética y el vigor de la formulación: «Un teatro que somete al texto la puesta en escena y la realización, todo lo que hay en él de específicamente teatral, es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, de occidentales» (1964, IV, págs. 49-50).

2 • Dialéctica del texto y del escenario

La evolución histórica de la relación entre el texto y el escenario no hace más que ilustrar la dialéctica de estos dos componentes de la representación. De dos cosas, una:

— o bien el escenario pretende ofrecer y redecir el texto;
— o bien abre un foso respecto a él, lo critica o lo relativiza mediante una visualización que no es su doble.

a. La potencialidad escénica del texto

En el primer caso, el de la *redundancia** escénica, la puesta en escena se ha limitado a buscar signos escénicos que ilustren o proporcionen al espectador la ilusión de ilustrar el referente del texto. Es inquietante constatar que para el público—e incluso para muchos directores de escena «realistas» y críticos «filólogos», pero también profesionales de la escena— esta solución es presentada como ejemplar, como el objetivo a alcanzar: «Una buena puesta en escena es una transformación íntima, punto por punto, que sólo evoluciona en su conjunto. El texto ha *devenido* representación siguiendo una dirección de potencialidad que antes sólo era implícita, y por tanto oculta, pero que ahora ha sido actualizada de modo que parezca inevitable» (HORNBY, 1977, pág. 109). Esta teoría del texto como potencialidad oculta (HORNBY, 1977) o «virtualidad escénica» (SERPIERI, 1978) considera en definitiva que el texto contiene una buena puesta en escena que tan sólo hay que encontrar, y que la representación y el trabajo escénico no están en conflicto con el sentido textual, sino que están a su servicio. Hay aquí la concepción de una actitud filológica hacia el teatro (sin que esta palabra tenga nada de ofensivo). Tiene el mérito de no tirar el niño (textual) con el agua del barreño (escénico), lo cual seguramente hoy es saludable frente a las experimentaciones no siempre controladas de nuestros manipuladores y obsesos textuales. Pero, a su vez, corre el riesgo de bloquear la investigación teatral perpetuando un cierto logocentrismo.

b. La distancia harmenéutica* irreductible

Inversamente, parece mucho más justo señalar una distancia entre el texto y la puesta en escena. A partir del momento en que la puesta en escena se libera de su papel ancilar con respecto al texto, se crea una distancia de significación entre los dos componentes y un desequilibrio entre lo textual y lo visual. Este desequilibrio genera una mirada nueva sobre el texto y una manera nueva de mostrar la realidad sugerida por el texto.

La distancia es la de un foso infranqueable entre el texto y el espacio/tiempo en que es proferido. «Tal vez», escribe Bernard DORT, «nuestro placer en el teatro proviene del he-

cho de ver inscribir un texto, por definición ajeno al tiempo y al espacio, en el momento pasajero y la era delimitada del espectáculo. De este modo, la representación teatral no sería el lugar de una unidad recobrada, sino el de una tensión nunca resuelta entre lo eterno y lo pasajero, entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo concreto, entre el texto y el escenario. La representación no realiza más o menos un texto: lo critica, lo fuerza, lo interroga. Se confronta a él y lo confronta a ella. No es un acuerdo, sino un combate» (*Le Monde du dimanche*, 12 de octubre de 1980).

3 • Ficcionalización textual y ficcionalización escénica

La teoría de la *ficción** nos obliga a pensar la relación del texto y la escena frente al proceso de ficcionalización que la puesta en escena realiza ante el espectador. La ficción puede parecer el término medio y la mediación entre lo que cuenta el texto dramático y lo que la escena figura, como si la mediación fuese realizada por la figuración, textual y visual, de un mundo ficcional posible, construido primero por el análisis dramatúrgico y la lectura, y luego figurado por la organización escénica. Esta hipótesis no es falsa si tomamos la precaución de no reintroducir subrepticiamente la teoría del referente actualizado que esta mediación figuraría. Si bien existe efectivamente una relación evidente entre texto y representación, ésta no se da bajo la forma de una traducción o de una reduplicación del primero en la segunda, sino como una confrontación de un universo ficcional estructurado a partir del texto y un universo ficcional que es producido por el escenario; son las modalidades de esta *confrontación* lo que debe ser examinado.

a. Dos estatutos ficcionales

Los dos estatutos ficcionales, el del texto y el de la escena, poseen propiedades específicas, sin olvidar, no obstante, que el universo ficcional escénico es al mismo tiempo:

— el que engloba e integra el universo ficcional del texto pronunciado en el escenario, el que le proporciona la situación de enunciación;
— el que es susceptible de ser, en cada momento, *contradicho* y desconstruido desde dentro por la intervención del texto enunciado dentro de la representación. Este *texto* dramático es, en efecto, un sistema semiológico cuya precisión semántica y cuyo carácter verbal inmediatamente comprensible imponen a los demás sistemas significantes una perspectiva y una posibilidad de apoyarse en los significados surgidos del texto lingüístico.

En el caso de la puesta en escena teatral, la confrontación de ambos modos ficcionales se establece gracias a una ficción desdoblada.

• Ficcionalización escénica

A través de la enunciación escénica, la situación visible y audible en la que el texto dramático es proferido.

• Ficcionalización textual

A través de la ficcionalización por parte de los oyentes del texto, puesto que aunque sea verdad que el texto sólo tiene sentido en su enunciación escénica, el espectador sigue siendo libre para construir *otra* ficción que la elegida por la puesta en escena y para tratar el texto como un monte o un continente al que se accede únicamente por la lectura y la imaginación («*in the mind's eye*», diría Hamlet).

Sin embargo, pese a ser real, esta distinción sigue siendo puramente teórica, puesto que ambos modos ficcionales se interfieren y borran sus pistas para proporcionar placer e ilusión al espectador. El escenario y la figuración del lugar y del espacio determinan inicialmente un *marco** que se presenta como el lugar de la ficción, la mímesis del mundo ficcional. Esta primera ficcionalización escénica es tanto más *fuerte* cuanto mayor es el esfuerzo de los actores, de la atmós-

fera, del ritmo, etc. por persuadirnos de que son la ficción encarnada.

La ficcionalización escénica «cementa» totalmente la ficción textual (incluso haciéndose pasar a veces por la encarnación del verbo, por la única puesta en escena posible, etc.). Ambas ficciones acaban por interpenetrarse hasta el extremo de que ya no sabemos si es el texto dramático quien ha creado la situación de enunciación o si la enunciación no podía desembocar en un texto distinto al que oímos. La confusión de estos dos estatutos ficcionales se produce como para apoyar y acentuar mejor en el espectador la ilusión de hallarse en un mundo ficcional extraño, hasta el punto de que cree que aquello que ve ante sí (un actor, unas luces, unos efectos de sonido) existe realmente en otro lugar, en «otro escenario», según la expresión de MANNONI (1969).

b. Presencia/ausencia

Esta confusión general de los dos tipos de ficcionalización, que podríamos considerar uno de los rasgos específicos de la percepción teatral, proviene, al menos en lo que concierne a la puesta en escena, de un texto dramático preexistente, del intercambio de dos principios semióticos para el texto lingüístico y para la figuración escénica:

— el texto lingüístico significa por medio de sus propios signos como *ausencia* para una *presencia*, es decir, como la realidad ficticia considerada como presente y real;
— el escenario se ofrece como *presencia* inmediata de aquello que, de hecho, sólo es *ausencia* y confusión del significante y del referente.

Una vez tomadas estas precauciones sobre la relación entre la ficción textual y la ficción escénica y sobre su difícil disociación, la teoría de la ficción está en condiciones de especificar algunas de las operaciones de las relaciones del texto y la representación.

Guión, visual y textual, pre-puesta en escena.

Pavis, 1983*b*, 1986*a*; Fischer-Lichte, 1985; Issacharoff, 1988; Carlson, 1989, 1990.

THEATRON

Fran.: *Theatron*; Ingl.: *Theatron*; Al.: *Theatron*.

Palabra griega que designaba el lugar desde donde se ve el espectáculo, el espacio de los espectadores. Sólo mucho después, el *teatro* será concebido como el edificio en su conjunto, el arte dramático o la obra de un dramaturgo.

THEATRUM MUNDI

(«Teatro del mundo» en latín.)

Metáfora inventada en la Antigüedad y en la Edad Media, y generalizada por el teatro barroco, que concibe el mundo como un espectáculo escenificado por Dios e interpretado por actores humanos carentes de envergadura. [Véase CALDERÓN: *El Gran Teatro del Mundo* (1645) y, en el siglo XX, *El Gran Teatro del Mundo de Salzburgo* de HOFMANNSTHAL (1922).]

También es el término adecuado para los espectáculos *interculturales* que BARBA prepara como colofón de los seminarios-taller del ISTA que reúnen a los maestros orientales con los actores occidentales.

TIEMPO

Fran.: *temps*; Ingl.: *time*; Al.: *Zeit*.

El tiempo es uno de los elementos fundamentales del texto dramático y/o de la manifestación de la obra teatral, de su presentación («pre-santificación» escénica). Esta noción tiene la fuerza de la evidencia y, sin embargo, no es fácil de describir puesto que

para ello sería preciso hallarse fuera del tiempo, lo cual evidentemente no resultaría nada cómodo. Haremos nuestra la frase de SAN AGUSTÍN: «Sé qué es el tiempo si no me lo preguntan».

Tomaremos como punto de partida la doble naturaleza del tiempo: el tiempo que remite a sí mismo, o *tiempo escénico*, y el tiempo que debe ser reconstruido a través de un sistema simbólico, o *tiempo extraescénico*.

1 • Doble naturaleza del tiempo teatral

Para el espectador —cuyo punto de vista adoptaremos aquí, aunque sólo sea para tener un punto de referencia—, hay dos tipos de tiempo:

• El tiempo escénico

Tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral, tiempo del acontecimiento, ligado a la enunciación, al *hicet nunc*, al desarrollo del espectáculo. Este tiempo se desarrolla en un presente continuo, puesto que la representación tiene lugar en el presente: lo que ocurre ante nosotros lo hace en nuestra temporalidad, desde el principio al final de la representación.

• El tiempo extraescénico (*o* dramático)

Tiempo de la ficción del cual habla el espectáculo, la fábula, y que no está ligado a la enunciación *hic et nunc*, sino a la ilusión de que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá algo en un mundo posible, el de la ficción. Volviendo a la distinción que hemos establecido a propósito del *espacio** entre *escénico* y *dramático*, a este tiempo podríamos denominarlo *tiempo dramático* y definir el tiempo teatral como la relación entre el tiempo escénico y el tiempo extraescénico. (Hay que señalar, sin embargo, que a lo que aquí denominamos *tiempo teatral* algunos autores lo denominan *tiempo dramático*, tiempo «formado por la coexistencia de dos tiempos de naturaleza distinta: el tiempo escénico y el tiempo extraescénico» (MANČEVA, 1983, pág. 79.) Por nuestra parte —y coincidiendo con UBERSFELD (1977, pág. 203; 1981, pág. 239)—, preferimos definir el *tiempo teatral* como la relación entre la temporalidad de la representación y la temporalidad de la acción representada.

Detallaremos algunas observaciones acerca de ambas temporalidades:

a. El tiempo escénico

Es, a la vez, el de la representación que se está desarrollando y el del espectador que asiste a ella. Consiste en un presente continuo que no cesa de desvanecerse, y de renovarse sin cesar. Esta temporalidad es cronométricamente mensurable —de las 21,30 h. a las 23,15 h., por ejemplo— y, a la vez, está psicológicamente relacionada con el sentido subjetivo que el espectador tiene de la duración. En un marco objetivo y mensurable, el espectador organiza su percepción del espectáculo de acuerdo con una sensación de duración —de aburrimiento o de entusiasmo— estrictamente personal. Un mismo segmento de tiempo varía, en duración, según la obra y según el lugar que ocupa en la curva dramática y en la recepción del espectador.

En la misma medida en que resulta muy fácil —pero nada interesante— segmentar numéricamente el continuum de este tiempo escénico, es muy difícil —pero apasionante— organizarlo en unidades pertinentes a partir de su percepción. El escenario es como una serie de acontecimientos cuyo presente es constituido como una serie de presentes: «El presente percibido posee un espesor temporal cuya duración tiene exactamente los límites de la organización de lo sucesivo en una unidad» (FRAISSE, 1957, pág. 71).

El tiempo escénico se encarna en los signos de la representación, que son temporales pero también espaciales: la modificación de los objetos y de la escenografía, los juegos de luces, las entradas y salidas, los desplazamientos, etc. Cada sistema significante tiene su propio *ritmo*,* el tiempo y su estructuración se inscriben en él de forma específica y según la materialidad del significante.

b. *El tiempo dramático*

También se analiza según una doble modalidad, por la oposición entre la acción y la intriga (GOUHIER), entre la fábula y el tema (formalistas rusos), la historia y la narración (BENVENISTE, GENETTE), es decir, entre «el orden temporal de los elementos en la diégesis y el orden seudotemporal de su descripción en el relato» (GENETTE, 1972, pág. 78). Se trata de detectar de qué manera la intriga organiza —elige, dispone— los materiales de la fábula, cómo propone un montaje temporal de determinados elementos. Este tiempo de la ficción no es exclusivo del teatro, sino que pertenece a todo discurso narrativo que anuncie y fije una temporalidad, que remita a una *escena otra*, proporciona la ilusión referencial de otro mundo, nos parece tan lógicamente estructurado como el tiempo del calendario.

El establecimiento de la relación entre esas dos temporalidades —escénica y dramática— desemboca rápidamente en la confusión de ambos niveles. Del mismo modo que el placer del espectador reside en la confusión de la ficción escénica y la ficción dramática (que proviene del texto), también consiste en no saber qué le está ocurriendo: vive en un presente, pero olvida esta inmediatez para penetrar en otro universo del discurso, en otra temporalidad: la de la fábula que me están contando y a cuya construcción yo mismo contribuyo al imaginar su continuación (*texto dramático*).*

2 · Modalidades de la relación entre ambas temporalidades

Podemos imaginar todas las modalidades de esta relación:

a. Td (tiempo dramático) > Te (tiempo escénico): el tiempo dramático es muy largo (dura años en las obras históricas de SHAKESPEARE), pero es evocado en una representación que sólo dura entre dos y tres horas. En la estética clásica, Td no debe ser superior a las veinticuatro horas para una representación de dos horas.

b. Td = Te: la estética clásica llegó en algunas ocasiones a exigir que la acción de Td coincidiese con la acción escénica de Te. Desembocamos, así, en una estética naturalista, en la que la realidad escénica reproduce, en tamaño natural, la realidad dramática. Algunas veces, el tiempo de la *performance** no imita un tiempo exterior al suyo, sino que lo establece por sí misma, no intenta escapatse a través de una ficción y de una temporalidad ajenas a la escena.

c. Td < Te: es poco frecuente, aunque no imposible (MAETERLINCK, B. WILSON), que el tiempo escénico esté dilatado y restituya un tiempo referencial mucho más corto.

En cualquier caso, el tiempo escénico —es decir, el tiempo del presente— es aquel que organiza el mundo a partir de sí mismo y bebe en el «depósito» del tiempo dramático, el cual —a su vez— se derrama en la enunciación escénica. Siguiendo a BENVENISTE, insistiremos en definir el tiempo en base a su enunciación, la cual es —en el teatro— la enunciación escénica de todos los materiales. «Podría creerse», escribe BENVENISTE, «que la temporalidad es un marco innato del pensamiento. En realidad, se produce en y por la enunciación [...]. El presente es la verdadera fuente del tiempo. Esta presencia en el mundo es lo que el acto de la enunciación convierte en únicamente posible, puesto que —si lo pensamos bien— el hombre no dispone de ningún otro recurso para hacer vivir el "ahora" y actualizarlo si no es a través de la inserción del discurso en el mundo» (1974, pág. 83).

Con BENVENISTE, subrayaremos que en el teatro la representación tiene siempre un carácter de presente y que es preciso situar toda la ficción en la enunciación presente de la representación.

El tiempo escénico acarrea un cierto número de marcas indiciales, es decir, de signos deícticos que nos dan testimonio de su inscripción en el espacio y en los personajes (*deixis*).*

La organización espacial del presente escénico se produce gracias a otras temporalidades, a las que también hay que referirse:

• **El tiempo social**

Es necesario saber qué día y a qué hora empieza la representación, si esa noche podré ir al teatro, si habrá metro después, etc. Es útil saber si el público será capaz de mantener su atención durante media hora, tres horas o dos días, qué unidades temporales le convienen, cuál es su «sensación del tiempo».

• **El tiempo iniciático**

Nos permite acceder al acontecimiento de una gran noche: transcurre antes de llegar al teatro (reserva de localidades) y antes de que se levante el telón (estancia en el vestíbulo, conversaciones mundanas, timbres, oscuridad, silencio, etc.). «Siempre nos enfrentamos» —señala A. UBERSFELD— «a una especie de tiempo iniciático que precede al tiempo del teatro [...], a un umbral y a una preparación, la preparación psicológica de un tiempo distinto, el umbral del espectáculo» (1981, pág. 240). Este tiempo iniciático garantiza el paso del tiempo social a un tiempo propio de la obra y de su recepción, todavía mezcla el tiempo real del espectador y el tiempo ficcional del juego teatral. Pero sin este preámbulo ceremonioso, sin este ritual, este «espacio de tiempo privilegiado y solemne que el telón abre cuando se levanta y cierra cuando cae, los timbres o las luces de la sala que se apagan [...]» (DORT, 1982, pág. 5), ¡no habría verdadero teatro!

• **El tiempo mítico**

Un tiempo similar al de los «acontecimientos que tuvieron lugar *in principio*, es decir, "en los inicios", en un instante primordial y atemporal, en un lapso de *tiempo sagrado*» (ELIADE, 1950, pág. 73) o en el tiempo del «retorno ceremonial» (UBERSFELD, 1977, pág. 205), no es, a nuestro juicio, un componente de la representación teatral, salvo que veamos en él un rito irrepetible o, por supuesto, un tema de la fábula. Los estudios que lo mencionan no explican su función exacta en la representación y se quedan en el terreno de la metáfora del teatro como retorno a un eterno presente mítico o a un ritual que se produce fuera del tiempo histórico. Tal vez sea realmente éste el origen del teatro, pero su funcionamiento actual prácticamente ya no hace ninguna alusión a él.

• **El tiempo histórico**

Es, en cambio, una realidad que se inscribe necesariamente en el texto y la representación. Dada la multitud de sus temporalidades y de su modo de producción, el teatro siempre está situado en la historia. La dificultad para leer en él la historia ficticia de la fábula y nuestra propia historia proviene en gran parte del enmarañamiento y de la confusión del tiempo representado (dramático) y del tiempo de la representación (escénico) (véase *infra* 3.*b*).

3 • Modulaciones del tiempo

a. *Concentración dramatúrgica*

En la *dramaturgia clásica*,* observamos una tendencia a la concentración y a la desmaterialización del tiempo dramático (extraescénico): este tiempo es filtrado por la palabra del personaje, sólo es evocado en función de la presencia escénica de este personaje en situación y en conflicto. El tiempo extraescénico es remitido siempre al tiempo escénico, tiende a autoborrarse, a existir únicamente bajo la forma de una palabra o de un universo ficcional no realizado y no mostrado en el escenario, pero evocado gracias a la imaginación combinada del poeta y del espectador que escucha e imagina una realidad referencial exterior al escenario. Se comprende así la necesidad lógica de la unidad de tiempo clásica: la realidad temporal extraescénica debe quedar reducida al máximo (a veinticuatro o doce horas, por ejemplo) puesto que, para que pueda ser evocada escénicamente, debe ser «filtrada» por la conciencia del héroe visible en escena, el cual sólo dispone de dos o tres horas para efectuar este laminado del mundo y de su temporalidad extraescénica. El teatro clásico desmaterializa el tiempo exterior al escenario ofreciendo la ilusión de una palabra pura, de un discurso donde coinciden el mundo y el personaje simbolizado, su discurso presente y su existencia ficticia exterior.

b. Dialéctica de las historicidades

En la puesta en escena del texto clásico, la cuestión de la historicidad del texto se suma al caso habitual de la relación entre tiempo escénico y extraescénico. Es necesario, pues, considerar al menos tres historicidades:

— el tiempo de la enunciación escénica (el del momento histórico en que la obra es puesta en escena);
— el tiempo de la fábula y de su lógica actancial (tiempo dramático);
— el tiempo de la creación de la obra y de las prácticas artísticas entonces vigentes.

El conocimiento de estas tres variables temporales evoluciona sin cesar: ello es evidente para la primera historicidad, pero también es el caso por lo que se refiere a nuestro reconocimiento retrospectivo de la época en que apareció la obra. La lógica temporal de la fábula, por su parte, no está fijada indefinidamente, sino que se constituye en función de la perspectiva elegida para reconstituir la fábula y evaluar los hechos descritos. Quien desea interpretar hoy la obra clásica se ve en la necesidad de poner en relación las tres historicidades. Éstas ni están nunca situadas en el mismo plano ni son equipolentes: todo paso de una época a otra parece resultar de una *compresión*: la época más reciente (la de la enunciación escénica) atrae hacia ella aquella de la cual se habla. Tomemos el ejemplo de *El triunfo del amor* (de MARIVAUX): la temporalidad del siglo XVIII atraía hacia ella la Antigüedad griega ficcional en que se sitúa la fábula; la temporalidad del siglo XX atrae hacia ella la del siglo XVIII que produjo el texto y su relación con la Antigüedad. Lo que cuenta para los niveles temporales es el proceso en el momento de llegada (por lo tanto, en nuestra época), el modo en que la última temporalidad (la que percibe el espectador actual) funcionaliza y convierte en signo (semiotiza) las precedentes. Es imposible tratar en un mismo plano, y como universos de referencia distintos, las tres historicidades; sólo tenemos acceso al sistema de sus funcionalizaciones sucesivas, a la compresión de cada conjunto en el que le sucede en el tiempo.

c. Manipulación del tiempo escénico y del tiempo extraescénico

Todas las operaciones de concentración/estiramiento, aceleración/frenado, parada/arranque, retroceso/impulsión son posibles tanto para el tiempo extraescénico como para el tiempo escénico. No obstante, cualquier manipulación de uno de los niveles temporales repercute necesariamente en otro. Por ejemplo: si deseo concentrar el tiempo dramático de la fábula, deberé mostrar un tiempo escénico —una manera de hacer— que sugiera esta concentración, así como una cierta rapidez de ejecución o de evocación de las acciones escénicas. Por el contrario, al proponer un tiempo escénico muy lento y dilatado —a la manera de WILSON, pongamos por caso—, estoy reflejando inevitablemente la lentitud del proceso correspondiente en un universo ficcional que siempre estará en relación con nuestro propio mundo; pero además, por ironía y antífrase, esta lentitud escénica de WILSON podrá aludir a la vivacidad y a la brutalidad de las relaciones humanas. De este modo, el tiempo escénico «huye» constantemente hacia un «lugar otro» que es la ficcionalización de un tiempo y de un universo extraescénicos e, inversamente, esta exterioridad amenaza a cada instante con irrumpir en el escenario y en el tiempo escénico del hecho teatral.

Podemos afirmar, pues, que el tiempo teatral es variable, con riesgo de precipitaciones.

Entreacto, historia, texto dramático, unidades.

Langer, 1953; Pütz, 1970; Weinrich, 1974; Lagrave, 1975; Ricœur, 1983, 1984, 1985; Slawinska, 1985; Mesguich, *L'Eternel Éphémère*, París, Seuil, 1991; García-Martínez, 1995; Pavis, 1996.

TIPO

Fran.: *type*; Ingl.: *type*; Al.: *Typus*.

*Personaje** convencional que posee características físicas, fisiológicas o morales conocidas de antemano por el público y constantes durante toda la obra; estas características han sido fijadas por la tradición literaria (el bandido generoso, la prostituta buena, el fanfarrón y todos los caracteres de la *commedia dell'arte*).* Este término difiere ligeramente del de *estereotipo** del estereotipo, el tipo no tiene ni la irrelevancia, ni la superficialidad ni el carácter repetitivo. El tipo representa, si no un individuo, sí al menos un *papel** característico de un estado o de un defecto (así, el papel del avaro, del traidor). Si bien no está individualizado, posee al menos algunos rasgos humanos e históricamente comprobados.

1• Hay creación de un tipo a partir del momento en que las características individuales y originales son sacrificadas en beneficio de una generalización y de una ampliación. El espectador no tiene dificultad ninguna en identificar el *tipo* en cuestión a partir de un rasgo psicológico, un medio social o una actividad.

2• El *tipo* tiene mala prensa: se le reprocha su superficialidad y su falta de parecido con las personas reales. Es asimilado a la figura cómica definida, en la perspectiva bergsoniana, como «mecánica chapada sobre lo vivo» (BERGSON, 1899). Observamos que, por su parte, los personajes trágicos poseen una dimensión mucho más humana e individual. Sin embargo, incluso el personaje más elaborado se reduce de hecho a un conjunto de rasgos, por no decir de signos distintivos, y no tiene nada que ver con una persona real. E inversamente, el tipo no es más que un personaje que confiesa francamente sus límites y su simplificación. Finalmente, los tipos son más aptos para integrarse a la intriga y para servir como objeto lúdico de demostración en la medida en que se caracterizan por una idea fija que los pone en conflicto con los restantes personajes (individualizados o también típicos).

3• Los personajes tipo aparecen sobre todo en las formas teatrales de fuerte tradición histórica donde los caracteres recurrentes representan grandes tipos humanos o de defectos puestos en la picota por el autor dramático. Históricamente, la aparición de estas figuras estereotipadas se explica a menudo por el hecho de que cada personaje haya sido interpretado por el mismo actor, el cual elaboraba con los años una gestualidad, un repertorio de *lazzi** o una psicología original. Algunas dramaturgias no pueden prescindir de los tipos (farsa, comedia de carácter). A veces, la representación de lo típico, es decir, de lo general, de lo «filosófico», se convierte en una reivindicación del dramaturgo.

Actancial (modelo), actor, papel, reparto.

Bentley, 1964; Aziza y otros, 1978*b*; Herzel, 1981; Amossy, 1982.

TÍTULO DE LA OBRA

Fran.: *titre de la pièce*; Ingl.: *title of play*; Al.: *Titel des Stückes*.

No hay reglas ni fórmulas para encontrar un buen título para la obra, y tampoco estudios globales sobre la elección de los títulos. El título es un texto exterior al texto dramático propiamente dicho; en este sentido, es un elemento *didascálico** (*extra* o *paratextual*),* pero su conocimiento obligatorio —todavía se va al teatro por el título de la obra, incluso si, tal como ocurre hoy, nos interesamos sobre todo por el trabajo de puesta en escena— influye sobre la lectura de la obra. El título, al ponernos sobre la pista, instaura una expectativa que luego se verá frustrada o satisfecha: en efecto, el espectador dictaminará si la fábula «pega» o no con la etiqueta elegida. Algunas dramaturgias, como el drama romántico o heroico-cómico, dan un título a cada acto (o *cuadro*),* de suerte que la fábula queda perfec-

tamente resumida por la secuencia de los títulos (por ejemplo, en *Cyrano de Bergerac*).

1 • Concisión

El título tiende por sí mismo a ser conciso: debe ser recordado fácilmente y no debe explicar todo (como en algunas novelas del siglo XVIII, cuyo título interminable ya constituía una seminarración). Si es demasiado largo o complicado, el uso lo simplificará, tal como ocurre con *La trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, reducido a *Hamlet*, o con el título (paródico) de la obra de Peter WEISS, *La persecución y el asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*, resumido en *Marat/Sade*.

2 • El nombre propio

Muy a menudo, el título contiene el nombre propio del héroe central (*El Cid, Andrómaca*), con el riesgo de que hoy no reconozcamos en él al héroe más interesante: *Britannicus* es el nombre de la víctima principal, pero quien hoy nos fascina es Nerón. Cuando se trata de reyes, sobre todo en SHAKESPEARE, el nombre viene después del rango y de la parte de que se trata: *The First Part of King Henry the Fourth*.

3 • Caracterización inmediata

Frecuentemente, el título intenta caracterizar al héroe, o bien generalizando su carácter (ejemplos: *El misántropo, El avaro, El mentiroso*), o bien jugando con las asonancias: *Tartufo, Ping-Pong* (ADAMOV), *Un hombre es un hombre* (BRECHT). En ocasiones, un subtítulo confiere precisión al título y esboza la intriga: en la dramaturgia isabelina, «todo por el amor» (*Antonio y Cleopatra*, de SHAKESPEARE).

4 • Comentario metatextual

El título se desliza fácilmente hacia un comentario metatextual sobre la fábula: *El juego del amor y del azar* nos invita a elucidar las relaciones existentes en la intriga entre ambos temas. *Terror y miseria del III Reich* refleja los sentimientos que experimentará el espectador que vea todos los *sketches* de la obra.

5 • Gusto por la provocación y la publicidad

¿Quién teme a Virgina Woolf? (ALBEE), *Un sombrero de paja italiana* (LABICHE), *Lástima que sea una puta* (FORD) son títulos que excitan la curiosidad y la atención: el sueño de los cineastas contemporáneos.

6 • Proverbio

Las *Comedias y Proverbios* de MUSSET presentan el tema ilustrado por la obra, como si fuesen el resultado de un encargo o de una apuesta a partir de una idea que debe ser ilustrada dramáticamente. A veces, se trata sólo de una frase ingeniosa más o menos enigmática (*La importancia de llamarse Ernesto*).

7 • La elección del título

Hoy, las vanguardias son mucho más cautelosas en la elección del título; lo consideran como una simple convención o como la nomenclatura de lo único que importa: el texto. Por ello, a menudo tenemos la sensación de que todos los títulos se parecen un poco. Y, sin embargo, los títulos juegan un papel importante en el éxito de la obra, sobre todo en el bulevar, donde es preciso atraer al público y hacerle creer que no gastará el dinero en vano (*Cenaremos en la cama; Los Baba-Ejecutivos; Ven a dormir otra vez al Elíseo*). Los autores de tuelodramas lo sabían muy bien cuando afirtuaban que «para escribir un buen tuelodrama, lo prituero es elegir un buen título. Luego, basta adaptarlo a cualquier tema», tal como dice el *Tratado del melodrama* (1817).

Antonomasia.

TRABAJO TEATRAL

Fran.: *travail théâtral*; Ingl.: *theatrical work*; Al.: *Theaterarbeit*.

Este término—tal vez una traducción inconsciente del *modelo** o *Modellbuch* brechtiano que lleva el título de *Theaterarbeit* (1961)— conoció en los años cincuenta y sesenta una fortuna considerable, puesto que no sólo evocaba el estricto trabajo de los ensayos y de la memorización actoral del texto, sino también el *análisis dramatúrgico*,* la *traducción** y la *adaptación*,* las improvisaciones gestuales, la búsqueda del *gestus*,* de la *fábula** o la apertura del texto a una pluralidad de sentidos, a la situación de los actores en el escenario, al diseño del vestuario, de los decorados, de las luces, etc. *Trabajo teatral* implica también una concepción dinámica y operativa de la puesta en escena. Su rastro lo encontramos necesariamente en la realización final, y a veces este rastro es voluntariamente conservado y mostrado como parte integrante de la obra.

La revista francesa *Travail théâtral*, que apareció entre 1971 y 1981, se interesaba por todos los niveles de la producción y de la actividad teatral, vinculándose así a la concepción brechtiana de una teorización basada en una práctica continua y transformadora.

TRADUCCIÓN TEATRAL

Fran.: *traduction théâtrale*; Ingl.: *translation*; Al.: *Übersetzung*.

1 • Especificidad de la traducción para la escena

Para ser justos con la teoría de la traducción teatral, especialmente de la traducción para el escenario realizada con vistas a una escenificación, hay que tener en cuenta la *situación de enunciación** propia del teatro: la de un texto proferido por un actor en un tiempo y en un lugar determinados, dirigido a un público que recibe «de golpe» un texto y una puesta en escena. Para dilucidar el proceso de la traducción teatral, habría que interrogar al mismo tiempo al teórico de la traducción y de la literatura y al director de escena o al actor, asegurar su mutua cooperación e integrar el acto de la traducción a la *traslación*, mucho más amplia, que la puesta en escena de un texto dramático supone. En efecto, en el teatro el fenómeno de la traducción para la escena desborda claramente el problema —bastante limitado— de la traducción interlingüística del texto dramático. A fin de intentar delimitar algunos problemas de la traducción específica para el escenario y la puesta en escena, es indispensable tener en cuenta dos evidencias: *primo*, en el teatro la traducción «pasa» por el cuerpo de los actores y el oído de los espectadores; *secundo*, no vertemos simplemente un texto lingüístico en otro, sino que confrontamos y ponemos en comunicación situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas en el espacio y en el tiempo. Conviene distinguir netamente entre la traducción y la *adaptación*,* especialmente la brechtiana (*Bearbeitung*, que literalmente significa «retrabajo»): por definición, la adapración escapa a todo control: «Adaptar es escribir otra obra, ocupar el lugar del autor. Traducir es transcribir la obra en el mismo orden, sin añadidos o cortes, modificación del desarrollo, inversión de la escena, refundición de los personajes, cambios de réplica» (DÉPRATS, en CORVIN, 1995, pág. 900).

2 • La interferencia de las situaciones de enunciación

El traductor y el texto de su traducción se hallan en el centro mismo de la intersección de dos conjuntos a los cuales ambos pertenecen en grados diversos. El texto traducido forma parte del texto y de la cultura-fuente y, al mismo tiempo, del texto y de la cultura «de destino»; por supuesto, la transferencia concierne a la vez al texto-fuente—en su dimensión semántica, rítmica, acústica, connotativa, etc.— y al texto-diana, con esas mismas dimensiones adaptadas a la lengua y a la cultura destinatarias. A este fenómeno, «normal» en cualquier traducción lingüística, se le añade—en el teatro— la relación de las situaciones de enunciación: ésta es, muy a menudo, virtual dado que el traductor casi siempre trabaja a partir de un texto escrito; de todos modos, a veces (aunque pocas), el

traductor logra comprender que ese texto debe ser traducido en una puesta en escena concreta, es decir, ha de verse «situado» por una situación de enunciación realizada.

Pero incluso en tal caso, y a diferencia de lo que ocurre en el doblaje cinematográfico, el traductor sabe perfectamente que su traducción no podrá conservar la situación de enunciación original del texto dado que está destinada a una futura situación de enunciación que todavía no conoce, o que conoce mal. En el caso de una puesta en escena concreta del texto traducido, percibimos perfectamente la situación de enunciación en la lengua y en la cultura-diana. Pero si remontamos la corriente, y en lo que concierne al traductor, la situación es mucho más difícil puesto que éste, cuando traduce, debe adaptar una situación de enunciación virtual pero pretérita —que no conoce, o no demasiado— a una situación de enunciación que será actual pero que también desconoce, al menos por el momento. Así pues, incluso antes de abordar la cuestión del texto dramático y de su traducción, constatamos que la situación de enunciación real (la del texto traducido y puesto en condiciones de recepción) es una transacción entre las situaciones de enunciación originarias y destinatarias que, por así decir, hace que uno de nuestros ojos mire vagamente hacia la fuente y el otro apunte intensamente hacia el objetivo.

Como cualquier otro, el de la traducción teatral es un acto hermenéutico: para saber qué quiere decir el texto-fuente, debo bombardearlo con problemas prácticos *a partir* de una lengua-diana; debo preguntarle: desde el lugar en que me encuentro, desde esta situación de recepción final, y transmitido en los términos de esta otra lengua —la de destino—, ¿qué pretendes decir en nombre mío y en el de todos? Este acto hermenéutico consiste, si se trata de *interpretar* el texto-fuente, en descifrar algunas de sus grandes líneas, traducidas a otra lengua; en «traer a casa» este texto extranjero, es decir, acercarlo a la lengua y la cultura de destino para poner de manifiesto el abismo que lo separa de su origen y de su fuente. La traducción no es una búsqueda de la equivalencia semántica entre dos textos, sino la apropiación que el texto de destino hace de un texto-fuente. Para describir este proceso de *apropiación*, debemos seguir las fases de su evolución desde el texto y su cultura-fuente hasta su recepción concreta por parte del público (PAVIS, 1990).

3 • La serie de concretizaciones

Para comprender las transformaciones del texto dramático —sucesivamente escrito, traducido, dramatúrgicamente analizado, escénicamente enunciado y finalmente recibido por el público—, hay que reconstituir su periplo y sus transformaciones en el curso de sus sucesivas concretizaciones.

El texto original (T^0) es la resultante de las opciones y de la formulación del autor. Este texto sólo es legible en el contexto de su situación de enunciación, especialmente de su dimensión inter e ideo-textual, es decir, de su relación con la cultura ambiente.

a. El texto de la traducción escrita (T^1) depende de la situación de enunciación virtual y pasada de T^0, así como de la del futuro público, que recibirá el texto en T^3 y T^4. Este texto T^1 de la traducción constituye una primera concretización. El traductor se halla en la posición de un lector y de un dramaturgo (en el sentido técnico de la palabra): elige entre las virtualidades y los recorridos posibles del texto que debe traducir. El traductor es un dramaturgo que, ante todo, ha de realizar una traducción *macrotextual*, es decir, un análisis dramatúrgico de la ficción transmitida por el texto. Debe reconstituir la fábula según la lógica actancial que cree más conveniente; reconstituye la dramaturgia, el sistema de los personajes, el espacio y el tiempo en que evolucionan los actantes, el punto de vista ideológico del autor o de la época que el texto sugiere, los rasgos individuales específicos de cada personaje y los rasgos suprasegmentales del autor, el cual tiende a homogeneizar todos los discursos y el sistema de resonancias, repeticiones, insistencias y correspondencias que garantizan la cohe-

rencia del texto-fuente. La traducción macrotextual sólo es posible a partir de la lectura del texto —de las microestructuras textuales y lingüísticas—, pero a su vez compromete la traducción de estas mismas microestructuras. En este sentido, la traducción teatral (como cualquier traducción literaria o traducción de ficción) no es una simple operación lingüística: pone en juego una estilística, una cultura, una ficción, y por ello no puede prescindir de tales macroestructuras.

b. Así pues, el texto de la dramaturgia (T^2) siempre es legible en la traducción de T^0. Sucede incluso que un dramaturgo se interpone entre traductor y director (en T^2, claro está) y prepara el terreno para la futura puesta en escena al sistematizar las opciones dramatúrgicas, al mismo tiempo en la lectura de la traducción T^1 —que, según acabamos de ver, está contaminada por el análisis dramatúrgico— y, eventualmente, al tomar el original T^0 como punto de referencia.

c. La siguiente etapa, en T^3, es la de la puesta a prueba del texto, traducido en T^1 y T^2, a través del escenario: es la concretización de la enunciación escénica. Ahora, la situación de enunciación finalmente se realiza; se «sumerge» en el público, en la cultura-diana, y se comprueba inmediatamente si el texto funciona o no. La puesta en escena, en tanto que confrontación de las situaciones de enunciaciones, virtual en T^0 y actual en T^3, propone un *texto espectacular* al sugerir el examen de todas las relaciones posibles entre signos textuales y signos escénicos.

d. Pero la serie no acaba aquí todavía, puesto que es preciso que el espectador reciba esta concretización escénica T^3 y que, a su vez, se apropie de ella: a esta última etapa podríamos denominarla la *concretización receptiva* o la *enunciación receptiva*. Es el momento en que el texto-fuente alcanza por fin su objetivo: «tocar» a un espectador en el curso de una puesta en escena concreta. Este espectador sólo se apropia del texto al término de una cascada de concretizaciones, de traducciones «intermediarias» que, por su parte, en cada etapa, reducen o amplían el texto-fuente, lo convierten en un texto que siempre debe ser descubierto, constituido. No es exagerado decir que la traducción es, al mismo tiempo, un análisis dramatúrgico (T^1-T^2), una puesta en escena (T^3) y una apelación al público (T^4) *que se ignoran*.

4 • Las condiciones de recepción de la traducción teatral

a. La competencia hermenéutica del futuro público

Hemos visto que al final del trayecto la traducción desemboca en esa concretización receptiva que decide, en última instancia, el uso y el sentido del texto-fuente T^0. Ello pone de manifiesto la importancia de las condiciones de llegada del enunciado traducido, condiciones por otra parte muy específicas en el caso del público teatral, que debe *oír* el texto y, en particular, comprender lo que ha empujado al traductor a inclinarse por una determinada opción, a imaginar un determinado «horizonte de expectativa» (JAUSS) en la sala. La evaluación de sí mismo y del otro permitirá al traductor hacerse una idea acerca del carácter más o menos apropiado de su traducción. Pero ésta depende de otros factores y, especialmente, de otra competencia.

b. La competencia rítmica, psicológica y auditiva del futuro público

La equivalencia o, al menos, la transposición rítmica y prosódica del texto-fuente (T^0) y del texto de la concretización escénica (T^3) aparece a menudo como indispensable para la «buena» traducción. En efecto, hay que tomar en consideración la forma del mensaje traducido, especialmente su duración y su ritmo, que forman parte de su mensaje. Pero el criterio de lo interpretable o de lo «hablable», si bien es válido para controlar el modo de recepción del texto proferido, también es problemático a partir del momento en que degenera en una norma de buena interpretación o de verosimilitud. Ciertamente, el actor ha de ser físicamente

capaz de pronunciar y de interpretar su texto. Ello implica evitar las cufonías, los juegos gratuitos del significante, la multiplicación de los detalles en perjuicio de una comprensión rápida del conjunto. Sin embargo, esta exigencia de un texto *interpretable* o *hablable* puede conducir a una norma del bien hablar, a una simplificación de la retórica de la frase o de la actividad propiamente respiratoria y articulatoria del actor (por ejemplo, en las traducciones de SHAKESPEARE). El peligro de la banalización, en nombre de un texto «fácil de decir» amenaza al trabajo de la puesta en escena.

Por su parte, la noción correlativa del texto *audible* o *receptible* también depende del público y de su capacidad para medir el impacto emocional de un texto y de una ficción sobre los espectadores. También aquí conviene señalar que la puesta en escena contemporánea ya no reconoce esas normas de la corrección fónica, de la claridad del discurso o del ritmo agradable. Otros criterios han ocupado el lugar del criterio, demasiado normativo, del texto fácil de decir y agradable de escuchar.

5 • La traducción y su puesta en escena

a. El relevo de la situación de enunciación

La traducción en T^3, traducción ya inserta en una puesta en escena concreta, está «conectada» a la situación de enunciación escénica gracias a un sistema de deícticos. A partir del momento en que se establece esta conexión, el texto traducido puede desprenderse de los términos que sólo son comprensibles en el contexto de su enunciación original. El texto dramático lo sabe perfectamente, puesto que juega muy a menudo con los deícticos, los pronombres personales, los silencios, o vierte en las acotaciones la descripción de los seres y las cosas esperando pacientemente que una puesta en escena tome el relevo del texto.

Esta propiedad del texto dramático, y *a fortiori* de su traducción para la escena, permite al actor suplir el texto hablado con una amplia gama de medios acústicos, gestuales, mímicos, posorales. Entonces entra en juego toda la intervención rítmica del actor sobre el texto dramático; la entonación —más elocuente que un largo discurso— y el fraseado —que acorta o alarga a voluntad sus parlamentos, estructura o desestructura el texto— son algunos de los procedimientos que garantizan la circulación entre la palabra y el cuerpo.

b. La traducción como puesta en escena

Traductores y directores están divididos en dos escuelas acerca del estatuto de la traducción frente a la puesta en escena; se trata de un debate que suscita opiniones cuya radicalidad hace muy difícil un acuerdo; sin embargo, a través de una teoría de las concretizaciones en serie tal vez sea posible arrojar alguna luz sobre el problema.

- Para los traductores celosos de su autonomía y que a menudo consideran que su trabajo es publicable tal cual, que no está ligado a una puesta en escena particular, la traducción no determina necesaria o totalmente la puesta en escena; deja las manos libres a los futuros directores. Tal es la posición de DÉPRATS (en CORVIN, 1995).

- La tesis inversa prácticamente asimila la traducción a una puesta en escena, considerando que el texto de la traducción contiene ya su propia puesta en escena y la preside. Ello equivale a considerar que el texto, original o traducido, contiene una *pre-puesta en escena*,* posición criticable cuando llega al extremo de sugerir que debemos tenerlo en cuenta para realizar la puesta en escena o para preparar la traducción. DÉPRATS matiza esta posición excesivamente radical: «Si bien en algunos casos el proyecto de traducción es indisociable del proyecto espectacular, una buena traducción, susceptible de ser adoptada en escenificaciones distintas, existe más allá de toda referencia a un espectáculo preciso» (pág. 901).

6 • Teoría del verbo-cuerpo

Se denomina *verbo-cuerpo* a la alianza entre el gesto y la palabra. Es un reglaje, específico para cada lengua y cada cultura, del ritmo (gestual y vocal) y del texto. Se trata de detectar la manera en que el texto-fuente y, luego, la puesta en juego-fuente asocian un tipo de enunciación gestual y rítmica a un texto; a continuación, se busca un *verbo-cuerpo* equivalente y apropiado a la lengua de destino. Así pues, para llevar a cabo la traducción del texto dramático, es necesario formarse una imagen visual y gestual de este *verbo-cuerpo* de la lengua y la cultura fuente para intentar apropiarse de él a partir del *verbo-cuerpo* de la lengua y la cultura-diana. Se ha insistido a menudo en la necesidad de mostrar a través de la interpretación actoral y de la puesta en escena la inscripción del gesto y del cuerpo en la lengua-fuente, de restituir su «fisicidad». Se trata, en cualquier caso, de conseguir que se encuentren el *verbo-cuerpo* procedente de la cultura y de la lengua-fuente con el de la cultura y la lengua a la que se traduce.

Théâtre/Public, nº 44, 1982; Pavis, 1987*b*, 1990; *Sixièmes Assises*, 1990.

TRAGEDIA

(Del griego *tragoedia*, canción del macho cabrío —sacrificado a los dioses por los griegos.) Fran.: *tragédie*; Ingl.: *tragedy*; Al.: *Tragödie*.

Obra que representa una acción humana funesta que a menudo acaba en muerte. ARISTÓTELES ofrece una definición que influirá profundamente a los dramaturgos hasta nuestros días: «La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completa, de una cierta extensión, en un lenguaje sazonado de una especie particular según las diversas partes, imitación que es hecha por personajes en acción y no a través del relato y que, al suscitar piedad y temor, opera la purga propia a tales emociones» (1449*b*).

Diversos elementos fundamentales caracterizan la obra trágica: la *catarsis* o purga de las pasiones mediante la producción del terror y de la piedad; la *hamartía* o acto del héroe que pone en marcha el proceso que le conducirá a su pérdida; la *hibris*, orgullo y testarudez del héroe que persevera pese a las advertencias y se niega a abandonar; el *pathos*, sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público. La «fórmula mínima» de la secuencia típicamente trágica sería: el *mythos* es la *mímesis* de la *praxis* a través del *pathos* hasta la *anagnorisis*. Lo cual, hablando llanamente, significa: «la historia trágica imita las acciones humanas bajo el signo de los sufrimientos de los personajes y de la *piedad* (*terror*...)» hasta el momento del *reconocimiento* de los personajes entre sí o de la toma de conciencia de la fuente del mal.

Sin pretender reconstruir aquí la historia de la tragedia, recordaremos los tres períodos en que floreció particularmente: en la Grecia clásica del siglo V, en la Inglaterra isabelina y durante el siglo XVII francés (1640-1660).

Véanse los artículos *Trágico* y *Poética teatral*.

TRAGEDIA DOMÉSTICA (BURGUESA)

Fran.: *tragédie domestique*; Ingl.: *domestic tragedy*; Al.: *bürgerliche Tragödie*.

Nombre del género utilizado en el siglo XVIII, especialmente por DIDEROT, para designar el *drama burgués*.

TRAGEDIA HEROICA

Fran.: *tragédie héroïque*; Ingl.: *heroic tragedy*, *heroic play*; Al.: *heroische Tragödie*.

Tipo de tragedia aparecido en Inglaterra después de la restauración de la monarquía, especialmente con John DRYDEN

(*La conquista de Granada*, 1670). Es una imitación de la tragedia clásica francesa en un estilo elevado y patético, con una temática novelesca e idealista. Tampoco en *El ensayo* de BUCKINGHAM (1671) conseguirá elevarse por encima de su propia parodia.

TRAGEDIA POLÍTICA

Fran.: *tragédie politique*; Ingl.: *political tragedy*; Al.: *politische Tragödie*.

Tragedia que utiliza elementos históricos auténticos o los presenta como tales. Su carácter trágico proviene de las decisiones que los antagonistas imponen —en mayor o menor medida— al héroe. Por ejemplo, *Horacio* y *Cinna* de CORNEILLE, *Britannicus* de RACINE, *La muerte de Danton* de BÜCHNER.

TRÁGICO

Fran.: *tragique*; Ingl.: *tragic*; Al.: *tragisch*.

Hay que distinguir cuidadosamente entre la *tragedia*,* género literario que posee sus propias reglas, y lo *trágico*, principio antropológico y filosófico que se encuentra en otras diversas formas artísticas e incluso en la existencia humana. Sin embargo, es a partir de las tragedias (de las griegas a las modernas, como las de un GIRAUDOUX o un SARTRE) como mejor se estudia lo trágico puesto que, tal como señala RICŒUR, «la esencia de lo trágico (suponiendo que exista) sólo se descubre a través de una poesía, de una representación, de una creación de personajes; en resumen, lo trágico es mostrado en primer lugar *en* obras trágicas, operado *por* héroes que existen plenamente en el imaginario. En este terreno, la tragedia instruye a la filosofía» (1953, pág. 449). En el estudio de las distintas filosofías de lo trágico, encontraremos siempre esta dicotomía:

— una concepción literaria y artística de lo trágico relacionada esencialmente con la tragedia (ARISTÓTELES);
— una concepción antropológica, metafísica y existencial de lo trágico, que vincula el arte trágico a la situación trágica de la existencia humana, concepción que se impone a partir del siglo XIX (HEGEL, SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, SCHELER, LUKÁCS, UNAMUNO).

Resulta imposible proponer una definición global y completa de lo trágico, puesto que los fenómenos y los tipos de obras tenidos en cuenta son excesivamente diversos y situados en demasiados momentos de la historia como para reducirlos a un cuerpo constituido de propiedades trágicas. Como mucho, puede ser útil esbozar el sistema clásico de la tragedia y sus modernas prolongaciones.

1 · La concepción clásica de lo trágico

a. El conflicto y el momento

El héroe realiza una acción trágica cuando sacrifica voluntariamente una parte legítima de sí mismo a intereses superiores, aunque este sacrificio pueda acarrear la muerte. La definición de HEGEL pone de manifiesto la escisión del héroe entre dos exigencias contradictorias: «Lo trágico consiste en esto: que en un conflicto los dos lados de la oposición tienen razón en sí, pero sólo pueden realizar la verdad contenida en su finalidad negando e hiriendo a la otra potencia, que tiene los mismos derechos, haciéndose ambas culpables, así, en su moralidad y a causa de esta misma moralidad» (1832, pág. 377). Lo trágico es producido por un conflicto inevitable e insoluble, no por una serie de catástrofes o de fenómenos naturales horribles, sino a causa de una fatalidad que se encarniza sobre la existencia humana. Tal como dice LUKÁCS, «cuando se alza el telón, el futuro ya está presente desde toda la eternidad».

b. Los protagonistas

Sea cual sea la naturaleza exacta de las fuerzas en juego, el conflicto trágico clásico siempre opone al hombre a un principio moral o religioso superior. Para la aparición de la tragedia griega, «para que haya acción trágica, es necesario que aparezca la noción de una naturaleza humana dotada de sus caracteres propios, de modo que en consecuencia los planos humano y divino sean suficientemente distintos como para oponerse entre sí; pero es preciso que no dejen de aparecer como inseparables» (VERNANT, 1974, pág. 39). Así, para HEGEL, el verdadero tema de la tragedia es lo divino, no lo divino de la conciencia religiosa, sino lo divino en su realización humana a través de la ley moral.

c. Reconciliación

El orden moral siempre se reserva, sean cuales sean las motivaciones del héroe, la última palabra: «El orden moral del mundo, amenazado por la intervención parcial del héroe trágico en el conflicto de valores iguales, es restablecido por la justicia eterna cuando el héroe sucumbe» (HEGEL, 1832, pág. 377). Pese al castigo o a la muerte, el héroe trágico se reconcilia con la ley moral y la justicia eterna, dado que ha comprendido que su deseo era unilateral y hería a la justicia absoluta sobre la que reposa el universo moral del común de los mortales. Ello le convierte en un personaje al cual siempre admiramos, incluso si es reo de los mayores crímenes.

d. Destino

Lo divino toma a veces la forma de una fatalidad o de un destino que oprime al hombre y reduce su acción a la nada. El héroe conoce la existencia de esa instancia superior y acepta enfrentarse a ella sabiendo que con este combate sella su propia pérdida. En efecto, la acción trágica comporta una serie de episodios cuyo encadenamiento necesario sólo puede conducir a la catástrofe. La motivación es a la vez interior al héroe y dependiente del mundo exterior, de la voluntad de los otros personajes. La trascendencia adopta sus identidades, muy diversas, a lo largo de la historia literaria: fortuna, ley moral (CORNEILLE), dios oculto (en RACINE, según GOLDMANN, 1955), pasión (RACINE, SHAKESPEARE), determinismo social o herencia (ZOLA, HAUPTMANN).

e. La libertad y el sacrificio

El hombre recobra así su libertad: «Fue una gran idea admitir que el hombre consiente en aceptar un castigo incluso para el crimen *inevitable*, a fin de manifestar así su libertad mediante la pérdida de su libertad y de hundirse al reivindicar los derechos de la voluntad libre» (SCHELLING, citado en SZONDI, 1975*b*, pág. 10). Así pues, lo trágico es tanto la marca de la fatalidad como la fatalidad libremente aceptada por el héroe: éste asume el desafío trágico, acepta batirse, carga con la cruz (que a veces se le impone injustamente) y no busca ningún compromiso con los dioses: está dispuesto a morir para afirmar su libertad basándola en la aceptación de la necesidad. Con su sacrificio, el héroe se muestra digno de la grandeza trágica.

f. La falta trágica

Es a la vez el origen y la razón de ser de lo trágico (*hamartía*).* Para ARISTÓTELES, el héroe comete una falta y «cae en la desgracia no en razón de su maldad y de su perversión, sino como consecuencia de algún error que ha cometido» (*Poética*, 1453*a*). Esta paradoja trágica (alianza de la *falta* moral y del *error* de juicio) es constitutivo de la acción, y las distintas formas de trágico se explican por la evaluación constantemente reconsiderada de esta falta. En cualquier caso, para el dramaturgo, la regla de oro es presentar héroes que no sean ni demasiado culpables ni del todo inocentes. Así, la tragedia tan pronto minimiza el alcance de la falta, la convierte en un dilema moral que va más allá de la individualidad y la libertad del héroe (CORNEILLE), como convierte al héroe en un ser librado sin defensa a la voluntad de un dios

oculto: de este modo, según GOLDMANN, lo trágico del héroe raciniano nace de «la oposición radical entre un mundo sin conciencia auténtica y sin grandeza humana y el personaje trágico cuya grandeza consiste precisamente en el *rechazo* de este mundo y de la vida» (1955, pág. 352).

La falta varía según los conflictos trágicos, pero BARTHES tiene razón cuando afirma que «todos los héroes trágicos nacen inocentes: se convierten en culpables para salvar a Dios» (1963, pág. 54). Así, en el caso de RACINE, «el hijo descubre que su padre es malo y, sin embargo, quiere seguir siendo su hijo. Frente a esta contradicción sólo existe una salida (y en ello precisamente consiste la tragedia): que el hijo tome sobre sí la falta del padre, que la culpabilidad de la criatura descargue a la divinidad» (1963, pág. 54). Pero esta *hamartía*[*] es muy ambigua: a veces la traducimos como *culpa*, otras como *error* de juicio y otras (en la tradición cristiana) como *pecado*.

g. El efecto producido: la catarsis*

La tragedia y lo trágico se definen esencialmente en función del efecto producido sobre el espectador. Además de la célebre purga de las pasiones (que no sabemos exactamente si es *eliminación* o *purificación* de tales pasiones), el efecto trágico debe dejar en el espectador una sensación de elevación del alma, un enriquecimiento psicológico y moral: es por ello por lo que la acción sólo es verdaderamente trágica cuando el héroe ofrece en sacrificio al público este sentimiento de transfiguración (*terror y piedad*).*

h. Otros criterios de lo trágico

Las distintas estéticas no se conforman con contemplar lo trágico a un nivel ontológico y antropológico. Confundiendo muy a menudo trágico y tragedia, redefinen lo trágico en función de normas más dramatúrgicas y estéticas que filosóficas y, ello, a partir de la famosa definición aristotélica según la cual la acción trágica es la imitación de los *incidentes** de la fábula. El clasicismo francés insiste en el respeto de las tres unidades. Algunos autores, como RACINE, convierten estas reglas, especialmente la de unidad de tiempo, en una necesidad interna. GOETHE, comentando a ARISTÓTELES, indica que la tragedia se caracteriza por una construcción acabada, la *catarsis*,* como «conclusión finalizadora y reconciliadora que, de hecho, es exigida por todo drama e incluso por todas las obras poéticas» (1970, vol. VI, pág. 235). Más que el público, es el héroe quien experimenta la expiación y la reconciliación trágicas; sólo después, y como contragolpe, «ocurre lo mismo en el espíritu del espectador, que regresará a casa sin haber mejorado en nada» (1970, vol. VI, pág. 236).

Otros autores dan al conflicto trágico interpretaciones muy distintas: lo que cambia en cada una de estas concepciones es la finalidad de la acción del héroe. Para SCHILLER, lo trágico nace con la resistencia de los caracteres frente a un destino todopoderoso, con la resistencia moral frente al sufrimiento, una resistencia que conduce al héroe a lo sublime.

Una psicologización de lo trágico transforma el conflicto moral en subjetividad desgarrada entre dos pasiones o aspiraciones contradictorias: Hamlet se ve escindido entre su deseo de venganza y la imposibilidad de actuar de acuerdo con su humanismo.

SHAKESPEARE, tal como señala espléndidamente GOETHE, se sitúa en un punto de inflexión de la conciencia trágica, en el momento de la debilitación de la tragedia, entre lo antiguo y lo nuevo, entre el deber (*Sollen*) y el querer (*Wollen*): «A través del deber, la tragedia se hace grande y fuerte; a través del querer, débil y pequeña. Siguiendo este último camino, nació el *drama*, y lo hizo porque el monstruoso deber fue reemplazado por un querer, y porque este querer halaga nuestra debilidad y nos produce emoción dado que, después de una dolorosa espera, finalmente nos vemos mediocremente consolados» (GOETHE, 1970, vol. VI, pág. 224). SHAKESPEARE «enlaza lo antiguo y lo nuevo de una manera desbordante. En sus obras, querer y deber intentan man-

tenerse en equilibrio: ambos combaten entre sí enérgicamente, pero siempre de tal suerte que el poder resulte perdedor. Nadie ha representado de un modo tan esplendoroso el vínculo fundamental entre el querer y el deber en el carácter del individuo. El personaje, considerado desde el punto de vista de su carácter, "debe": es limitado, está destinado a lo particular; pero en tanto que ser humano, "quiere": es ilimitado y reclama lo general» (GOETHE, 1970, vol. VI, pág. 224).

2. Superaciones de la concepción clásica

a. *Desactivación de lo trágico*

La posibilidad misma de lo trágico está ligada al orden social. Presupone la omnipotencia de una trascendencia y la solidificación de los valores a los cuales el héroe se somete voluntariamente. El orden siempre queda restablecido al final del camino, tanto si es divino, como metafísico o humano.

Historia y tragedia son elementos contradictorios: cuando detrás del destino del héroe trágico adivinamos un trasfondo histórico, la obra pierde su carácter de tragedia del individuo para acceder a la objetividad del análisis histórico.

Por esta razón, una visión más historicista del mundo desplaza totalmente la concepción de lo trágico. Si con MARX, por ejemplo, concebimos al personaje no como una sustancia atemporal, sino como un representante de determinadas clases o corrientes, sus motivaciones ya no serán pequeños deseos individuales, sino aspiraciones comunes a una clase. Así, sólo será trágica una colisión entre «una postulación históricamente necesaria y su realización, que es prácticamente imposible» (MARX, 1967, pág. 187). Entonces, lo trágico no es más que un desfase entre postulación individual y realidad social y la pérdida del individuo enfrentado a un orden social futuro o ya real. Para una perspectiva marxista, o incluso simplemente transformadora de la sociedad, lo trágico reside en una contradicción (entre individuo y sociedad) que no ha podido ser eliminada y que sólo podrá serlo al precio de luchas y sacrificios anteriores: «Lo trágico de Madre Coraje y de su vida, que el público sentía profundamente, residía en una terrible contradicción que destruía al ser humano, una contradicción que podía ser resuelta, pero sólo por la sociedad y a costa de largas y espantosas luchas» (BRECHT).

GOLDMANN establece una acertada distinción entre la tragedia, donde el conflicto es irremediable, y el drama, donde es accidental: «Denominaremos "tragedia" a toda obra en la que los conflictos son necesariamente insolubles, y "drama" a toda obra en la que los conflictos son resueltos (al menos en el plano moral) o insolubles como consecuencia de la intervención accidental de un factor que —según las leyes constitutivas de la obra— podría no haber entrado en juego» (RACINE, 1970, pág. 75).

b. *Visión trágica, visión irónica*

N. FRYE (1957) ha mostrado como su propia evolución ha conducido a la tragedia hacia la *ironía*,* hacia la toma de conciencia de lo *evitable* (la «resistible ascensión», diría BRECHT) del acontecimiento trágico y de sus consecuencias. La instancia trágica empieza a tomar una forma humana o social, «el "esto debe ser así"» se convierte en el "en cualquier caso es así" de la ironía, una concentración en los hechos evidentes y un rechazo de las superestructuras míticas» (1957, pág. 285). De esta mutación trágica nacerán, en el siglo XIX, el *Schicksalsdrama* (tragedia del destino) (BÜCHNER, GRABBE, HEBBEL, IBSEN, e incluso HAUPTMANN), cuya instancia suprema reside en el bloqueo de la sociedad y en la ausencia de perspectiva de futuro.

c. *Visión trágica, visión absurda*

Entre lo trágico y lo *absurdo*,* a veces el camino es muy corto, sobre todo cuando el hombre ya no consigue identificar la naturaleza de la trascendencia que lo oprime o a partir del momento en que el individuo

cuestiona la justicia y la legitimidad de la instancia trágica. Todas las metáforas de la historia como mecanismo ciego revelan en profundidad los gérmenes de lo absurdo en la acción trágica: BÜCHNER, al intentar explicar la historia, no encuentra en ella ningún sentido ni ningún medio de acción: «Me sentí como aniquilado bajo el espantoso fatalismo de la historia. Encuentro en la naturaleza humana una uniformidad atroz, en las relaciones humanas una fuerza imparable que pertenece a todos y a nadie. El individuo no es más que la espuma de la ola, la grandeza de un puro azar, el dominio del genio, un juego de muñecos, un ridículo combate contra una ley implacable que sería sublime reconocer pero que es imposible dominar» (1965, pág. 162). Hoy, la confusión entre lo trágico y lo absurdo es mayor todavía en la misma medida en que los dramaturgos absurdos (CAMUS, IONESCO, BECKETT, etc.) parecen ocupar el territorio de la antigua tragedia y renovar la aproximación de los géneros al mezclar lo cómico y lo trágico como ingredientes básicos de la absurda condición humana. Las reglas ya no producen tragedia, sino tan sólo un tenaz sentimiento de lo trágico en la existencia.

Benjamin, 1928; Scherer, 1950; Goldmann, 1955; Frye, 1957; Steiner, 1961; Szondi, 1961, 1975*b*; Jacquot, 1965*a*; Barthes, 1963; Morel, 1964; Vernant, 1965, 1972; Dürrenmatt, 1966; Domenach, 1967; Green, 1969, 1982; Romilly, 1970; Hilgar, 1973; Vickers, 1973; Girard, 1974; Truchet, 1975; Saïd, 1978; Bollack y Bollack, 1986; Coupric, 1994.
Dossiers en *Théâtre/Public*, nº 70-71, 82-83, 88-89, 100.

TRAGICOMEDIA

Fran.: *tragi-comédie*; Ingl.: *tragicomedy*; Al.: *Tragikomödie*.

Obra que participa a la vez de la tragedia y de la comedia. El término (*tragico-comœdia*) lo emplea por primera vez PLAUTO en el prólogo de *Anfitrión*. En la historia teatral, la tragicomedia se define por los tres criterios de lo *tragicómico* (personajes, acción, estilo).

La tragicomedia se desarrolla realmente a partir del Renacimiento: en Italia, con *Pastor Fido* de Guarini (1590); en Inglaterra con FLECHTER y en Francia, entre 1580 y 1670, como precursora y después como rival de la tragedia clásica. En la época clásica, designa a toda tragedia que acaba bien (CORNEILLE considera una tragicomedia *El Cid*). Podemos ver en la tragicomedia una novela de aventuras y de caballerías. En ella ocurren multitud de cosas; encuentros, reconocimientos, malentendidos, aventuras galantes. Mientras que la tragedia clásica es respetuosa con las reglas, la tragicomedia (por ejemplo la de ROTROU o la de MAIRET) busca lo espectacular, lo sorprendente, lo patético; lo barroco, en suma.

TRAGICÓMICO

Fran.: *tragi-comique*; ingl.: *tragicomical*; Al.: *tragikomisch*.

1º El género tragicómico es un género mixto que responde a tres criterios esenciales: los personajes pertenecen a las capas populares y aristocráticas, borrando así la frontera entre comedia y tragedia. La acción, seria por no decir *dramática*, no desemboca en una *catástrofe* y el héroe no perece en ella. El estilo pasa por «altibajos»: lenguaje sazonado y empático en la tragedia, y lengua cotidiana o vulgar en la comedia.

2º Según HEGEL, *comedia* y *tragedia* se acercan entre sí en la tragicomedia y se neutralizan recíprocamente: en ella, la subjetividad normalmente cómica es tratada según el modo de lo serio; lo trágico queda atenuado en la conciliación (*burguesa* en el *drama*, mundana —según la expresión de GOLDMANN— en la tragedia clásica finalmente feliz). Por otra parte, cada género parece secretar secretamente su antídoto: la tragedia siempre pone de manifiesto un momento de

ironía trágica o un *intermedio cómico*;* la comedia abre a menudo perspectivas inquietantes (véase *El misántropo*, *El avaro*). Algunos críticos llegarán incluso a imbricar estructuralmente ambos géneros. Según N. FRYE (1957), la comedia contiene implícitamente la tragedia, la cual no es otra cosa que una comedia no acabada.

3• Estructura constitucionalmente ambigua y doble, lo tragicómico revela la incapacidad del hombre para enfrentarse a un adversario digno de él: «Aparece siempre que un destino trágico se manifiesta bajo una forma no trágica, en la cual por un lado tenemos al hombre que lucha y es eliminado y, en el otro, no encontramos ninguna potencia moral, sino únicamente un pantano de circunstancias que engulle a miles de hombres sin merecer ni a uno de ellos» (HEBBEL, prefacio a *Ein Trauerspiel in Sizilien*, 1851; véase también LENZ, *Anmerkungen über das Theater*, 1774).

Así se explica la predilección actual de la dramaturgia por lo irrisorio, lo *absurdo** y lo *grotesco** de lo tragicómico. DÜRRENMATT ve en nuestra época elementos trágicos que, sin embargo, no pueden encarnarse en la tragedia. Lo mismo ocurre con IONESCO, en quien cómico y trágico son intercambiables y consustanciales: «Un poco de mecánica chapado sobre lo vivo es cómico. Pero si cada vez hay más mecánica, y menos vida al mismo tiempo, el resultado es asfixiante, trágico, porque tenemos la sensación de que el mundo se nos escapa...».

Frye, 1957; Guthke, 1961, 1968; Styan, 1962; Kott, 1965; Dürrenmatt, 1966, 1970; Girard, 1968; Guichemerre, 1981.

TRAMOYISTA

Fran.: *machiniste*; Ingl.: *stage hand*; Al.: *Bühnenarbeiter*.

Persona encargada durante la representación de asegurar el cambio de los decorados, el buen funcionamiento de los trucos, la existencia de accesorios o del atrezzo en el escenario. Antes de la interpretación épica (la brechtiana especialmente), el tramoyista siempre trabajaba «entre cajas», es decir, en la oscuridad o detrás de los telones; por encima de todo, nunca debía romper la *ilusión** de un mundo escénico natural y autónomo. Vale la pena observar, sin embargo, que incluso antes de BRECHT y la cohorte de los «distanciadores», el tramoyista también tuvo a veces una función «desilusionadora»: por ejemplo, en la comedia clásica (ARISTÓFANES), el tramoyista y su tramoya son citados explícitamente, lo cual contribuye a romper la ilusión. Hoy, en la práctica escénica de vanguardia, las intervenciones del tramoyista, e incluso sus intromisiones en la interpretación, ya no son enmascaradas; antes bien, las intervenciones del tramoyista son ahora la garantía y el *signo** de la práctica teatral, hasta el punto de hacernos creer que desempeña este trabajo en el seno mismo de la *ficción** mostrada. Por otra parte, su tarea, cuando desborda la simple manutención de objetos ligeros, a menudo es asumida por los actores: los cambios se hacen «a la vista» y entonces ya no hay una ruptura neta entre la acción escénica y las pausas de la representación; los actores vuelven a ser, así, lo que nunca han dejado de ser: los trabajadores del escenario; a cambio, los tramoyistas son «teatralizados» e integrados al espectáculo, convertidos en observadores intermedios entre los actores y el público.



UNIDADES (TRES)

Fran.: *unités (trois)*; Ingl.: *unities, units*; Al.: *Einheiten.*

El sistema de las tres unidades es a la vez la piedra de toque y la clave de la *dramaturgia clásica.** Únicamente tiene sentido si lo resituamos en el contexto estético-ideológico de su época.

1• Orígenes

La regla de las tres unidades se constituye como doctrina estética en los siglos XVI y XVII (CHAPELAIN, de 1630 a 1637, D'AUBIGNAC en 1657, LA MESNARDIÈRE) apoyándose en la *Poética* de ARISTÓTELES considerada —erróneamente— como la fuente y la legisladora de las tres unidades. A la *unidad de acción,** efectivamente recomendada por ARISTÓTELES (*Poética,* cap. V), fueron añadidas la *unidad de lugar** y la *unidad de tiempo** bajo la influencia de la traducción y el comentario que CASTELVETRO hizo de ARISTÓTELES (1570). Estas dos unidades rara vez han sido totalmente respetadas puesto que imponen restricciones muy severas a la dramaturgia; han desempeñado sobre todo un papel de «vigilante» frente a las experimentaciones y las tentaciones épicas del drama. BOILEAU proporcionó su más célebre definición: «Que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado, / Mantenga hasta el final el teatro lleno».

2 • Consecuencias dramatúrgicas

Las reglas se basan pese a todo en una convergencia del tiempo/lugar escénico (de la representación) y del tiempo/lugar exterior (de la materia representada). El dogma de la unidad tiende a hacer converger ambas temporalidades/espacialidades, a hacer continuo y homogéneo el desarrollo de la acción, lo cual es una de las preocupaciones esenciales de la dramaturgia clásica (por razones de verosimilitud y de buen gusto; ser capaz de englobar con la inteligencia un conjunto limitado).

Con ello, la materia dramática se ve sometida a una dura prueba: concentración, distorsión de los hechos, aislamiento de momentos privilegiados (*crisis*),* conversión en relato de elementos exteriores e interiorización de la acción.

3 • Otros tipos de unidades

a. Unidad de tono

El clasicismo reclama una unidad en la presentación de las acciones. No hay que saltar de un nivel de lenguaje a otro, de un género a otro. La atmósfera debe ser siempre la misma (*coherencia*).* Debe haber una unidad de interés, «que es la verdadera fuente de la emoción continua» (HOUDAR DE LA MOTTE, *Primer Discurso sobre la tragedia*, 1721).

b. Unidad de la conciencia del héroe: el sistema de las unidades

Esta unidad se acerca a la unidad de *acción*, pero la trasciende y forma la unidad fundamental de la dramaturgia clásica de la cual dependen todas las demás; el *héroe** se define, tal como señaló HEGEL, por la conciencia de sí mismo, que forma un cuerpo con sus actos. No puede contradecirse y controla perfectamente la situación. No lo atraviesa ninguna contradicción social que no haya asumido y de la cual su conciencia no sea el reflejo. La unidad de su conciencia impone la unidad de su acción, la cual no puede ser desmontada en procesos contradictorios (como, por ejemplo, en BRECHT), sino que forma un todo. La unidad de tiempo se desprende de la unidad de acción: en efecto, el tiempo sólo puede estar lleno y ser continuo, es una emanación de la unidad de conciencia y de acción. La última unidad, la de lugar, se desprende a su vez de la unidad de tiempo: en poco tiempo y en un tiempo homogéneo no se puede ir demasiado lejos, ni sakar de una temporalidad a otra. (Es así como MAGGI introduce en 1550 la unidad de lugar que no existe en ARISTÓTELES.)

4 • Función de las unidades

Si bien los tratados clásicos dedican una increíble energía a justificar la necesidad de estas reglas unificadoras, que se apoyan en la autoridad de los antiguos y regentan la producción de la época —de hecho, muy conformista—, en cambio nunca nos dicen a qué corresponde filosófica y estéticamente tal reglamentación. La función de las unidades nunca aparece con claridad o, en todo caso, varía según los textos. La principal justificación invocada es la *verosimilitud*:* el escenario unificado y concentrado ha de poder provocar la ilusión al espectador, el cual no aceptaría pasar en dos horas de representación por lugares y temporalidades múltiples: descubriría, si así fuese, los vacíos y las interrupciones de la construcción dramática, lo cual produciría un enojoso efecto de distanciación. Pero también puede invocarse la razón inversa: concentrar el acontecimiento obliga a cortes y manipulaciones que son poco verosímiles. Tal como señala HUGO en su crítica de la tragedia clásica, «lo extraño es que los rutinarios pretenden apoyar su regla de las dos unidades [del tiempo y del espacio] en la verosimilitud, cuando es precisamente lo real lo que la mata. No hay, en efecto, nada tan inverosímil y tan absurdo como este vestíbulo, este peristilo, esta antecámara, lugar banal donde nuestras tragedias se complacen en desarrollarse, adonde llegan, no se sabe cómo, los conspiradores para declamar contra el tirano, el tirano para declamar contra los conspiradores» (prefacio a *Cromwell*, 1827).

Así pues, hay que buscar en alguna otra parte, distinta a la verosimilitud absoluta, la justificación de las reglas de las unidades, y explicarlas ante todo por las condiciones materiales de los escenarios del siglo XVII: pese a toda la maquinaria entonces ya existente, los cambios de lugar y de tiempo son inmediatamente visibles y obligan al público a aceptar una convención simbólica, puesto que el escenario todavía no se transforma, como a fines del siglo XIX, en un lugar y un tiempo distintos.

Pero, sobre todo, hay que recordar que la noción de verosimilitud, tan a menudo invocada a favor o en contra de las unidades, es una noción históricamente flexible, y que no fundamenta, ni teóricamente ni de manera absoluta, la utilización o la ignorancia de las unidades. La convención que las legitima es, en cambio, un factor decisivo; se

trata simplemente de saber si se pretende enmascararla e ignorarla para proporcionar la ilusión de una visión realista de la acción humana, o si se la acepta y es subrayada para aceptar el carácter artístico y teatral de la representación. Para la dramaturgia clásica y sus reglas, la ambigüedad es total: por un lado, acepta la abstracción, la concentración, la convención del juego y, entonces, la unidad es más una carta fuerte que un obstáculo; por otro, pretende la ilusión naturalista, anuncia ya el realismo y el naturalismo en su pretensión por hacer coincidir la representación de la realidad y esta realidad representada. Pero, en ambos casos, las unidades son más convenciones y códigos teatrales que principios eternos extraídos de un análisis de la realidad.

Por otra parte, la justificación de las unidades está en otro lugar, y aunque el clasicismo se guarda de decirnos cuál no lo hace por perversidad, sino por una falta de perspectiva histórica y por una creencia histórica y cristalizada en un hombre que pretende decidir de una vez por todas cuál es la naturaleza humana y cuáles son los medios artísticos para representarla. Las unidades —y en particular la de acción, que logra la quasi unanimidad de doctos y dramaturgos— son, de hecho, la expresión unitaria, homogénea, del hombre. El hombre clásico es ante todo una conciencia inalienable e indivisible que puede ser reducida a un sentimiento, una propiedad, una unidad (sean cuales sean los conflictos que constituyen los temas de las obras, pero que siempre están introducidos para ser resueltos). Apoyándose en esta unidad de las motivaciones, de las acciones, el teórico no supone, ni por asomo, que también la conciencia pueda estallar a partir del momento en que ya no refleje un mundo unificado, universalizado, y que pueda aparecer como falsa conciencia, ruptura social o psicológica. A partir del momento en que hay ruptura y dialoguismo —es el caso de HUGO, BÜCHNER o MUSSET—, la unidad tranquilizadora salta en pedazos, el dialoguismo y la diversidad la sustituyen. El personaje y la representación teatral dejan de ser una unidad indivisible. La escritura dramática no resiste a una división de tal envergadura, y la representación ya no es un mundo mimético, autónomo, calcado de un real unificado; necesita ser construida por un narrador (en el siglo XIX la forma dramática se verá progresivamente agrietada por diversas intervenciones épicas, como las de BÜCHNER o GRABBE, pero también en HUGO o en MAETERLINCK). A partir de aquí, ninguna unidad —de tiempo, de lugar, de tono, de «interés»— estará en condiciones de enmascarar esta multiplicidad. Si nuestra modernidad (con PIRANDELLO, BRECHT o BECKETT) pulveriza todas nuestras unidades, ello se debe al hecho de que el fin del hombre y de su conciencia unificadora ya no es un secreto para nadie. Pero esta pulverización es, por otra parte, relativa, o al menos vuelve a dar lugar a una reincorporación, puesto que no es fácil admitir que la acción humana, último bastión de la querella de los unitarios, pueda verse dislocada y, al mismo tiempo, seguir llamando la atención de la conciencia del público actual, un público que se resiste, incluso si todo va mal, a rechazar el principio más claro del siglo XVII, formulado por el clérigo D'AUBIGNAC: la necesidad de orden inherente al espíritu humano.

Platón, *Fedra*, *Simposium* (sobre la unidad del discurso); Aristóteles, *Poética*, cap. V; Horacio, *Arte poética*, siglo I a.J.; Maggi, *In Aristotelis librum de Poetica communes explicationes*, 1550; Scaligero, *Poetices libri Septem*, 1561; Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata et sposta*, 1570; Laundun, *Art poétique françois*, 1593; Mairet, *Préface de Silvanire*, 1630, *Sophonisbe*, 1634; La Mesnardière, *Poétique*, 1639; D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657; Corneille, *Discours sur les trois unités*, 1657; Dryden, *Essay of Dramatic Poetry*, 1668-1684; Boileau, *L'Art poétique*, 1674; Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtung für die Deutschen*, 1750; Johnson, *Prefacio a la edición de Shakespeare*, 1765; Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, 1767-1769; Herder, *Shakespeare*, 1773. Para una lista más completa, pero no únicamente centrada en las unidades, véase el artículo *Poética teatral*.*

UNIDAD DE ACCIÓN

Fran.: *unité d'action*; Ingl.: *unity of action*; Al.: *Einheit der Handlung*.

La acción es una (o está unificada) cuando toda la materia narrativa se organiza alrededor de una historia principal, cuando todas las intrigas anexas se articulan lógicamente en el tronco común de la fábula. Es, de las tres, la unidad fundamental, puesto que imprime su impronta al conjunto de la estructura dramática. ARISTÓTELES exige al dramaturgo que represente una acción unificada: «La fábula [...] sólo debe imitar una acción completa, cuyas partes deben estar dispuestas de modo que no podamos suprimir o añadir otra sin descomponer el conjunto, dado que lo que puede estar o no estar en un todo sin que aparezca en él no forma parte del todo» (*Poética*, 1451 *a*). La unidad de acción es la única que ha sido respetada por los dramaturgos, al menos en parte, y no por sumisión a una norma sino por necesidad interna de su trabajo. En efecto, a lo largo de sólo tres horas de espectáculo, resulta imposible multiplicar las acciones, subdividirlas o ramificarlas hasta el infinito: el espectador no se reconocería en ellas sin las explicaciones, los resúmenes y los comentarios de un narrador externo a la acción. Esta intervención del autor es impensable en la dramaturgia clásica (no épica); así pues, en ella, el dramaturgo debe supeditarse a la regla artesanal de la unidad de acción. La unidad de acción se justifica, tal vez, por la relativa simplicidad del relato mínimo y la necesidad de seguridad que experimenta cualquier lector ante un esquema narrativo conciso y acabado. La acción y su unidad son tanto categorías de la producción dramatúrgica como de la *recepción** por parte del espectador: en último término, es éste quien decide si la acción de la obra forma un todo y se deja resumir en un esquema narrativo coherente.

UNIDAD DE LUGAR

Fran.: *unité de lieu*; Ingl.: *unity of space*; Al.: *Einheit des Ortes*.

Exige la utilización de un único lugar, correspondiente a aquello que el espectador es capaz de englobar con la mirada. Sin embargo, son posibles algunas subdivisiones de este lugar: estancias de un palacio, calle de una ciudad, «lugares a los que se puede ir en veinticuatro horas» (CORNEILLE), decorados múltiples o simultáneos.

UNIDAD DE TIEMPO

Fran.: *unité de temps*; Ingl.: *unity of time*; Al.: *Einheit der Zeit*.

Esta regla, a menudo impugnada, exige que la duración de la acción representada no supere las veinticuatro horas. ARISTÓTELES aconseja no exceder el tiempo de una «revolución del Sol» (12 o 24 horas). Algunos teóricos (en el siglo XVII francés) llegarán a exigir que el *tiempo** representado no supere el de la representación.

La unidad de tiempo está íntimamente ligada a la de acción. En la medida en que el clasicismo —y toda aproximación idealista de la acción humana— niega la progresión del tiempo y la acción del hombre sobre el curso de su destino, el tiempo se ve comprimido y reducido a la acción visible del personaje en escena, es decir, remitido a la conciencia del héroe. Para ser mostrado al público, es filtrado y pasa necesariamente por la conciencia del personaje. En la medida en que, por otra parte, el *drama analítico** (donde la catástrofe es inevitable y conocida de antemano) constituye el modelo de la tragedia, el tiempo se ve necesariamente aplastado y reducido a lo estrictamente indispensable para decir la catástrofe: «La unidad de tiempo inscribe la historia no como *proceso*, sino como fatalidad irreversible, sin posibilidad de cambio» (UBERSFELD, 1977 *a*, pág. 207).

UNIDAD MÍNIMA

Fran.: *unité minimale*; Ingl.: *minimal unit*; Al.: *minimale Einheit*.

La búsqueda de las unidades mínimas de la representación no es una simple obsesión

del semiólogo preocupado por encontrar en la representación sus unidades y su sintaxis y, desde este punto de apoyo, por «levantar» la tierra desconocida del funcionamiento teatral. Esta búsqueda se impone a partir del momento en que concebimos la representación como un conjunto de *materiales** presentado por la puesta en escena, cuya organización y vectorización produce el *sentido* del espectáculo.

1 • Existencia de la unidad mínima

Al intentar remontarse hasta las mismas fuentes de la «materia» teatral, nació la preocupación por separar los «átomos» del sentido teatral, definiendo su unidad como el menor *signo** emitido en el tiempo (BARTHES, 1964, pág. 258). Pese a la clara advertencia de KOWZAN (1968), esta perspectiva ha conducido a describir el escenario como un conjunto fragmentado de signos de dimensiones muy reducidas. Los vínculos entre signos y su jerarquía no han sido elucidados debido a la ausencia de un proyecto o de una estructura capaz de «atraer» a los diversos sistemas que participan del mismo conjunto (significado). En esta preocupación de distintividad de los signos, se ha olvidado que la unidad mínima depende del sentido global, que la división nunca es inocente pero que, sin embargo, siempre está en función del sentido atribuido por el observador al escenario.

Hoy, el análisis «atomizante» del escenario ha quedado abandonado o, al menos, completado por la dimensión que BENVENISTE denomina semántica y que reintroduce la impresión general del espectador y el sentido global.

2 • Semiótica y semántica

Un segundo método consiste, pues, en dejar de buscar a cualquier precio (a diferencia de lo que se hace en el terreno de la lengua) unidades semióticas, es decir, en tratar de «identificar las unidades, describir sus marcas distintivas y descubrir criterios cada vez más finos de la distintividad» (BENVENISTE, 1974, pág. 64). Se partirá del sentido global, de lo «intentado» («lo que esto quiere decir») y, por tanto, del aspecto semántico del discurso teatral.

A partir de este momento, toda unidad está integrada en un proyecto global: un proyecto *dramatúrgico*,* una *situación** o un *gestus*.* Sólo después surge la preocupación por saber si lo semántico (el sentido global) puede articularse y particularizarse en unidades semióticas. En efecto, podríamos decir de la semiología de la lengua que se «ha visto bloqueada paradójicamente, por el mismo instrumento que la ha creado: el signo» (1974, pág. 66). El hecho de que el teatro, contrariamente a la lengua, no posea unidades mínimas como las palabras, que son una dimensión a la vez semiótica y semántica, exige partir de la dimensión semántica del teatro. Esta dimensión semántica de la expresión artística recubre las nociones de *evento** teatral, *recepción*,* *práctica significante** del espectador.

Sobre esta base, las unidades de sentido teatral ya no serán mínimas, sino sintéticas y globales. (Consúltese *Segmentación** para la presentación de algunas unidades globalizadoras.)

Propp, 1929; Jansen, 1968, 1973; Greimas, 1970, 1973; Gaune, 1978; De Marinis, 1978, 1979; Pavis, 1978*d*; Ruffini, 1978.

UNIVERSIDAD (Y TEATRO)

Si bien, en teoría, los *estudios** teatrales proponen programas muy ambiciosos, la enseñanza del teatro es mucho más limitada. Las dificultades parecen acumularse sobre la escuela de interpretación, dejando perplejos tanto a los aprendices-actores como a las autoridades escolares y universitarias. Estas dificultades son aún más insuperables por el hecho de que la tradición occidental no limita la enseñanza al entrenamiento físico y al aprendizaje de una tradición y una técnica, sino que pretende formar la personalidad entera del actor en todas sus dimensiones.

De la enseñanza —más o menos magistral— a la formación, o incluso a la autoformación o a la «formación de los formadores», el deslizamiento del vocabulario es significativo.

1 • Un programa demencial

El programa de esta escuela ideal es ilimitado: todos los autores, todas las técnicas, todas las artes de la escena, todos los métodos de investigación son un objeto de estudio. El caos epistemológico de los estudios teatrales sólo tiene un parangón en los estudios artísticos (en Francia y en el mundo) y en la ausencia de concertación y armonización entre los ministerios y los establecimientos pedagógicos. Más que pretender cubrir el conjunto del campo de los saberes teatrales, tal vez sería más razonable limitar la enseñanza y el aprendizaje a algunos ejes privilegiados, como la escritura teatral, el actor, el espacio, la puesta en escena, la institución, lo interartístico, la recepción. Estos ejes deberían permitir una aproximación a la vez teórica (académica en el sentido de una descripción) y práctica (una realización que produce un objeto artístico y luego se esfuerza por analizarlo).

2 • El lugar del aprendizaje: la universidad

Idéntica incerteza en cuanto al lugar donde estos saberes deben ser transmitidos. En Europa occidental, el arte dramático es enseñado tanto en las universidades como en escuelas profesionales (oficiales o privadas). Esta separación, que cree encontrar su legitimidad en la distinción entre teoría y práctica, es particularmente funesta, puesto que impide la profundización en uno y otro campo y prolonga una oposición artificial que tanto a la universidad como a la escuela debiera interesarles superar.

Sólo recientemente la universidad ha descubierto el teatro, al admitir, después de muchas dilaciones y no de buen grado, que éste no era una sucursal de la literatura sino una práctica artística con todas las de la ley (sin que ello, no obstante, signifique que le otorgue los medios necesarios para una vida decente y una enseñanza pluridisciplinar). No ha sabido redistribuir los saberes y las disciplinas de acuerdo con esta práctica artística, ni decidir cuál es exactamente su objeto de estudio: el teatro profesional o amateur, el juego dramático o las formas híbridas de lo interartístico. Tampoco acaba de saber si el estudiante debe aprender a hacer teatro o bien si hay que ponerlo en «la escuela del espectador» para que aprenda a «leer el teatro» (parafraseando los títulos de los dos libros de Anne UBERSFELD, 1977*a*, 1981); o si ambas cosas no son ni contradictorias ni incompatibles. ¿Acaso la enseñanza del teatro no debiera recurrir tanto al estudio académico de los textos como al aprendizaje de las técnicas y los oficios del espectáculo y a la práctica artística en sí misma?

En la Europa continental, la enseñanza se centra esencialmente en los textos, a veces sobre la base del análisis dramatúrgico, en el mejor de los casos del análisis de los espectáculos. En los países anglosajones, el teatro es abordado en la escuela o en la universidad indistintamente como una actividad de estímulo (*Drama in Education*) o como un arte. La universidad alienta la representación de espectáculos que coloquen a los estudiantes en las condiciones de producción de un montaje.

La universidad experimenta muchas dificultades para conciliar su exigencia tradicional de cultura humanista universalizadora y las necesidades profesionales a corto plazo que le reclaman su administración, preocupada por la rentabilidad, o sus estudiantes faltos de recetas o de otras alternativas pedagógicas.

3 • Problemas no resueltos

Al menos en Francia, hay una deficiente circulación de ideas entre la universidad y la profesión teatral, o entre la universidad y las escuelas profesionales: conservatorios, Escuela Nacional Superior de las Artes y Técnicas del Teatro (ENSATT), Escuela del Théâtre National de Strasbourg (TNS); o bien a causa de un desprecio mutuo, de una divergencia de intereses o de la cerrazón mental. A ello

hay que añadir una desconfianza de las gentes de teatro hacia la escuela y la universidad, una negativa a participar en acciones pedagógicas comunes. Tal vez exista, a fin de cuentas, una incompatibilidad natural entre la exigencia humanista universalizadora y las necesidades profesionales inmediatas en la misma medida en que no es fácil invertir los papeles: tener una universidad abierta a las técnicas profesionales y una creación teatral explotable por parte de la institución pedagógica. La universidad y el Estado se niegan a correr con los gastos de una formación costosa; se evaden de su misión impulsando de modo más o menos subrepticio la privatización; se niegan a asociarse a proyectos situados a igual distancia entre la enseñanza y la cultura.

El estatuto del personal docente de las escuelas y de las universidades debería ser redefinido, separando claramente:

— una finalidad pedagógica y universitaria en la que los ejercicios y los trabajos prácticos propuestos por profesionales «encargados de curso» son un complemento parapedagógico bien integrado a la enseñanza teórica;
— una finalidad profesional y artística asumida en las escuelas profesionales y los conservatorios por verdaderos profesionales, complementada constantemente con la participación de historiadores, teóricos o personalidades exteriores.

Sin embargo, pese a tales dificultades estructurales endémicas, será preciso iniciar esta aproximación entre universidad y profesión si se desea que la enseñanza teatral siga siendo universitaria y si aspira verdaderamente a una descompartimentación entre las competencias y las perspectivas.

Inversamente, la universidad puede ir hacia el teatro: por ejemplo, participando en festivales, analizando de modo inmediato los espectáculos, confrontando la reflexión a las necesidades de la acción inmediata, favoreciendo la implantación de estudiantes becados en el medio profesional, asistiendo a los ensayos y sacando de ellos conclusiones acerca de la producción y la recepción del espectáculo.

En una dimensión más modesta, está permitido imaginar la elaboración de ejercicios para los actores que propicien la reconsideración de la frontera entre cuerpo y mente, que conduzcan a la reflexión teórica a través de una experimentación lúdica, que aseguren un ir y venir entre interrogación teórica y comprobación escénica, que se mueva entre el seminario y el taller. El estudio de los textos y de los espectáculos ya no es una actividad lúdica y emotiva que encuentra su fin en sí misma. Tal vez el estudio y el juego sean reconciliables si creamos para ellos un espacio de enseñanza y de formación, un seminario-taller, donde se puedan experimentar inmediatamente las ideas y las acciones. Este espacio podría ser a la vez el de la universidad y el de los talleres o los estudios temáticos de los conservatorios y de los teatros nacionales o centros dramáticos (según la técnica inaugurada por STANISLAVSKI y MEYERHOLD, adoptada por VITEZ en el Conservatorio y en Chaillot, o por el TNS en Estrasburgo).

También sería necesario reinventar el ejercicio de fin de curso para que no sea un simple espectáculo realizado por los estudiantes bajo la dirección de un profesor o de un profesional, sino un proyecto individual o colectivo, un «autocurso» en el sentido de Jacques LECOQ, un «estudio temático»; en una palabra, un proyecto de investigación artística acompañado y seguido de una reflexión, bajo la forma de una «tesina» práctica.

La enseñanza teatral presenta numerosas deficiencias y refleja un impresionante derroche de energía humana e institucional. Pero también es portadora de esperanzas puesto que presenta una síntesis del saber humano que se trata de evaluar, de transmitir y de reinterpretar.

Théâtre/Public, nº 34-35, 1980, nº 82-83, 1988; «La formación del actor», *Les Voies de la création théâtrale*, vol. IX, Ed. du CNRS, 1981; P. Vernois y G. Herry, *La Formation aux métiers du spectacle en Europe occidentale*, París, Klincksieck, 1988; Knapp, 1993.

Fuente: Patrice PAVIS en Michel CORVIN (comp.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 1995.



VERISTA (REPRESENTACIÓN)

Fran.: *tériste (représentation)*; Ingl.: *verism*; Al.: *Verismus*.

Movimiento y actitud estética que reclaman una imitación perfecta de la realidad.

1• El verismo es un movimiento literario y pictórico italiano que procede del *naturalismo** francés y se inspira en él; se desarrolla a partir de 1870 y hasta 1920, siendo G. VERGA (1840-1922) su más destacado representante. Reivindica a ZOLA, TOLSTOI e IBSEN.

La escenificación (1844) de *Caballería rusticana* de MASCAGNI es considerada como el acta de nacimiento del movimiento. (Otras obras emblemáticas: *Los payasos* de LEONCAVALLO, *Nuestro Milán* de BERTOLAZZI, las óperas de PUCCINI.)

2• El verismo coincide con el naturalismo en su sumisión fotográfica a la realidad, en su fe en la ciencia y en un determinismo absoluto (regionalismo, herencia). En el teatro, la representación verista reconstituye fielmente el lugar, hace que los personajes hablen de acuerdo con su origen regional (y no únicamente social, como en el naturalismo), renuncia a todas las *convenciones** irrealistas de la representación (confidentes, monólogos, largas tiradas, comentaristas y coro), se centra constantemente en el tema del *medio** que produce al hombre y lo ahoga.

Más allá del movimiento propiamente dicho, la puesta en escena verista (o naturalista) es un estilo muy frecuente en la escenificación contemporánea. Se hace lo que convenga para que el espectador deje de tener la sensación de estar en el teatro y crea que asiste subrepticiamente a un acontecimiento real, «extraído» de la realidad ambiental.

Realismo, realidad representada, realidad teatral, signo, historia.

«Verismo», *Encyclopedia dello spettacolo*, 1962; «Verisme», *Encyclopedia universalis*, 1968; Chevrel, 1982.

VEROSÍMIL, VEROSIMILITUD

Fran.: *vraisemblable, vraisemblance*; Ingl.: *verisimilitude*; Al.: *Wahrscheinlichkeit*.

1 • Origen de la noción

Para la dramaturgia clásica, la verosimilitud es aquello que, en las acciones, en los personajes, en la representación *parece verdadero* para el público, tanto en el plano de las acciones como en el modo de representarlas en el escenario. La verosimilitud es un concepto ligado a la recepción del espectador, pero que exige al dramaturgo inventar una fábula y unas motivaciones que producirán el efecto y la ilusión de la verdad. Esta exigencia de lo *verosímil* (según el término moderno) procede de la *Poética* de ARISTÓTELES. Se ha mantenido y precisado hasta el clasicismo europeo. Distingue algunas otras nociones que describen el modo de existencia de las acciones: lo verdadero, lo posible, lo necesario, lo razonable, lo real. Según ARISTÓTELES: «La obra propia del poeta no es contar cosas que hayan ocurrido realmente, sino contar lo que podría ocurrir. Los acontecimientos son posibles según la verosimilitud o la necesidad». Así pues, para el poeta lo importante no es la verdad histórica, sino el carácter verosímil, creíble, de lo que narra, la facultad de generalizar lo que anticipa. De aquí una oposición fundamental con el historiador: «Ambos se distinguen [...] en que uno [el historiador] cuenta los acontecimientos que han ocurrido, el otro los acontecimientos que podrían ocurrir. Por ello, la poesía es más filosófica y de un carácter más elevado que la historia, dado que la primera cuenta lo general y la segunda lo particular» (§ 1451 *b*).

Al optar por lo general, lo típico, el poeta prefiere la persuasión a la verdad histórica, apuesta por una acción «media», creíble pero interesante, posible pero fuera de lo común. Así pues, hay una tensión que debe ser observada entre la acción que cautiva (por fantástica y excepcional) y la acción susceptible de ser aceptada por la opinión y las creencias del público. De aquí proviene una oposición también clásica entre lo vero-símil y lo *maravilloso*,* términos antagonistas que siempre van forzosamente juntos: «Lo maravilloso es todo lo que contradice el curso ordinario de la naturaleza. Lo vero-símil es todo lo que resulta conforme a la opinión del Público» (RAPIN, *Reflexiones sobre la poética*, 1674).

Lo verosímil caracteriza una acción que sea lógicamente *posible* según el encadenamiento lógico de los motivos y, por tanto, es necesario como lógica interna de la fábula: «También en los caracteres, como en la composición de los hechos, hay que buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que un determinado personaje hable o actúe de esta manera, que después de tal cosa venga tal otra» (*Poética* de ARISTÓTELES, § 1454*b*).

El equilibrio entre estos componentes de lo verosímil es muy delicado e inestable; se produce perfectamente cuando se encuentra un terreno común entre el autor y el espectador, cuando hay «acuerdo perfecto del genio del poeta con la edad del espectador» (MARMONTEL, 1763, vol. III, pág. 478), cuando la ilusión teatral es perfecta y se ha realizado «la unidad de la fábula, su justa extensión, en una palabra, esta verosimilitud tan recomendada y tan necesaria en todo poema, con la única intención de evitar a los miradores todas las ocasiones de reflexionar sobre lo que ven y de dudar de la realidad» (CHAPELAIN, *Carta sobre la regla de las veinticuatro horas*, 1630). Así, la verosimilitud queda garantizada por un respeto escrupuloso de la regla de las tres *unidades*.

2 • Relatividad de la verosimilitud

La regla de la verosimilitud vale para una dramaturgia normativa basada en la ilusión, la razón y la universalidad de los conflictos y de los comportamientos. Contrariamente a la creencia clásica, no hay en sí misma una verosimilitud inmutable que pueda ser definida de una vez por todas. No es más que un conjunto de codificaciones y de normas que son ideológicas, es decir, están ligadas a un momento histórico, pese a su universalismo aparente. No es más que «código ideológico y retórico común al emisor y al receptor, que asegura, por tanto, la legibilidad del mensaje mediante referencias implícitas o explícitas a un sistema de valores institucionaliza-

dos (extratexto) que hace las veces de «real» (HAMON, 1973).

La verosimilitud es un eslabón intermedio entre las dos «extremidades», la teatralidad de la ilusión teatral y la realidad de la cosa imitada por el teatro. El poeta busca un medio de conciliar estas dos exigencias: reflejar lo real pareciendo verdadero, significar lo teatral creando un sistema artístico cerrado sobre sí mismo. Este «conector» entre la realidad y el escenario es la vez mimético (debe producir el efecto de lo real representándolo) y semiológico (debe significar lo real a través de una estructura coherente de signos que produzca un efecto de teatro). La expresión misma de verosímil, según se insista en uno de ambos términos, contiene a la vez la ilusión de lo verdadero (realismo absoluto) y la verdad de la ilusión (teatralidad lograda). Todo indica, pues, que lo verosímil es construido a la vez como un proceso de abstracción de la realidad imitada y como un código de oposiciones semánticas.

Ello explica su relatividad histórica: lo verdadero cambia y, sobre todo, la apariencia («la semblanza») evoluciona. El primer factor de estos cambios es la creencia de una época en su facultad y sus métodos de reproducir la realidad. Cada escuela intenta, con mayor o menor ardor, describir la realidad: para el clasicismo, la *verdad* de las relaciones humanas y de las buenas reglas era capital; para el naturalismo, el objeto de la descripción es la *realidad* misma. Además, cada género literario posee un «régimen ficcional» específico con convenciones de juego y de sentido que resulta imperativo respetar (para la parábola o el cuento de hadas, por ejemplo, lo *verdadero* y lo real serán perfectamente opuestos). Para el dramaturgo, como para el espectador, el conocimiento de la «clave» ficcional —según la cual hay que codificar y luego leer las acciones— es indispensable.

Estas reflexiones nos conducen a una inversión de las perspectivas y de los presupuestos del dogma de lo verosímil: no se trata —tal como creían los clásicos— de saber qué realidad hay que describir y textualizar en el texto y en el escenario; se trata de captar el tipo de discurso ficcional más adaptado a la realidad que se quiere describir; lo verosímil, en igual medida que el realismo, no es una cuestión de realidad bien imitada, sino una técnica artística para poner en signo esta realidad.

D'Aubignac, 1657; Corneille, 1660; Bray, 1927; *Poética*, 1973, nº 16.

VERSIÓN ESCÉNICA

Fran.: *version scénique*; Ingl.: *stage version*; Al.: *Bühnenfassung*.

Versión de una obra no dramática que ha sido adaptada o reescrita con vistas a una representación, o a una traducción inicialmente destinada a la lectura y que ha sido modificada o reducida para su paso al escenario.

VERSIFICACIÓN

Fran.: *versification*; Ingl.: *versification*; Al.: *Versifizierung*.

1° A menudo, el texto dramático, en particular el de la tragedia clásica, está escrito en verso, lo cual obliga al actor a respetar un esquema prosódico bastante rígido, especialmente a pronunciar los doce pies del alejandrino, a observar las cesuras, a descomponer los hemistiquios en seis figuras posibles (uno/cinco, dos/cuatro, tres/tres, cuatro/dos, cinco/uno, dos/dos/dos) y, sobre todo, a establecer los momentos de ruptura con respecto a la regla y a la conexión con la estructura prosódica y el sentido del texto. El teatro en verso no es necesariamente un teatro poético, puesto que obedece ante todo a una norma, a una poética que impone su ley formal y sus versos, y ello desde los griegos al drama romántico. El alejandrino se hace entonces inevitable, tanto si es clásico (RACINE), en libertad (HUGO) o neoclásico (ROSTAND).

2° En vez de trivializar el alejandrino, de ahogarlo en la psicología o de «desgajar» de él fragmentos considerados como centrales, la puesta en escena contemporánea se esfuerza a

menudo por no eludir este esquema e incluso por convertirlo en el lugar donde el texto «vive» musicalmente antes de adquirir un sentido y de «proyectarse» en la situación y en la caracterización de los personajes. VITEZ es implacable con el alejandrino: «Nos ejercitamos en el rechazo y la inversión sin transgredir nunca las leyes de la arquitectura prosódica. Sería absurdo interpretar el teatro de Racine eludiendo el problema del alejandrino. Racine, sin el verso, pierde su forma y su sentido. ¡Una pérdida fatal! Sólo quedaría la intriga, funestamente alterada» (*Le Monde-Dimanche*, 11-12 de octubre de 1981). Formas menos constrictivas que el alejandrino aparecen en los versículos de CLAUDEL, el verso libre (DUJARDIN, YEATS, T. S. ELIOT, C. FRY, HOFMANNSTHAL) y hoy en Heiner MÜLLER o Th. BERNHARD.

3° El verso ya no es considerado como mal necesario o como forma vergonzante que envuelve el sustrato del texto: se convierte en el lugar donde podemos observar la factura del texto, donde el lenguaje aparece a la vez como grillete y cárcel para el locutor y como aquello que estructura e identifica al ser humano. Al «dar brillo» al alejandrino (como VITEZ), al «tensarlo al máximo», el actor también *dice* su relación con el mundo y con la historia que la fábula narra. Pero, al mismo tiempo, se hace imposible dejarse arrastrar por la psicología, por los caracteres, por la historia, por la situación dramática: el significante proclama su desconfianza frente a un significado definido en términos de ficción y de fábula.

Declamación, dicción

Golomb, 1979; Vitez y Meschonnic, 1982; Claudel, 1893; Bernard, 1986; Milner, 1986; Regnault, 1987; Bergez, 1994; Regnault, 1996.

VESTUARIO

Fran.: *costume*; Ingl.: *costume*; Al.: *Kostüm*.

En la escenificación contemporánea, el vestuario desempeña un papel cada vez más importante y variado, convirtiéndose verdaderamente en esta «segunda piel del actor» de la que hablaba TAIROV a principios de siglo. Y es así porque el vestuario, siempre presente en el acto teatral como signo propio del personaje y del disfraz, durante mucho tiempo se conformó con un papel simplemente caracterizador, para vestir al actor según la verosimilitud de una condición o de una situación. Hoy, en cambio, el vestuario ocupa un lugar mucho más ambicioso en el seno de la representación, multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto sobre los significantes escénicos. Así que aparece en escena, el vestuario se convierte en traje de teatro: está sometido a efectos de ampliación, de simplificación, de abstracción y de legibilidad.

1 • Evolución del vestuario

Sin embargo, el vestuario es tan antiguo como la representación humana en el ritual o en el ceremonial, donde el hábito, más que en otras partes, hace al monje: los sacerdotes griegos de Eleusis y los sacerdotes de los misterios medievales llevaban vestidos también utilizados en el teatro. La historia del vestuario teatral está ligada a la de la moda indumentaria, pero la amplifica y la estetiza considerablemente. El vestuario siempre ha existido, e incluso de un modo demasiado aparente y excesivo, puesto que hasta mediados del siglo XVIII los actores se vestían de la manera lo más suntuosa posible, heredando trajes de corte de su protector, exhibiendo sus ornamentos como un signo exterior de riqueza, sin preocuparse por el personaje al que sobre el papel debían representar. Con los progresos de una estética realista, el vestuario gana en precisión mimética todo lo que pierde en riqueza material y en delirio del imaginario.

En Francia, a partir de mediados del siglo XVIII, algunos reformadores del teatro como DIDEROT y VOLTAIRE, actrices y actores como CLAIRON, FAVARD, LEKAIN o GARRICK aseguraron el paso a una estética más realista en la que el vestuario imita el del personaje representado. A menudo, no obs-

tante, sigue siendo utilizado únicamente por su valor de identificación del personaje, y se limita a acumular los signos más característicos y conocidos por todo el mundo. Su función estética autónoma es muy débil. Pero el vestuario ha tenido que esperar las revoluciones del siglo XX para aprender a situarse en el marco de la puesta en escena en su conjunto. Paralelamente a este desplazamiento del significante de la indumentaria, el teatro reproduce sistemas ya cristalizados, donde los colores y las formas remiten a un código inmutable, conocido por los especialistas (teatro chino, *commedia dell'arte*,* etc.).

2 • Función del vestuario

Como el traje corriente, el vestuario sirve en primer lugar para vestir, puesto que la desnudez, aunque ya no es un problema estético o ético en nuestros escenarios, no se asume fácilmente. El cuerpo sigue estando socializado por la apariencia, por los efectos de disfraz o de ocultación, sigue estando caracterizado por un conjunto de índices relativos a la edad, al sexo, a la profesión o a la adscripción social. Esta función signalética del vestuario se ve impulsada por un doble juego: dentro del sistema de la escenificación, como una serie de signos unidos entre sí por un sistema más o menos coherente de vestidos; fuera del escenario, como referencia a nuestro mundo, donde el vestido también tiene un sentido.

Dentro de una determinada escenificación, un vestuario se define por la semejanza y la oposición de las formas, de las materias, del corte, de los colores en relación a otros vestidos. Lo que cuenta es la evolución del vestuario durante la representación, el sentido de los contrastes, la complementariedad de las formas y de los colores. El sistema interno de estas relaciones es (o debería ser) de una gran coherencia, a fin de que el público pueda leer la fábula. Pero la relación con la realidad es igualmente importante si la representación pretende decirnos algo y quiere permitir una comparación con un contexto histórico. La elección del vestuario proviene siempre de un compromiso y de una tensión entre la lógica interna y la referencia externa: juegos indefinidos de la variancia vestimentaria. El ojo del espectador debe detectar todo aquello que por la acción, el carácter, la situación y la atmósfera se ha depositado sobre el vestuario en tanto que elemento portador de signos, proyección de los sistemas sobre un objeto-signo.

Desde esta perspectiva, el vestuario no hace otra cosa que seguir (exponiéndola como «la tarjeta de visita» del actor y del personaje) la evolución de la escenificación, que ha pasado del mimetismo naturalista a la abstracción realista (brechtiana, sobre todo), al simbolismo de los efectos de atmósfera, a la desconstrucción surrealista o absurda. Hoy asistimos a una utilización sincrética de todos estos efectos: todo es posible y nada es simple. De nuevo, la evolución se sitúa entre la identificación sin relieve del personaje a través de su vestido y la función autónoma y estética de una construcción vestimentaria que sólo debe justificarse ante sí misma. La dificultad es conseguir que el vestuario sea dinámico: lograr que se transforme, que no se «agote» después de un examen inicial de pocos minutos, que «emita» signos en los momentos oportunos en función del desarrollo de la acción y de la evolución de las relaciones actanciales.

3 • El vestuario y la escenificación

A veces se olvida que el vestuario sólo tiene sentido sobre un organismo viviente; para el actor, no sólo es un ornamento y un embalaje exterior, sino también una relación con el cuerpo; puede *servir* tanto al cuerpo en su capacidad de adaptarse al gesto, al desplazamiento, a la actitud del actor, como para *comprimir* este cuerpo sometiéndolo a la gravedad de los materiales y de las formas, encorsetándolo en formas tan rígidas como la retórica o el alejandrino.

De este modo, el vestuario participa sucesivamente, y a veces simultáneamente, del ser vivientey de la cosa inanimada; asegura la transición entre la interioridad del locutor y la exterioridad del mundo objetual puesto que, tal como señala G. BANU, «no única-

mente habla el vestuario, sino también su relación histórica con el cuerpo» (1981, pág. 28). Los figurinistas se encargan hoy de recordarnos que el vestuario debe ser, a la vez, materia sensual para el actor y signo sensible para el espectador.

El signo sensible de este vestuario es su integración a la representación, su facultad de funcionar como decorado ambulante, ligado a la vida y a la palabra. Todas las variaciones son pertinentes: fechas aproximadas, homogeneidad o desviaciones voluntarias, diversidad, riqueza o pobreza de los materiales. Para el espectador atento, el discurso sobre la acción y el personaje se inscriben en la evolución del sistema vestimentario. De este modo, se inscribe en él, tanto como en la gestualidad, el movimiento o la entonación, el *gestus* de la obra escénica: «Todo aquello que en el vestuario enturbia la claridad de esta relación, contradice, oscurece o falsifica el *gestus* social del espectáculo, es malo; por el contrario, todo aquello que en las formas, los colores, las sustancias y su organización ayuda a la lectura de este *gestus*, todo eso es bueno» (BARTHES, 1964, págs. 53-54).

Este principio se limita sobre todo a un trabajo realista en el escenario; no es exclusivo de una determinada locura del vestuario: todo es posible, siempre y cuando el vestuario siga siendo sistemático, coherente y accesible (es decir, hecho de tal modo que el público pueda descifrarlo en función de su universo de referencia y que produzca el sentido que se le otorga al contemplarlo). Una paradoja de este vestuario en el trabajo teatral contemporáneo: multiplica sus funciones, desborda el mimetismo y la señalización, vuelve a poner en duda las categorías tradicionales demasiado petrificadas (decorado, accesorios, maquillaje, máscara, gestualidad, etc.); el «buen» vestuario es aquel que reelabora toda la representación a partir de su dependencia significante.

Es mucho más fácil detectar estas «enfermedades» del vestuario teatral (según BARTHES, la hipertrofia de su función histórica, estética o suntuaria) que proponer una terapéutica o, simplemente, una práctica de los efectos de vestuario. El vestuario siempre oscila entre un «excesivamente-lleno» y un subempleo, entre un envoltorio pesado y una metamorfosis espontánea.

El vestuario todavía no ha dicho su última palabra y muchas apasionantes investigaciones vestimentarias pueden renovar el trabajo escénico. En efecto, la búsqueda de un vestuario mínimo, polivalente, «de geometría variable» capaz de redefinir y re-presentar el cuerpo humano, un vestuario «fénix» que sea un verdadero intermediario entre el cuerpo y el objeto, se halla en el núcleo mismo de la investigación teatral contemporánea. A la manera de una miniescenificación volante, el vestuario permite restituir al decorado sus cartas de nobleza al proclamarlo e integrarlo en el cuerpo del actor. Si el actor trabajó como debía en los años sesenta y setenta al desnudarse frente a todos nosotros, ahora debe «ir a revestirse» para reconquistar todo aquello que puede poner de relieve su cuerpo, aunque parezca esconderlo, para entrar en el reino del vestuario.

Laver, 1964; Louys, 1967; Bogatyrev, en Matejka y Titunik, 1976, págs. 15-19; Pavis, 1996.

VISUAL Y TEXTUAL

Fran.: *visuel et textuel*; Ingl.: *visual and textual*; Al.: *visuell und textuel*.

Se distinguen en el teatro dos componentes fundamentales de la representación. Son designados por términos diferentes:

— *visual*: interpretación del actor, iconicidad de escenario, escenografía, imágenes escénicas;
— *textual*: lenguaje dramático y textual, simbolización, sistema de signos arbitrarios.

Si bien está claro que la puesta en escena es la confrontación del texto al escenario —la puesta en enunciación de un texto—, las propiedades recíprocas de ambos sistemas —el visual y el textual— son, en cambio,

menos conocidas. Desde los análisis de LESSING sobre la pintura y la poesía (véase *Laokoon*, 1766) hasta la sistematización jakobsoniana en signos visuales y auditivos (JAKOBSON, 1971), de su comparación se desprenden las oposiciones que quedan reflejadas a continuación. No son absolutas; se trata más bien de grandes tendencias, puesto que en el fragor de la batalla somos incapaces, evidentemente, de discriminar el modo de semiosis de cada signo, hecho del cual nace la impresión de que el *espectáculo* es una totalidad y una síntesis de las artes (*Gesamtkunstwerk*).*

1 • Esquema de las oposiciones

Véase el cuadro de esta página.

2 • Mediación de la voz

El actor es «imagen parlante». A veces, el texto es ilustrado por una imagen; otras, por el contrario, no comprendemos la imagen sin la «leyenda» de un texto. La sincronización es tan perfecta que incluso olvidamos que estamos en presencia de dos modos de significación y que pasamos sin dificultad del uno al otro (VELTRUSKÝ, 1941, 1977; PAVIS, 1976*a*). La puesta en escena es una ordenación de los elementos textuales y visuales, la toma de conciencia de que esta sincronización, banal y evidente en la realidad, en el teatro es el efecto de un arte. La presencia física del actor monopoliza la atención del público y predomina sobre sobre el sentido inmaterial del texto: «En el teatro, y en razón de su realidad subyugante, el actor tiende a monopolizar la atención del público a costa de las significaciones materiales vehiculadas por el signo lingüístico. Tiende a desviar la atención desde el texto a la realización vocal, desde el discurso a las acciones físicas e incluso a la apariencia física del personaje escénico, etc. [...] Dado que la semiótica del lenguaje y la semiótica de la actuación son diametralmente opuestas en cuanto a sus características fundamentales, hay una tensión dialéctica entre el texto dramático y el actor, que se basa primordialmente en el hecho de que los componentes del signo lingüístico son una parte integral de los recursos vocales utilizados por el actor» (VELTRUSKÝ, 1977, pág. 115).

3 • Lectura en acto

La puesta en escena es una *lectura en acto*: el texto dramático no tiene un lector individual, sino una *lectura posible*, resultado de la concretización textual y concretización en sí

Visual	Textual
Principio de simultaneidad	Principio de sucesividad
Figuras y colores en el espacio	Sonidos articulados en el tiempo
Contigüidad espacial	Continuidad temporal
Permanencia posible de la imagen	Fugacidad del texto
Comunicación directa por ostensión	Comunicación mediatizada por un narrador (actor), por un sistema de signos arbitrarios
Facilidad de distinguir los índices visuales	Dificultad de distinguir los índices auditivos
Posibilidad de una descripción de los objetos	Posibilidad de una narración de los episodios
Referente simulado por el escenario (confundido con el significante)	Referente simbolizado e imaginario
Posibilidad de fijar en lo visual significados procedentes del texto	Posibilidad de explicación del texto en relación con elementos visuales
Indicaciones inmediatas sobre la situación de enunciación	Situación de enunciación que debe ser reconstituida
Dificultad de verbalizar el signo visual	Dificultad de diferenciar (concretizar) el texto

misma, es decir, concretización escénica. Así pues, la lectura de la puesta en escena y del texto se ve desmultiplicada por los diversos enunciantes (actor, escenógrafo, iluminador, etc.). La puesta en escena siempre es una parábola sobre el imposible intercambio entre lo verbal y lo no verbal: lo no verbal (es decir, la figuración a través de la representación y la elección de una situación de enunciación) hace que lo verbal hable, duplica su enunciación, como si el texto dramático, una vez *emitido* en el escenario, lograse hablar de sí mismo sin escribir otro texto, por una evidencia de lo que es dicho y lo que es mostrado. Y ello es así porque la puesta en escena *dice* mostrando; dice sin decir, de suerte que la denegación (la *Verneinung* freudiana) es su modo de existencia habitual. La puesta en escena, incluso la más simple y explícita, «desplaza» al texto: hace decir al texto lo que un texto crítico no conseguiría decir: es lo *inefable* en su sentido original.

La relación entre lo visual y lo textual siempre es «tensa», sobre todo en el «nuevo teatro», puesto que el ojo y el oído reaccionan según ritmos distintos: «Las palabras se dirigen al oído, la plástica a los ojos. Así pues, la imginación trabaja bajo el impacto de dos impresiones, una visual y otra auditiva. Y lo que distingue al antiguo teatro del nuevo es que, en éste, la plástica y las palabras están sometidas a su propio ritmo, que en algunas ocasiones incluso es divergente» (MEYERHOLD, 1973, pág. 117).

Texto y escenario, signo teatral, puesta en escena, situación de enunciación, espacio interior, semiología.

Francastel, 1970; Lyotard, 1971; Freud, 1973; Leroi-Gouthan, 1974; Lindekens, 1976; Barthes, 1982; Gauthier, 1982; Pavis, 1996*a*.

VODEVIL

Fran.: *vaudeville*; Ingl.: *vaudeville*; Al.: *Vaudeville*.

Originariamente, en el siglo XV, y hasta principios del XVIII, el vodevil (o «*vaux de vire*») es un espectáculo de canciones, acrobacias y monólogos: FUZELIER, LESAGE y DORNEVAL componen espectáculos para el teatro de la Feria, que incluyen música y danza. La ópera cómica surge cuando la parte musical se desarrolla considerablemente. En el siglo XIX, con SCRIBE (entre 1815 y 1850) y luego LABICHE y FEYDEAU, el vodevil se transforma en una comedia de intriga, una comedia ligera, sin pretensión intelectual: «El vodevil [...] es a la vida real lo que el muñeco articulado es al hombre que camina, una exageración muy artificial de una cierta rigidez natural de las cosas» (BERGSON, 1899, pág. 78). *Pièce bien faite*,* hoy el vodevil se prolonga en el *teatro de bulevar*,* que ha heredado su vivacidad, su espíritu popular y cómico y sus *frases de autor*.*

Comedia, teatro burgués, farsa.

Sigaux, 1970; Ruprecht, 1976; Gidel en Beaumarchais y otros, 1984; Thomasseau, 1994; Lemahieu en Corvin, 1995.

VOZ

Fran.: *voix*; Ingl.: *voice*; Al.: *Stimme*.

La voz del actor es la última etapa antes de la recepción del texto y de la escena por el espectador: ello indica su importancia en la formación del sentido y de la significación, pero también la dificultad que entraña su descripción y su evaluación en el efecto que produce sobre el oyente.

1 • La «textura de la voz»: criterios fónicos

La voz, esta «firma íntima del actor» (BARTHES), es ante todo una cualidad física difícilmente analizable si no es como *presencia** del actor, como efecto producido sobre el oyente.

La elevación, la potencia, el timbre, la coloración de la voz son factores puramente materiales y, por tanto, poco controlables

por parte del actor. Permiten identificar inmediatamente al personaje y, al mismo tiempo, influyen directamente, como una percepción directa y sensual, en la sensibilidad del espectador. Cuando ARTAUD describe su «teatro de la crueldad», en realidad no hace otra cosa que describir toda enunciación de un texto en el teatro: «La sonorización es constante: los sonidos, los ruidos y los gritos son elegidos en primer lugar por su cualidad vibratoria y luego por lo que representan» (1964*b*, pág. 124). Las palabras son «tomadas en un sentido de encantamiento verdaderamente mágico, por su forma, sus emanaciones sensibles, y no únicamente por su sentido» (1964*b*, pág. 189). La voz es una extensión, una prolongación del cuerpo en el espacio.

En el teatro, mucho más tal vez que en el mensaje cotidiano, la materialidad de la voz nunca desaparece del todo en beneficio del sentido del texto. La «textura de la voz» (BARTHES, 1973*a*) es un mensaje anterior a su expresión-comunicación (según un acento, una entonación, una coloración psicológica). No hay nada de intencional y de expresivo, pero al ser «mixtura erótica de timbre y de lenguaje, [la textura] también puede ser, al igual que la dicción, materia de un arte: el arte de conducir el propio cuerpo (de ahí su importancia en los teatros extremo-orientales)» (1973*a*, pág. 104).

La voz es la conjunción del cuerpo y del lenguaje articulado; es una mediación entre la pura corporeidad no codificable y la textualidad inherente al discurso, «cruce del cuerpo y del discurso» (BERNARD, 1976, pág. 353), «oscilación permanente, doble movimiento en tensión puesto que es búsqueda de una resonancia corporal que conjuntamente aspira a ser resuelta en un sentido que debe ser comunicado a otros» (*ibid.*, pág. 358). Así pues, la voz se sitúa en el lugar de un encuentro o de una tensión dialéctica entre cuerpo y texto, juego del actor y signos lingüísticos. Gracias a su voz, el actor es al mismo tiempo pura presencia física y portador de un sistema de signos lingüísticos. En él se realizan a la vez una encarnación del verbo y una conversión del *cuerpo** en sistema.

2 • Evaluación prosódica

a. Entonación

La entonación regula la altura de la voz y los acentos de la frase. La voz del actor también es portadora del mensaje de la *entonación*,* de la acentuación, del ritmo. La entonación nos indica enseguida (incluso antes de que aparezca el sentido) la *actitud** del locutor, su lugar en el grupo, su *gestus** social. Modaliza los enunciados al iluminarlos sutilmente; de aquí proviene la conocida prueba que suele hacerse a los actores, consistente en hacerles interpretar varias situaciones pronunciando las mismas palabras en un tono diferente (véase JAKOBSON, 1963, pág. 215). La entonación marca la posición del locutor frente a sus enunciados, expresa su modalidad —especialmente algunos contenidos modales subjetivos como los sentimientos, la volición, la adhesión a los enunciados, etc. Expresa igualmente, tal como ha señalado acertadamente BAJTÍN, el contacto con el oyente, la relación con los demás, la evaluación de la situación; de aquí su posición estratégica: «La entonación se encuentra siempre en el límite entre lo verbal y lo no verbal, lo dicho y lo no dicho. En la entonación, el discurso entra en contacto inmediato con la vida» (citado en TODOROV, 1981, pág. 74). La entonación concierne tanto al enunciado como a la enunciación, al sentido del texto como al del trabajo del actor, a la semántica como a la pragmática.

b. Teatralización

Algunos directores como LEMAHIEU, VILLÉGIER, VITEZ (en sus cuatro MOLIÈRE) o MNOUCHKINE (en el ciclo de los SHAKESPEARE) se esfuerzan por teatralizar la voz del actor, evitando la producción de efectos de naturalidad, psicológicos o expresivos, y acentuando el texto, o encontrando su ritmo, según una retórica autónoma dotada de leyes propias que tratan el texto como material fónico, que muestran claramente la localización de la palabra en el cuerpo y su enunciación como un *gesto** capaz de reasir el cuerpo en su totalidad. Es al oyente a quien

corresponde dejar que flote su atención, tal como lo hará el psicoanalista frente al discurso del paciente analizado, a fin de comprender mejor lo que esta nueva *declamación* puede decirle sobre el deseo delactor y del personaje que él interpreta musicalmente para nosotros.

c. Materialidad

La voz posee un cierto «espesor»: sentimos en ella la corporalidad del actor. El sentido del ritmo, de la espacialización del discurso, de la polifonía de las palabras, todo confiere a la voz su textura y su teatralidad.

d. Análisis

Sin recurrir a los medios científicos de la fonética, el análisis se esforzará al menos por detectar los efectos de velocidad o lentitud, la frecuencia, la duración y la función de las pausas, la «física de la lengua», la evidenciación de los grupos respiratorios y de la línea melódica, la instalación de «marcos rítmicos» (GARCÍA-MARTÍNEZ, 1995), el compromiso del cuerpo del actor en el texto que pronuncia.

Tirager, 1958; Veltrusky, 1941, 1977; *Tinterpres*, nº 20, 1980; R. Durand, 1980/1; Finter, 1981; Meschonnic, 1982; Barthes, 1981, 1982, págs. 217-227; Cornut, 1983; Zumthor, 1983; Fouque, 1983; Bernard, 1986; Castarède, 1987; J. Martin, 1990; García-Martínez, 1995.

VOZ EN OFF

Del inglés *voice off*: término utilizado en el cine, donde designa una voz que se oye fuera del campo visual y que debe ser diferenciado de la *voice over*, que es oída pero que no pertenece a los personajes, visibles o invisibles, de la ficción, y que es la voz de un narrador exterior o interior a la ficción.

En el teatro, la voz (pero también la música, la banda sonora) puede provenir de los altavoces y no de los actores en escena. Así pues, la *voz en off* no es la de un personaje o de un actor de la representación invisible para el espectador, sino que proviene de una instancia extrafuncional encarnada por el director de escena, por el autor que dice en voz alta sus didascalias, por un narrador que comenta la acción escénica, por un personaje al cual oímos, y del cual otro personaje adivina los pensamientos, su monólogo interior.

Al disociarla de un cuerpo identificable, al hacer que se escuche por medios extracorporales, la puesta en escena introduce una incertezа acerca del origen de la voz y del tema de su discurso.

Bibliografía

La mayor parte de los artículos de este diccionario incluyen una bibliografía específica. Cuando una obra es citada en el cuerpo del artículo, no vuelve a aparecer al final, pero evidentemente constituye una referencia de base para la cuestión tratada en él. La fecha de la obra o del artículo citado es la de la edición utilizada. Para los textos muy conocidos y reeditados, hemos indicado la fecha de su primera aparición y, entre paréntesis, al final del artículo, la de la edición utilizada.

Abel, L., *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.

Abirached, R., *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, París, Grasset, 1978, reed., «Tel», 1994.

—, *Le Théâtreet le Prince*, París, Pion, 1992.

Abraham, F., *Le Physique au théâtre*, París, Coutan-Lambert, 1933.

Adam, J.-M., *Linguistique et Discours littéraire*, París, Larousse, 1976.

—, *Le Récit*, París, PUF, 1984.

Adamov, A., *Ici et Maintenant*, París, Gallimard, 1964.

Adorno, Th., *Théorie esthétique*, París, Klincksieck, 1974.

Alcandre, J.-J., *Écriture dramatique et pratique scénique. Les Brigands sur la scène allemande des XVIIIe et XIXe siècles*, Berna, Lang, 2 vols., 1986.

Aliverti, I. (comp.), *Quaderni di Teatro*, nº 28 , 1985, («Rittratto d'attore»).

Allevy, M.-A., *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle*, París, Droz, 1938.

Allio, R., «De la machine à jouer au paysage mental», entrevista con J.-P. Sarrazac, *Travail théâtral*, nº 28-29, 1977.

Alter, J., «Vers le mathématexte au théâtre: en codant Godot», en Helbo, 1975.

—, «From Text to Performance», *Poetics Today*, II, 3, 1981.

—, «Petformance and Performance: on the Margin of Theatre Semiotics», *Degrés*, nº 30, 1982.

Althusser, L., «Notes sur un théâtre matérialiste», *Pour Marx*, París, Maspiro, 1965.

Amiard-Chevrel, C., *Le Théâtre artistique de Moscou*, París,CNRS, 1979.
—,(comp.), *Du cirque au théâtre*; Lausana, L'Âge d'homme, 1983.
Amossy, R (comp.), *Poetics Today*, vol. II, n° 3 («Drama, Theater, Performance»), 1981*a*.
—,«Towards a Rhetoric of the Stage. The Scenic Realization of Verbal Cliché», *Poetics Today*, vol. II, n° 3, 1981*b*.
—, *Les Discours du cliché*, París, SEDES, 1982.
Ancelin-Schutzenberger, A., *Précis du psychodrame*, París, Éditions universitaires, 1970.
Anderson, M. (comp.), *Classical Drama and its Influence*, Londres, Methuen, 1965.
Annuel du théâtre, L', (comp. J.-P. Sarrazac), saisons 1981-1982/ 1982-1983, Meudon.
Antoine, Â., «Causerie sur la mise en scène», *Revue de Paris*, 1 abril, 1903.
—, *Le Théâtre libre*, Slatkine reimp., 1979.
Âppia, A., *La Mise en scène du drame wagnèrien*, París, Léon Chailley, 1895.
—, *La Musique et la mise en scène*, Berna, Société suisse du théâtre, 1963.
—,*L'Œuvre d'art vivant*, París-Génova, Âtar-Billaudot, 1921.
—, «Acteur, espace, lumière, peinture», *Théâtre populaire*, n° 5, enero-febrero, 1954.
—, *Œuvres complètes*, 4 vol., Lausana, L'Âge d'homme, 1983-1992.
Aristóteles, 330 a. J.C., *Poétique*, París, Les Belles Lettres, 1969.
Armengaud, F., *La Pragmatique*, París, PUF, 1985.
Arnold, P., *Frontières du théâtre*, París, Pavois, 1946.
—, *L'Avenir du théâtre*, París, Savel, 1947.
—,«Éléments de l'art dramatique», *Journal de psychologie normale et pathologique*, enero-junio, 1951.
—, *Le Théâtre japonais - Nô-Kabuki -Shimpa-Shingeki*, París, L'Arche, 1957.
—, *Le Théâtre japonais aujourd'hui*, s. l., La Renaissance du livre, 1974.
Ârrivé, M., «Pour une théorie des textes polyisotopiques», *Langages*, n° 31, 1973.
Ârtaud,Â., *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1964*a*.
—, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964*b* «Idées», 1938.
Aslan, O., *L'Art du théâtre, anthologie de textes*, París, Seghers, 1963.
—, *L'Acteur au XXe siècle*, París, Seghers, 1974.
—,«L'improvisation, approche d'un jeu créateur», *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1977.
—, *Le Corps en jeu*, París, CNRS, 1993.
Aslan, O.; Bablet, D. (comps.), *Le Masque, du rite au théâtre*, París, CNRS, 1985.
Aston, G. (y otros), *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bolonia, Clueb, 1983.
M. Hürlimann (comp.), *Atlantisbuch des Theaters*, Zurich/Friburgo, Atlantis, 1966.
Attinger, G., *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, París, Librairie théâtrale, 1950.
Attoun, L., *Théâtre ouvert à livre ouvert (1971-1988)*, Rato diffusion, 1988.
Aubailly, J.-C., *Le Monologue, le Dialogue et la Sotie*, París, Honoré Champion, 1976.
Aubert, C., *L'Art mimique*, París, E. Meuriot, 1901.
Âubignac, d', F.-H., *La Pratique du théâtre* (1657), P. Martino (comp.), París, Champion, 1927.
Âubrun, C., *La Comédie espagnole*, París, PUF, 1966.
Âuerbach, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, París, Gallimard, 1969.
Austin, J.-L., *Quand dire, c'est faire*, París, Le Seuil, 1970.
Âutrand, M., *Le Cid et la classe de français*, París, Cedic.
Avigal, S., *Les Modalités du dialogue dans le discours théâtral*, tesis III ciclo, Universidad de París III, 1980.
—, «What do Brook's Bricks Mean? Toward a Theory of "Mobility" of Objects en Theatrical Discourse», *Poetics Today*, vol. II, n° 3, 1981.
Avigal, S.; Weitz, S., «The Gambie of Theatre: From an implied Spectator to the actual Âudience», *Poetics Today*, vol. VI, 1985.
Aziza, C.; Olivieri, C.; Sctrick, R., *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, París, Nathan, 1978*a*.

—, *Dictionnaire des types et des caractères littéraires*, París, Nathan, 1978*b*.

Bablet, D., «Le mot décor est périmé», *Revue d'esthétique*, vol. XIII, fasc. 1, 1960.

—, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, París, CNRS, 1965.

—, *La Mise en scène contemporaine (1887-1914)*, París, La Renaissance du livre, 1968.

—, «Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral», *Travail théâtral*, nº 6, 1972.

—, «L'éclairage et le son dans l'espace théâtral», *Travail théâtral*, nº 13, octubre-diciembre, 1973.

—, *Les Révolutions scéniques au XXe siècle*, París, Société internationale d'art XXe siècle, 1975.

—, *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausana, La Cité, 1978.

Bablet, D.; Jacquot, J., *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, París, CNRS, 1971.

Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, París, PUF, 1957.

Badenhausen, R.; Zielske, H. (comps.), *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen*, Berlín, 1972.

Bajtín, M., *La Poétique de Dostoïevski*, París, Seuil, 1970.

—, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1971 (original en ruso, 1965).

—, *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard, 1978.

Balme, C., *Theaterimpostkolonialen Zeitalter*, Tubinga, Niemeyer, 1995.

Banham, M. (comp.), *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge University Press, 1988.

Banu, G., *Bertolt Brecht ou le Petit contre le Grand*, París, Aubier-Montaigne, 1981*a*.

—, *Le Costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, París, CNDP, 1981*b*.

—, *Le Théâtre, sorties de secours*, París, Aubier, 1984.

—, «Le théâtre art du passé, art du présent», en *Art Press*, 1989.

Banu, G.; Ubersfeld, A., *L'Espace théâtral*, París, CNDP, 1979.

Bar, F., *Le Genre burlesque en France au XVIIe siècle. Étude de style*, París, D'Artrey, 1960.

Barba, E., «Anthropologie théâtrale», *Bouffonneries*, nº 4, enero, 1982*a*.

—, *L'Archipel du théâtre*, Contrastes Bouffonneries, 1982*b*.

—, *Le Canoë de papier*, Bouffonneries, 1993.

Barba, E.; Savarese, N., *L'Anatomie de l'acteur*, Contrastes Bouffonneries, 1985.

—, «L'Énergie qui danse. L'Art secret de l'acteur», *Bouffonneries*, nº 32-33, 1995.

Barker, C., *Theatre Games. A New Approach to Drama Training*, Londres, Eyre Methuen, 1977.

Barrault, J.-L., *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, París, Flammarion, 1959.

—, *Le Phénomène théâtral*, Oxford, Clarendon Press, 1961.

Barret, G., *Pédagogie de l'expression dramatique*, Universidad de Montreal, 1973.

Barrucand, D., *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, París, Épi, 1970.

Barry, J., *Dramatic Structure: the Shaping of Experience*, Berkeley, University of California Press, 1970.

Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, París, Le Seuil, 1953.

—, *Mythologies*, París, Le Seuil, 1957.

—, *Sur Racine*, París, Le Seuil, 1963.

—, *Essais critiques*, París, Le Seuil, 1964.

—, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, nº 8, 1966*a*. Repris dans *Poétique du récit*, 1977.

—, *Critique et Vérité*, París, Le Seuil, 1966*b*.

—, *S/Z*, París, Le Seuil, 1970.

—, *Le Plaisir du texte*, París, Le Seuil, 1973*a*.

—, «Diderot, Brecht, Eisenstein», *Revue d'esthétique*, vol. XXVI, fasc. 2-3-4, 1973*b*. Recup. en BARTHES, 1982.

—, *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Le Seuil, 1975.

—, *Leçon*, París, Le Seuil, 1978*a*.

—, *Prétexte: Roland Barthes* (coloquio de Cerisy), París, UGE, 1978*b*.

—, *Le Grain de la voix*, París, Le Seuil, 1981.

—, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París, Le Seuil, 1982.

—, *Le Bruissement de la langue*, París, Le Seuil, 1984.
Barthes, R.; Bersani, L.; Hamon, Ph.; Riffaterre, M.; Watt, I., *Littératureet Réalité*, París, Le Seuil, 1982.
Bartolucci, G., *La Scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
Bartolucci, G.; Ursic, G., *Teatro-Provocazione*, La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, 1977.
Bassnett, S., «An introduction to Theatre Semiotics», *Theatre Quarterly*, nº 38, 1980.
Bataille, A., *Lexique de la machinerie théâtrale à l'intention des praticiens et amateurs*, París, Librairie théâtrale, 1990.
Bataillon, M., «Les finances de la dramaturgie», *Travail théâtral*, nº 7, 1972.
Battcock, G.; Nickas, R., *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton, 1984.
Baty, G., «La mise en scène», *Théâtre I*, París, Éditions du Pavois, 1945.
Baudelaire, C. *Œuvres complètes*, París, Gallimard, «La Pléiade», 1951. (En particular «De l'essence du rire», 1855 y «R. Wagneret Tannhäuser», 1861.)
Baudrillard, J., *Le Système des objets*, París, Gonthier, 1968.
Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Éditions du Cerf, 1959.
Beaumarchais, J.-P. de; Couty, D.; Rey, A., *Dictionnaire des littératures de langue française*, París, Bordas, 3 vol. 1984, reed. 1994, 4 vol.
Beckerman, B., *Dynamics of Drama*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970.
—, «Theatrical perception», *Theatre Research International*, vol. IV, nº 3, 1979.
Becq de Fouquières, L., *Traité de diction et de lecture à haute voix*, París, Charpentier, 1881.
—, *L'Art de la mise en scène..Essai d'esthétique théâtrale*, París, Charpentier, 1884.
Béhar, H., «Le théâtre expérimental», *Littérature*, nº 30, 1978.
Behler, E., «Der Ursprung des Begriffs der tragischen Ironie», *Arcadia*, Band 5, Heft 2, 1970.
Benhamou, A.-F., *Britannicus par le Théâtrede la Salamandre*, París, Solin, 1981.
Benhamou, M.; Caramello, C. (comp.), *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press, 1977.
Benichou, P., *Morales du Grand Siècle*, París, Gallimard, 1948, reed., «Folio», 1988.
Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *in Schriften*, traducción francesa: *Origine du drame baroque allemand*, París, Flantarion, 1928, (reed. 1985).
—, *Écrits sur Bertolt Brecht*, París, Maspero, 1969.
Benmussa, S., «Le théâtre des metteurs en scène», *Cahiers Renaud-Barrault*, nº 74, 1971.
—, «La déréalisation par la mise en scène», en *L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain*, P. Vernois (comp.), París, Klincksieck, 1974.
—, «Travail de scène, travail de rêve», *Revue d'esthétique*, nº 1-2, 1977.
Bensky, R.-D., *Recherchessur les structures et la symbolique de la marionnette*, París, Nizet, 1971.
Bentley, E., *In Search of Theatre*, Nueva York, Vintage Books, 1957.
—, *The Life of the Drama*, Atheneum, Nueva York, 1964.
Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 2 vol., 1966, 1974.
Berg, J.; Rischbieter, H., *Weltheater*, Westermann, Braunschweig, 1985.
Bergala, A., *Initiation à la sémiologie du récit en images*, París, Les Cahiers de l'audiovisuel, sin fecha.
Bergez, D., Géraud, V., Robrieux, J.-J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, París, Dunod, 1994.
Bergman, G., «Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater», *Maske und Kothurn*, nº 3-4, 1964.
—, «Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne», *Maske und Kothurn*, nº 12, 1966.
—, *Lighting in the Theatre*, Estocolmo, Almqvist y Wiksell International, 1977.
Bergson, H., *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, París, PUF, 1899 (reed. 1940).
Bernard, J.-J., «Le silence au théâtre», *La Chimère*, nº 5, 1922.
Bernard, M., *L'Expressivité*

du corps, París, J.-P. Delarge, 1976.

—, «Les mythes de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée», *Revue d'esthétique*, nº 1-2, 1977.

—, «La voix dans le masque et le masque dans la voix», *Traverses*, nº 20, 1980.

—, «Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien» en *Mélanges pour J. Scherer*, 1986.

Bernardy, M., *Le Jeu verbal ou traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, l'Aube, 1988.

Berry, C., *Voice and the Actor*, Londres, Harrap, 1973.

Bettetini, G., *Produzione del senso e messa in scena*, Milán, Bompiani, 1975.

Biblioteca teatrale, nº 20, («Drama/Spettacolo»), 1978.

Bickert, H., *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform*, Marburger Beitrage zur Germanistik, vol. XXIII, 1969.

Birdwhistell, R., *Kinesics and Context. Essays on Body-Motion Communication*, Penguin University Press, 1973.

Blanchart, P., *Histoire de la mise en scène*, París, PUF, 1948.

Bloch, E., «*Ent fremdung* et *Verfremdung*, aliénation et distanciation», *Travail théâtral*, nº 11, primavera, 1973.

Blüher, K., «Die französischen Theorien des Dramas im 20, Jahrhundert», en W. Pabst (comp.), *Das moderne französische Drama*, E. Schmidt, 1971.

Boal, A., *Théâtre de l'opprimé*, París, Maspero, 1977.

—, *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*, París, Ramsay, 1990.

Bogatyrev, P., «Semiotics in the Folk Theatre» y «Forms and Fonctions of Folk Theatre», 1938, en MATEJKA, 1976*a*.

—, «Les signes au théâtre», *Poétique*, nº 8, 1971.

Boll, A., *Le Théâtre total*, París, Étude polémique, O. Perrin, 1971.

Bollack, J.; Bollack, M., *Commentaire et traduction de Œdipe Roi*, Presses universitaires de Lille, 3 vol., 1986.

Bonnat, Y., *L'Éclairage des spectacles*, París, Librairie théâtrale, 1982.

Booth, W., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961.

—, *The Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, 1974.

—, «Distance et point de vue», *Poétique du récit*, París, Le Seuil, 1977.

Borgal, C., *Metteurs en scène*, París, E. Lanore, 1963.

Borie, M., «Anthropologia», en A. Attisani (comp.), *Enciclopedia del teatro del 1900*, Milán, Feltrinelli, 1980.

—, *Mythe et Théâtre aujourd'hui: une quête impossible?*, París, Nizet, 1981.

—, «Théâtre et anthropologie: l'usage de l'autre culture», *Degrés*, nº 32, 1982.

—, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, París, Gallimard, 1989.

Borie, M.; Rougemont, M. de; Scherer, J., *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, París, SEDES-CDU, 1982.

Bouchard, A., *La Langue théâtrale*, París, Arnaud et Labat, 1878 (reimp. Slatkine, 1982).

Boueris, L., *L'Espace en scène*, París, Librairie théâtrale, 1993.

Bouffonneries, nº 4, 1982 («Improvisation, Anthropologie théâtrale»).

Bougnoux, D., «Questions de cadre», *Journal du Théâtre national de Chaillot*, nº 9, diciembre, 1982.

Bouissac, P., *La Mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, París-La Haya, Mouton, 1973.

—, *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, París-La Haya, Mouton, 1976.

Bourdieu, P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit, 1979.

Bowman, W. P.; Ball, R. H., *Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*, Nueva York, Theatre Art Books, 1961.

Bradbrook, M. C., *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Londres, Cambridge University Press, 1969 (1ª ed. 1935).

Bradby, D.; Williams, D., *Directors' Theatre*, Londres, Macmillan, 1988.

Brainerd, B.; Neufeldt, V., «On Marcus' Method for the Analysis of the Strategy of a Play», *Poetics*, nº 10, 1974.

Braun, E., *The Direction and theStage: From Naturalism to Grotowski*, Londres, Methuen, 1982.
—*Meyerhold. A Revolution in Theatre*, Londres, 1994.
Brauneck, M., *Theater im 20.Jahrhundert*, Hamburgo, Rowohlt, 1982.
—, *Theaterlexikon*, Hamburgo, Rowohlt, 1992.
Bray, R., *La Formation de la doctrine classique*, París, Nizet, 1927.
Brecht, B., *Versuche* (25, 26, 35), Heft 11, Frankfort, Suhrkamp, 1951. Véase *Theaterarbeit*, 1961.
—,*Petit Organon pour le théâtre (1948-1954)*, París, L'Arche, 1963-1970.
—,*Gesammelte Werke*, Frankfort, Suhrkamp, 20 vol., 1967.
—, *Écritssur le théâtre*, París, L'Arche, 2 vols., 1972-1979.
—,*Journal de travail*, París, L'Arche, 1976.
Bremond, C., *Logique du récit*, París, Le Seuil, 1973.
Brenner, J., *Les Critiques dramatiques*, París, Flammarion, 1970.
Brèves d'auteurs, París, MGI, Actes Sud Papiers, 1993.
Brook, P., *The Empty Space*, Londres, McGibbon and Kee, 1968.
—, *Le Diable, c'est l'ennui*, Actes Sud Papiers, 1991.
—,*Points de suspension*, París, LeSeuil, 1992.
Brooks, P., «Une esthétiquede l'étonnement: le mélodrame», *Poétique*, nº 19, 1974.
Büchner,G., *Werkeund Briefe*, Frankfort, DTV, 1965.
Bühler, K., *Sprachtheorie*, Iena, Fischer, 1934.
Burns, E., *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Nueva York, Harper and Row, 1972.
Cage, J., *Silence*, Cambridge, MIT Press, 1966.
Cahiers de médiologie, nº 1, 1996.
Cahiers du XXe siècle, nº 1, («La Parodie»), 1976.
Cahiers Renaud-Barrault, nº 96 («Scène, film, son...»: artículos de M. Kirby, G. Fink, E. Rohmer, S. Benmussa), 1977.
Caillois, R., *Les Jeux et les hommes*, París, Gallimard, 1958.
Calderwood, J., *Shakespearean Metadrama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.
Campbell, T., *Hebbel, Ibsen and the Analytic Exposition*, Heidelberg, 1922.
Carlson, M., «The Semiotics of Character in the Drama», *Semiotica*, nº 44, 3/4, 1983.
—, *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
—, «Semiotic and Nonsemiotic Performance», *Modern Drama*, otoño de 1985.
—, *TheatreSemiotics-Signsof Life*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
—, *Performance. A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 1996.
Castarède, M.-F., *La Voix et ses sortilèges*, París, Les Belles Lettres, 1987.
Caubère, Ph., *Le Roman d'un acteur*, París, Losfeld, 1994.
Caune, J., «L'analyse de la représentation théâtrale après Brecht», *Silex*, nº 7, 1978.
—, *La Dramatisation*, Lovaina, Cahiers Théâtre Louvain, 1981.
Chabert, P., «Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale», *Recherches poïétiques*, París, Klincksieck, vol. II, 1976.
—, «La création collective dans le théâtre contemporain», en R Passeron (comp.), *La Création collective*, París, Clancier-Guénaud, 1981.
—,«Problématique de la répétirion dans le théâtre contemporain», en *Création et Répétition*, París, Clancier-Guénaud, 1982.
Chabrol, C., *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.
Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Nueva York, Atheneum, 1972.
Chaillet, J., «Rythme verbal et rythme gestuel. Essai sur l'organisation musicale du temps», *Journal de psychologie normale et pathologique*, nº 1, enero-marzo, 1971.
Chambers, R., *La Comédie au château*, París, Corti, 1971.
—, «Le masque et le miroir. Vers une théoric relationnelle du théâtre», *Études littéraires*, vol. 13, nº 3, 1980.
Chancerel, L., *L'Art de lire, réciter, parler en public*, París, Bourrelier, 1954.
Change, nº 1 («Le montage»), 1968.
Charles, M., *Rhétoriquede la lecture*, París, Le Seuil, 1977.

Chekhov, M., *Être acteur*, París, Pygmalion, 1980.
—, *L'imagination créatice de l'acteur*, París, Pygmalion, 1995.
Chevrel, Y., *Le Naturalisme*, París, PUF, 1982.
Chiarini, P., *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari, Laterza, 1970.
—, «L'écriture scénique brechtienne: style ou méthode», *Travail théâtral*, n° 4, 1971.
Chion, M., *L'Audio-vision*, París, Nathan, 1990.
Chklovski, V., «L'art comme procédé», 1917, en TODOROV, 1965.
Christout, M.-F., *Le Merveilleux et le Théâtre du Silence en France à partir du XVII siècle*, París-La Haya, Mouton, 1965.
Clark, B.-H., *European Theories of the Drama*, Nueva York, Crown Publishers, 1965.
Claudel, P., *Réflexions sur la poésie*, París, Gallimard, 1983.
Cole, D., *The Theatrical Event*, Middletown, Wesleyan University Press, 1975.
Cole, S., *Directors in Rehearsal*, Londres, Routledge, 1992.
Collet, J.; Marie, M.; Percheron, D.; Simon, J.-P.; Vernet, M., *Lecture du film*, París, Albatros, 1977.
Communications, n° 11, 1964 («Le vraisemblable»).
—, n° 8 («L'analyse structurale du récit»), 1966.
—, n° 38 («Énonciation et cinéma»), 1983.
Compagnon, A., *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, París, Le Seuil, 1979.
Copeau, J., *Notes sur le métier de comédien*, Michel Brient, 1955.
—, «Le théâtre populaire», *Théâtre populaire*, n° 36, 4° trimestre, 1959.
—, *Appels I*, París, Gallimard, 1974.
—, *Registres*, I, II, III, IV, París, Gallimard, 1974-1984.
Copferman, E., *Roger Planchon*, Lausana, La Cité, 1969.
Coppieters, F., «Performance and Perception», *Poetics Today*, vol. II, n° 3, 1981.
Coppieters, F.; Tindemans, C., «The Theatre Public. A semiotic Approach», *Das Theater und sein Publikum*, Viena, Institut für Publikumsforschung, Akademie der Wissenschaft, 1977.
Corneille, P., *Discours sur le poème dramatique*, 1660.
Cornut, G., *La Voix*, París, PUF, 1983.
Corti, M., *Principe della communicazione letteraria*, Milán, Bompiani, 1976.
Corvin, M., *Le Théâtre nouveau en France*, París, PUF, 1969.
—, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire art et action*, Lausana, La Cité, 1973.
—, «Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain», *Travail théâtral*, n° 22, enero-marzo, 1976.
—, «Analyse dramaturgique de trois expositions», *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 30, 1978*a*.
—, «La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral», *Degrés*, n° 13, 1978*b* («Théâtre et sémiologie»).
—, *Organon*, Presses universitaires de Lyon, 1980 («Sémiologie et théâtre»).
—, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Presses universitaires de Lyon, 1985.
—, *Le Théâtre de boulevard*, París, PUF, 1989.
—, «Une écriture plurielle», en J. de Jomaron (comp.), *Le Théâtre en France*, París, Armand Colin, 1992.
—, *Lire la comédie*, París, Dunod, 1994.
—, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 2ª ed., 1995 (1ª ed., 1991).
Cosnier, J., «Gestes et stratégie conversationnelle», *Stratégies discursives*, Presses universitaires de Lyon, 1977.
Couchot, E.; Tramus, M.-H., «La geste et le calcul», *Protée*, vol. 21, n° 3, 1993.
Couprie, A., *Lire la tragédie*, París, Dunod, 1994.
Couty, D.; Rey, A. (comps.), *Le Théâtre*, París, Bordas, 1980.
Craig, G., *De l'art du théâtre* (1911), París, Lieutier, 1943.
—, *Le Théâtre en marche*, París, Gallimard, 1964.
Création collective, La, Groupe de recherche d'esthétique du CNRS (comp.), París, Clancier-Guénaud, 1981.
Critique et création littéraire en France au XVIIe siècle, obra colectiva en el marco de los coloquios internacionales del CNRS, n° 557, París, CNRS, 1977.

Cube, F. von, «Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik», en H. Kreuzer (comp.), *Mathematik und Dichtung*, Múnich, Nymphenburger, 1965.

Culler, J., *Structuralist Poetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire*, París, Le Seuil, 1977.

Danan, J., *Le Théâtre de la pensée*, París, Médianes, 1995.

Dars, E.; Benoit, J.-C., *L'Expression scénique*, París, Éd. sociales, 1964.

Deák, F., «Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution», *The Drama Review*, vol. II, nº 4, t. LXXII, diciembre, 1976.

Debord, G., *La Société du spectacle*, París, Buchet-Chastel, 1967.

Decroux, E., *Paroles sur le mime*, París, Gallimard, 1963.

Degrés, nº 13, 1978, («Théâtre et sémiologie»).

—, nº 24, 1981, («Texte et société»).

—, nº 29, 1982, («Modèles théoriques»).

—, nº 30, 1982, («Performance/ représentation»).

—, nº 31, 1982, («Réception»).

—, nº 32, 1982, («Sens et culture»).

Deldime, R., *Le Quatrième Mur, regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières, Promotion théâtre, 1990.

Delmas, C., *Mythologie et Mythe dans le théâtre français*, Génova, Droz, 1985.

Delsarte, F., *Une Anthologie par Alain Porte*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1992.

Demarcy, R., *Éléments d'une sociologie du spectacle*, París, UGE, 1973.

De Marinis, M., «Materiali bibliografici per una semiotica del teatro», *Versus*, nº 11, 1975.

—, (con G. Bettetini), *Teatro e comunicazione*, Florencia, Guaraldi, 1977.

—, «Lo spettacolo come testo», *Versus*, nº 21-22, 2 vols., 1978-1979.

—, *Mimo e Mimi*, Florencia, Casa Usher, 1980.

—, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Bompiani, 1982.

—, *Al Limite del teatro*, Florencia, Casa Usher, 1983*a*.

—, «Semiotica del teatro: una disciplina al bivio?», *Versus*, nº 34, enero-abril, 1983*b*.

—, *Mimo e teatro nel Novecento*, Florencia, Casa Usher, 1993.

Demougin, J. (comp.), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, París, Larousse, 1985.

Derrida, J., *L'Écriture et la Différence*, París, Le Seuil, 1967.

Descotes, M., *Le Public de théâtre et son histoire*, París, PUF, 1964.

—, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tubinga, Narr, 1980.

Dhomme, S., *La Mise en scène d'André Antoine à Bertolt Brecht*, París, Nathan, 1959.

Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les pays, París, SEDE, 1960.

Dictionnaire international des termes littéraires, bajo la dirección de R. Escarpit, Berna, Francke, 1970.

Diderot, D., *De la poésie dramatique* (1758), París, Larousse, 1975.

—, *Le Paradoxe sur le comédien in Œuvres* (1773), París, Gallimard, 1951. También en «Folio», 1994, R. Abirached (comp.), 1994.

—, *Œuvres romanesques*, París, Garnier, 1962.

Dietrich, M. (comp.), «Bühnenform und Dramenform», en *Das Atlantisbuch des Theaters*, Zurich, Atlantis, 1966.

—, *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre - Mise en scène en documentation, recherche et enseignement*, Salzburgo, Otto Müller, 1975.

Dinu, M., «How to Estimate the Weight of Stage Relations», *Poetics*, vol. VI, nº 3-4, 1977.

Dodd, W., «Metalanguage and Character in Drama», *Lingua e Stile*, XIV, nº 1, marzo, 1979.

—, «Conversation, dialogue and exposition», *Strumenti critici*, nº 44, febrero, 1981.

Domenach, J.-M., *Le Retour du tragique*, París, Gallimard, 1967.

Dorat, C.-J., *La Déclamation théâtrale*, París, 1766.

Dorcy, J., *À la recherche de la mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*, Neuilly-sur-Marne, Cahiers de danse et de culture, 1958.

—, *J'aime la mime*, París, Denoël, 1962.

Dorfles, G., «*Innen et aussen* en architecture et en psychanalyse», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, nº 9, primavera, 1974.
Dort, B., *Lecture de Brecht*, París, Le Seuil, 1960.
—, *Théâtre public*, París, Le Seuil, 1967.
—, *Théâtre réel*, París, Le Seuil, 1971.
—, «Les classiques ou la métamorphose sans fin», en *Histoire littéraire de la France*, París, Éditions sociales, 1975.
—, «Un âge d'or. Sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960», *Revue de l'histoire littéraire de la France*, vol. IV, 1977*a*.
—, «Paradoxe et tentations de l'acteur contemporain», *Revue d'esthétique*, 1977, nº 1-2, 1977*b*.
—, *Théâtre en jeu*, París, Le Seuil, 1979.
—, «Un jeu du temps. Notes prématurées», *Journal du Théâtre national de Chaillot*, nº 8, 1982.
—, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
—, *Le Spectateur en dialogue*, París, POL, 1995.
Dort, B.; Naugrette-Christophe, C., «La représentation théâtrale moderne (1880-1980). Essai de bibliographie», *Cahiers de la bibliothèque Gaston Baty*, I, Université de la Sorbonne nouvelle, 1984.
Drama Review, tomo XLII, 1969 («Naturalism revisited»).
—, tomo LVII, 1973 («Russian Issue»).
Dubois, Ph., *L'Acte photographique*, París-Bruselas, Nathan et Labor, 1983.
Duchartre, P.-L., *La Comédie italienne*, París, Librairie de France, 1925.
—, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Éd. d'Art et d'Industrie, 1955.
Duchemin, J., *L'Agon dans la tragédie grecque*, París, 1945.
Duchet, C., «Une écriture de la sociabilité», *Poétique*, nº 16, 1973.
Duchet, C. (comp.), *Sociocritique*, París, Nathan, 1979.
Duchet, C.; Gaillard, F., «Introduction to Sociocriticism», *Substance*, nº 15, 1976.
Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, París, Hermann, 1972.
—, *Le Dire et le Dit*, París, Minuit, 1984.
Ducrot, O.; Schaeffer, J.-M., *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Le Seuil, 1995.
Ducrot, O.; Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Le Seuil, 1972.
Dukore, B., *Dramatic Theory and Criticism, Greeks to Grotowski*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1974.
Dullin, C., *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, París, Lieutier, 1946.
—, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, París, Gallimard, 1969.
Dumur, G. (comp.), *Histoire des spectacles*, París, Gallimard, 1965.
Dupavillon, C., «Les lieux du spectacle», *Architecture d'aujourd'hui*, nº 10-11, 1970 y octubre, 1978.
Dupont, F., *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, París, Les Belles Lettres, 1989.
Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1969 (reed. Dunod, 1995).
Durand, R., «Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale», en Helbo, 1975.
—, (R. Durand, comp.), *La Relation théâtrale*, Presses universitaires de Lille, 1980*a*.
—, «La voix et le dispositif théâtral», *Études littéraires*, 13, 3, 1980*b*.
Dürrenmatt, F., *Theaterschriften und Reden*, Zurich, Arche, 1955-1966-1972.
Duvignaud, J., *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, París, Gallimard, 1965.
—, *Spectacle et Société*, París, Denoël, 1970.
—, *Le Théâtre*, París, Larousse, 1976.
Eco, U., *L'Œuvre ouverte*, París, Denoël, 1965.
—, «Tutto il mundo è attore», *Terzo programma*, nº 2-3, 1973.
—, *Trattato di semiotica generale*, Milán, Bompiani, 1975.
—, «Codice», *Versus*, nº 14, 1976.
—, «Semiotics of Theatrical Performance», *The Drama Review*, XXI, 1, 1977.
—, «Pour une reformulation du concept de signe iconique», *Communications*, nº 29, 1978.
—, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

—, *Lector in fabula*, París, Grasset, 1985.
—, *Les Limites de l'interprétation*, París, Grasset, 1990.
Eisenstein, S., *Le Film: sa forme, son sens*, París, C. Bourgois, 1976.
—, *La Non-indifférente nature*, París, UGE, 2 vols., 1976-1978.
Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980.
—, *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*, Cambridge University Press, 1984.
Eliade, M., *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963.
—, *Le Sacré et le Profane*, París, Gallimard, 1965 (trad. cast.: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998).
Ellis-Fermor, U., *The Frontiers of Drama*, Londres, Methuen, 1945.
Else, G., *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge, Harvard Univesity Press, 1957.
Emelina, J., *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, PUG, 1975.
Enciclopedia dello spettacolo (S. d'Amico, comp.), Roma, Le Maschere, 1954-1968.
Enciclopedia garzanti dello spettacolo, Milán, Garzanti Editore, 1976-1977.
Engel, J.-J., *Idées pour le geste et l'action théâtrale*, París, Barrois, Slatkine, reimp. en 1979 (original alemán: *Ideen zu einer Mimik*, 1785-1786).
Erenstein, R. (comp.), *Conference on Theatre and Television*, FIRT y NOS, 1986.
Erlich, V. (1969), *Russian Formalism*, París-La Haya, Mouton, 1969.
Ertel, E., «Éléments pour une sémiologie du théâtre», *Travail théâtral*, nº 28-29, 1977.
—,«L'électronique à l'assaut du théâtre», *Journal du Théâtre national de Chaillot*, nº 12, 1983.
—, «Le métier de critique en question», *Théâtre public*, nº 68, 1985.
Escarpit, R., *L'Humour*, París, PUF, 1967.
Escarpit, R. (comp.), *Dictionnaire international des termes littéraires*, Berna, Francke, 1970.
Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, Nueva York, Doubleday, 1962.
—,*Au-delà de l'absurde*, París, Buchet-Chastel, 1970.
—,*Anatomie de l'art dramatique*, París, Buchet-Chastel, 1979.
—, *The Field of Drama. How the signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Londres, Methuen, 1987.
Europe, nº 648, abril, 1983 («Le théâtre parceux qui le font»).
Evreinoff, N., *Le Théâtre dans la vie*, París, Stock, 1930.
Fabbri, J.; Sallée, A. (comps.), *Clowns et Farceurs*, París, Bordas, 1982.
Febvre, M., *Danse contemporaine et théâtralité*, París, Chiron, 1995.
Feldenkrais, M., *L'Expression corporelle*, París, Chiron, 1964.
—, *Awareness Through Movement: Health Exercises far Personel Growth*, Nueva York, Harper & Row, 1972 (trad. cast.: *Autoconciencia por el movimiento*, Barcelona, Paidós, 1994).
Féral, J. (comp.), *Substance*, nº 18-19, 1977.
—,«Writing and Displaeement: Women in Theatre», *Modern Drama*, vol. XXVII, nº 4, 1984.
—, «Performance et théâtralité le sujet démystifié», en J. Féral, J. Savona, E.Walker (comps.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montreal, Hurtubise, 1985.
Ferroni, G. (comp.), *La Semiotica e il doppio teatrale*, Nápoles, Liguori, 1981.
Fiebach, J., *Von Craig bis Brecht*, Berlín, Hensehel, 1975.
Fieguth, R., «Zum Problem des virtuellen Empfängers beim Drama», en A. J. Van Holk (comp.), *Approaches to Ostrowski*, Bremen, Kafka-Presse, 1979.
Finter, H., «Autour de la voix au théâtre: voix de texte ou texte de voix», en C. Pontbriand (comp.), *Performance, textes et documents*, Montreal, Parachute, 1981.
—, *Der subjektive Raum*, Tubinga, Narr, 1990.
Fischer-Liehre, E., *Bedeutung - Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Asthetik*, Múnich, Narr, 1979.
—,*Semiotik des Theaters*, 3 vols., Tubinga, Narr, 1983.
—,(comp.), *Das Drama und*

seine Inszenierung, Tubinga, Niemeyer, 1985.
Fitzpatrick, T., «Playscript Analysis, PerformanceAnalysis toward a Theorical Model», *Gestos*, nº 2, 1986.
Flecniakoska, J.-L., *La Formation de l'autoreligieux en Espagne avant Calderon (1550-1635)*, Montpellier, P. Déhan, 1961.
Fleshman, B., *TheatricalMovement: a Bibliographical Anthology*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1986.
Floeck, W., *Théâtre contemporain en Allemagne et en France*, Tubinga, Francke, 1989.
Fo, D., *Le Gai Savoir de l'acteur*, París, L'Arche, 1990.
Fonagy, I., *La Vive Voix*, París, Payot, 1983.
Fontanier, P., *Les Figuresdudiscours* (1827), París, Flammarion, 1977.
Foreman, R., *Unbalancing Acts. Fondations for a Theater*, Nueva York, Pantheon, 1992.
Forestier, G., *Le Théâtredans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Ginebra, Droz, 1981.
—, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français*, Ginebra, Droz, 1988.
Fortier, D., *La Sonorisation*, París, Nathan, 1990.
Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, París, Gallimard, 1966.
—, *L'Archeologie du savoir*, París, Gallimard, 1969.
—, *L'Ordre du discours*, París, Gallimard, 1971.
Fournel, P. (comp.), *Les Marionnettes*, París, Bordas, 1982.
Fraisse, P., *Psychologie du temps*, París, PUF, 1957.
Francastel, P., *La Réalité figurative*, París, Gonthier, 1965.
—, *La Figure et le Lieu*, París, Gallimard, 1967.
—, *Études de sociologie de l'art*, París, Denoël-Gonthier, 1970.
Frenzel, E., *Stoff, Motiv und Symbolforschung*, Stuttgart, J.-B. Metzlersche Verlagsbuchandlung, 1963.
Freud, S., *L'Interprétationdes rêves* (1900), París, PUF, 1973.
—, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Gallimard, Parls, 1930; colección «Idées», 1976.
—, *Studienausgabe*, Frankfort, Fischer, 10 vols., 1969.
Freytag, G., *Die Technik des Dramas* (1857), Darmstadt, 13ªed., 1965.
Frye, N., *Anatomy of Criticism* (1957), Princeton University Press.
Fumaroli, M., «Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie clasique», *Revue d'histoire du théâtre*, nº 3, 1972.
García-Martínez, M., *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, tesis, París, Universidad de París VIII, 1995.
Gaudibert, P., *Action culturelle, intégration et subversion*, París,Casterman, 1977.
Gaulme, J., *Architecture, scénographie et décor de théâtre*, París, Magnard, 1985.
Gauthier, G., *Vingt leçonssur l'image et le sens*, París, Édilig, 1982.
Gauvreau, A., *Masques et Théâtres masqués*, París, CNDP, 1981.
Genette, G., Figures*I*, París, LeSeuil, 1966.
—, *FiguresII*, París, Le Seuil, 1969.
—, *Figures III*, París, Le Seuil, 1972.
—, *Mimologiques*, París, Le Seuil, 1976.
—,«Genres», «types», «modes», *Poétique*, nº 32, 1977.
—, *Palimpsestes*, París, Le Seuil, 1982.
Genot, G., «Tactique du sens», *Semiotica*, vol. VIII, nº 13, 1973.
Ghiron-Bistagne, P., *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, París, Les Belles Lettres, 1976.
—, *Gigaku. Dionysies nippones*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1994.
Gillibert, J., *Les Illusiades. Essai sur le théâtre de l'acteur*, París, Clancier-Guénaud, 1983.
Ginestier, P., *Le Théâtre contemporain*, París, PUF, 1961.
Ginisty, P., *La Féerie*, reimp. «Les introuvables», París, 1982.
Ginot, I.; Michel, M., *La Danse au XXe siècle*, París, Bordas, 1995.
Girard, R., *R.M. Lenz, genèse d'unedramaturgie du tragi-comique*, París, Klincksieck, 1968.
Girard, R., *La Violence et le Sacré*, París, Grasset, 1974.
Girault, A., «Pourquoi monter un classique», *La Nouvelle Critique*, nº 69, diciembre, 1973.

—,«Photographier le théâtre», *Théâtre/public*, número especial, 1982.
Gisselbrecht, A., «Marxisme et théorie de la littérature», *La Nouvelle Critique*, nº 39 bis, 1971.
Gitcau, C., *Dictionnaire des arts du spectacle (français, anglais, allemand)*, París, Dunod, 1970.
Gobin, P., *Le Fou et ses doubles*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1978.
Godard, C., *Le Théâtre depuis 1968*, París, Lattès, 1980.
Godard, H., «Le geste et sa perception», en I. Ginot (comp.), *La Danse au XX siècle*, París, Bordas, 1995.
Goethe, F. W, *Werkausgabe*, Frankfort, Insel, 6 vols., 1970.
Goffman, E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, Doubleday, 1959.
—, *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, Nueva York, Doubleday, 1967.
—, *Frame Analysis*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974.
Goldberg, R. L., *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Nueva York, H. Abrams, 1979.
Goldmann, L., *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, París, Gallimard, 1955.
—, *Racine*, París, L'Arche, 1970.
Gombrich, E., *L'Art et l'Illusion, psychologie de la représentation picturale*, París, Gallimard, 1972.
Goodman, N., *Languages of Art*, Nueva York, Bobb Merrills, 1968.
Gossman, L., «The Signs of the Theatre», en *Theatre Research International*, vol. II, nº 1, octubre, 1976.
Gouhier, H., *L'Essence du théâtre*, París, Flammarion, 1943 (reed., 1968).
—, *Le Théâtre et l'Existence*, París, Flammarion, 1952.
—,«Théâtralité», *Encyclopaedia Universalis*, París, 1972.
Gourdon, A.-M., *Théâtre, public, réception*, París, CNRS, 1982.
Green, A., *Un Œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, París, Minuit, 1969.
—, *Hamlet et Hamlet*, París, Balland, 1982.
Greimas, A., *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966.
—, *Du sens*, París, Le Seuil, 1970.
—,(comp.), *Essai de sémiotique poétique*, París, Larousse, 1972.
—,«Les actants, les acteurs et les figures», en C. Chabrol, 1973.
—,*Sémiotique et sciences sociales*, París, Le Seuil, 1976.
—,«La sémiotique», en *La Linguistique*, París, Larousse, 1977.
Greimas, A.; Courtès, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979.
Grimm, J., *Das avantgardistische Theater Frankreichs (1895-1930)*, Múnich, Beck, 1982.
Grimm, R., *Deutsche Dramentheorien*, Frankfort, 2 vols., 1971.
Grotowski, J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausana, La Cité, 1971.
Gründ, F., *Conteurs du monde*, París, Maison des cultures du monde, 1984.
Guarino, R., «Le théâtre du sens. Quelques remarques sur fiction et perception», *Degrés*, nº 31, verano, 1982*a*.
—, *La Tragedia e le macchine. Andromède di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982*b*.
Guespin, L., «Problématique des travaux sur le discours politique», *Langages*, nº 23, 1971.
Guichemerre, R., *La Tragi-comédie*, París, PUF, 1981.
Gulli-Pugliati, P., *I Segni latenti-Scrittura come virtualità scenica in «King Lear»*, Messina-Florencia, D'Anna, 1976.
Guthke, K. S., *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Gotinga, Vandenhoeck, 1961.
—, *Die moderne Tragikomödie*, Cotinga, Vandenhoeck, 1968.
Guy, J.-M.; Mironer, L., *Les Publics de théâtre*, París, La documentation française, 1988.
Haddad, Y., *Art du conteur, art de l'acteur*, Lovaina, Cahiers Théâtre, 1982.
Hall, T. E., *The Silent Language*, Nueva York, Doubleday, 1959.
—, *The Hidden Dimension*, Nueva York, Doubleday, 1966.

Hamon-Siréjols, C., *Le Constructivisme au théâtre*, París, CNRS, 1992.
Hamon, Ph., «Un discours contraint», *Poétique*, nº 16, 1973.
—, «Analyse du récit», *Le Français moderne*, nº 2, abril, 1974.
—, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit*, París, Le Seuil, 1977.
Hanna, J.-L., *To Dance is Human*, Austin, University of Texas Press, 1979.
Harris, M.; Montgontery, E., *Theatre Props*, Londres, Motley-Studio Vista, 1975.
Hartnoll, Ph. (comp.), *The Oxford Companion to the Theatre*, Londres, Oxford University Press, 1983.
Hays, M., «Theater History and Practice: An Alternative View of Drama», *New German Critique*, nº 12, 1977.
—, *The Public and Performance*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
—, (comp.), *Theater*, vol. XV, nº 1, 1983 («The Sociology of Theater»).
Heffner, H., «Towards a Definition of Form in Drama», en Anderson, 1965.
Hegel, F. W., *Esthétique*, 1832.
—, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1964.
Heidsieck, A., *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969.
Heistein, J., *La Réception de l'oeuvre littéraire*, Presses de l'Université de Wroclaw, 1983.
—, *Le Texte dramatique, la lecture et la scène*, Presses de l'Université de Wroclaw, 1986.
Helbo, A. (comp.), *Sémiologie de la représentation*, Bruselas, Complexe, 1975.
—, (comp.), *Le Champ sémiologique. Perspectives internationales*, Bruselas, Complexe, 1979.
—, *Les Mots et les Gestes. Essai sur le théâtre*, Presses universitaires de Lille, 1983*a*.
—, *Sémiologie des messages sociaux*, París, Edilig, 1983*b*.
—, (comp.), *Approches de l'opéra*, París, Didier érudition, 1986.
Helbo, A.; Johansen, D.; Pavis, P.; Ubersfeld, A. (comps.), *Le Théâtre, modes d'approche*, Bruselas, Labor, 1987.
Herzel, R., *The Original Casting of Molière's Plays*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
Hess-Lüttich, E. (comp.), *Multimedial Communication*, Tubinga, Narr, 2 vols., 1981.
—, *Kommunikation als ästhetisches Problem*, Tubinga, Narr, 1984.
—, *Zeichen und Schichten des Dramas und Theaters*, Berlín, E. Schmidt, 1985.
Hildesheimer, W., «Erlangener Rede über das absurde Theater», *Akzente*, 7, 1960.
Hilgar, M.-F., *La mode des stances dans le théâtre tragique français, 1610-1687*, París, Nizet, 1973.
Hilzinger, K.-H., *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*, Tubinga, 1976.
Hink, W. (comp.), *Geschichtealsschauspiel*, Frankfort, 1981.
Hinkle, G., *Art as Event*, Washington, 1979.
Hintze, J., *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater*, Marburg, Elwert, 1969.
Histoire des spectacles (G. Dumur, comp.), París; Gallimard, 1965.
Hodgson, J.; Richards, E., *Improvisation*, Londres, Eyre Methuen, 1974.
Hogendoorn, W., «Reading on a Booke. Closet Drama and the Study of Theatre Arts», *Essays on Drama and Theatre (Mélanges Benjamin Hunningher)*, Amsterdam-Amberes, Moussault, 1973.
—, *Lezen en zien spelen*, Leiden, Katstens, 1976.
Honzl, J., «Pohyb divadelniho znaku», *Slovo a slovesnost*, 6, 1940. Véase también en MATEJKA, 1976*a*.
Hoover, M., *Meyerhold, The Art of Conscious Theater*, Amherst, University of Massachussetts Press, 1974.
Hoppe, H., *Das Theater der Gegenstände*, Bensberg, Schäuble, 1971.
Hornby, R., *Script into Performance - A Structuralist View of Play Production*, Austin, University of Texas Press, 1977.
Hrushovski, B., «Présentation et représentation dans la fiction littéraire», *Littérature*, nº 57, 1985.
Hubert, M.-C., *Le Théâtre*, París, Armand Colin, 1988.
Hübler, A., *Drama in der Vermittlung von Handlung*, Bonn, Sprache und Szene, 1973.

Hugo, V., Prefacio de *Cromwell*, 1827.
Huizinga, J., *Homo ludens: Essai sur la fonctionsociale du jeu* (1938), París, Gallimard, 1951.
Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk*, Tubinga, Niemeyer, 1931.
—,«Les différentes conceptions de la vérité dans l'œuvre d'art», *Revue d'esthétique*, 2, 1949.
—,«Les fonctions du langageau théâtre», *Poétique*, nº 8,1971.
Innes, C., *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*, Cambridge University Press, 1981.
Ionesco, E., «Théâtre et Antithéâtre», *Cahier des Saisons*, nº 2, octubre, 1955.
—, *Notes et Contre-notes*, París, Gallimard, 1962.
—, *Entretien avec Claude Bonnefoy*, París, Belfond, 1966.
Iser, W., «The Reading Process: a Phenomenological Approach», *New Literary History*, nº 3, 1972.
—,«The Realityof Fiction: a Functionalist Approaeh to Literature», *New Literary History*, vol. VII, nº 1, 1975.
Issacharoff, M., «Space and Referenee in Drama», *Poetics Today*, vol. II, nº 3, 1981.
—, *Le Spectacle du discours*, París, Corti, 1985.
—, (comp.), *Performing Texts*, University of Pennsylvania Press, 1986.
—, (comp. con A. Whiteside), *On Referring in Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
—, *Le Discours comique*, París, Corti, 1988.
—,*Lieux comiques*, París, J. Corti, 1990.
Ivernel, P; Ebstein, J., *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1983.
Jachymiak, J., «Sur la théâtralité», *Littérature, sciences, idéologie*, nº 2, 1972.
Jacquart, E., *Le Théâtrededérision*, París,Gallimard, 1974.
Jacquot,J. (comp.), *Réalisme et poésie au théâtre*, París, CNRS, 1960.
—,(comp.), *Réalisme et poésie au théâtre*, París, CNRS, 1965*a*.
—, *Théâtre moderne. Hommes et tendances*, París, CNRS, 1965*b*.
—,(comp.), *Dramaturgie et société-Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI'et XVII siècles*, París, CNRS, 2 vols., 1968.
—,«Sur la forme du masque jacobéen», *Actes des journées internationales d'étude du baroque*, Montauban (5º cuaderno), 1972.
—, *Les Théâtres d'Asie*, París, CNRS, 1979.
Jacquot, J.; Veinstein, A. (comps.), *La Mise en scène des œuvres du passé*, París, CNRS, 1957.
Jacquot, J.; Bablet, D, (comps.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, París, CNRS, 1963.
Jaffré, J.,«Théâtre et idéologie, note sur la dramaturgie de Molière», *Littérature*, nº 13, 1974.
Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, París, Le Seuil, 1963.
—,«Visual and Auditory Signs», *Selected Writings*, París-La Haya, Mouton, vol.II, 1971.
Jamati, G., *Théâtre et Vie intérieure*, París, Flammarion, 1952.
Jameson, F., *The Prison-House of Language*, Princeton University Press, 1972.
—, *The Political Unconscious*, Londres, Methuen, 1981.
Jansen, S., «Esquisse d'une théorie de la formedramatique», *Langages*, nº 12, 1968.
—, «Qu'est-ce qu'une situation dramatique?», *Orbis Litterarum*, XX-VIII, 4, 1973.
—,«Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique», en H. Schmid y A. Van Kesteren (comps.), 1984.
Jaques, F., *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, París, PUF, 1979.
—, *L'Espacelogiquedel'interlocution*, París, Dialogiques II, PUF, 1985.
Jaques-Dalcroze, E., *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Lausana, Foetisch Frères, 1919 (reed., 1965).
Jarry, A., «De l'inutilité du théâtre au théâtre», *Mercure de France*, septiembte, 1896. Retomado en *Tout Ubu*, París, Le Livre de Poche, 1962.
Jauss, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfort, Suhrkamp, 1970.
—,*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutick I*, Múnich, Fink, 1977.
Javier, F., *Notas para la historia científica de la puesta en escena*, Buenos Aires, Leviatán, 1984.

Jeu. Cahiers de théâtre, nº 37, 1985 («La photographie de théâtre»).
Jean, G., *Le Théâtre*, París, Le Seuil, 1976.
Johansen, D., véase Helbo (comp.), 1986.
Johnson, M., *The Body in the Mind*, University of Chicago Press, 1987.
Jomaron, J., *La Mise en scène contemporaine II: 1914-1940*, Bruselas, La Renaissance du livre, 1981.
— (comp.), *Le Théâtre en France*, París, Armand Colin, 1989.
Jourdheuil, J., *L'Artiste, la politique, la production*, París, UGE, 1976.
Jousse, M., *L'Anthropologie du geste*, París, Gallimatd, 1974.
Jouvet, L., *Le Comédien désincarné*, París, Flammarion, 1954.
Jung, C., «Über die Archetypen», *Gesammelte Werke*, Zurich, 1937.
Jung, U., *L'Énonciation au théâtre. Une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Tubinga, Narr, 1994.
Kandinsky, W., «De la composition scénique», «De la synthèse scénique abstraite», en *Écrits complets*, t. III, París, Denoël-Gonthier, 1975.
Kant, E., *Kritik der Urteilskraft*, 19790 (comp. Vorländer), Hamburgo, 1959.
Kantor, T., *Le Théâtre de la mort*, textos compilados por D. Bablet, Lausana, L'Âged'Homme, 1977.
Kantor, T. y otros, *L'Artiste à la fin du XXe siècle*, París, Acte Sud Papiers, 1990.
—, *Ma création, mon voyage*, Plume, 1991.
Kayser, W., *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Hamburgo, Rowohlt, 1960.
Kellet, W., *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
Kerbrat-Orechioni, C., *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, París, A. Colin, 1980.
—, «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», *Pratiques*, nº 41, marzo, 1984.
—, *Les Interactions verbales*, París, A. Colin, 1990.
—, *La Conversation*, París, A. Colin, 1996.
Kesteren, A. Van; Schmid, H. (comps.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg, Scriptor, 1975.
—, *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam, John Benjamins, 1984.
Kesting, M., *Das epische Theater*, Stuttgart, Kohlhammer, 1959.
—, «Gesamtkunstwerk und Totaltheater», *Vermessung des Labyrinths*, Frankfort, Suhrkamp, 1965.
Kibédi-Varga, A., *Rhétorique et Littérature*, París, Didiet, 1970.
—, «L'invention de la fable», *Poétique*, nº 25, 1976.
—, (comp.), *Théoriede la littérature*, París, Picard, 1981.
Kipsis, C., *The Mime Book*, Nueva York, Harper and Row, 1974.
Kirby, E. T., *Total Theatre-A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton, 1969.
Kirby, M., *Happenings-An illustrated Anthology*, Nueva York, Dutton, 1965.
—, «Structural Analysis/structural Theory», *The Drama Review*, nº 20, 1976.
—, «Nonsemiotic Performance», *Modern Drama*, vol. XXV, nº 1, marzo, 1982.
Klein, M., «De la théâtralisation comme travail du rythme», *Le Rythme*, Colloqued'Albi, vol. 1., 1984
Kleist, H. Von, «Uber das Marionettentheater» (1810), *Werke und Briefe*, Berlín, Aufbau, 1978.
Klier, H., *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, Wissenschafliche Buchgesellschaft, 1981.
Klotz, V., *Geschlossene und offene Form im Drama*, Múnich, Hanser, 1969.
—, *Dramaturgie des Publikums*, Múnich, Hanser, 1976.
Klünder, J., *Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft*, Hamburgo, Lüdke, 1971.
Knapp, A., *Une école de la création théâtrale*, Acte Sud, ANRAT, 1993.
Knopf, J., *Brecht Handbuch*, Stuttgart, Metzlet, 1980.
Knudsen, H., *Methodik der Theaterwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammet, 1971.
Kodikas/code, vol. VII, nº 1-2, 1984 («Le spectacle au pluriel», P. Delsemme, A. Helbo, comps.).
Kommerell, M., *Lessing und Aristoteles, Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, 1940.
Konigson, E., *La Représentation d'un mystère de la Pas-*

sion à Valenciennes en 1547, París, CNRS, 1969.
—, *L'Espace théâtral médiéval*, París, CNRS, 1975.
Kostelanetz, R., *The Theatre of Mixed-Means*, Londres, Routledge, 1968.
Kott, J., *Shakespeare, notre contemporain*, Verviers, Marabout Université, 1965.
Kourilsky, F., *The Bread and Puppet Theatre*, Lausana, LaCité, 1971.
Kowzan, T., «Le signeau théâtre», *Diogène*, vol. LXI, 1968.
—, «L'art du spectacle dans un système général des arts», *Études philosophiques*, enero, 1970.
—, *Littérature et Spectacle*, La Haya-París, Mouton, 1975.
—, «L'art en abyme», *Diogène*, n° 96, octubre-diciembre, 1976.
—, «Les trois Impromptus: Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, 1980.
—, «Iconographie-iconologie théâtrale: le signe iconique et son référent», *Diogène*, n° 130, abril-junio, 1985.
—, *Sémiologie du théâtre*, París, Nathan, 1992.
Krejča, O., «L'acteur est-il un singe savant dans un système de signes fermé?», *Travail théâtral*, n° 1, octubre-diciembre, 1971.
Kristeva, J., *Semiotiki. Recherches pour une sémanalyse*, París, Le Seuil, 1969.
Krysinski, W., «Semiotic Modalities of the Body in Modern Theater», *Poetics Today*, vol. II, n° 3, 1981.
—, «Changed Textual Signs in Modern Theatricality», *Modern Drama*, vol. XXXV, n° 1, 1982.
Laban, R., *The Mastery of Movement*, Londres, Macdonald y Evans, 1960.
—, *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.
La Borderie, «Sur la notion d'iconicité» y (con A. Le Galloc'h) «L'iconicité de la représentation et de l'évocation dans le théâtre classique», *Messages*, n° 4, 1973.
Laborit, H., «Le geste et la parole. Le théâtre vu dans l'optique de la biologie des comportements», *Degrés*, n° 29, 1981.
La Bruyère, J. de, *Œuvres complètes* (comp. J. Benda), París, Gallimard, 1934.
Lafon, D., *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, París, Klincksieck, 1991.
Lagrave, H., «Le costume de théâtre: approche sémiologique», *Messages*, n° 4, 1973.
—, «Du côté du spectateur: temps et perception théâtrale», *Discours social*, n° 5, 1975.
Langages, n° 10, 1968 («Pratiques et langages gestuels»).
Langer, S., *Feeling and Form*, Nueva York, Scribner's, 1953.
Langue française, n° 42, mayo, 1979 (comps. F. Recanati y A.-M. Diller, «La pragmatique»).
—, n° 56, diciembre, 1982 (comp. H. Meschonnic, «Le rythme et le discours»).
Larthomas, P., *Le Langage dramatique*, París, A. Colin, 1972.
Lasalle, J., *Pauses*, Arles, Actes Sud, 1991.
Lausberg, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Múnich, Max Hüber, 1960.
Laver, J., *Costume in the Theatre*, Londres, George and Harrap, 1964.
Leabhart, T., *Modern and PosModern Mime*, Londres, Macmillan, 1989.
Lebel, J.-J., *Le Happening*, París, Denoël, 1966.
Lecoq, J. (comp.), *Le Théâtre du geste*, París, Bordas, 1987.
—, *Jacques Lecoq au conservatoire*, París, Actes Sud Papiers y Ansat, 1996.
Lemahieu, D., «Vaudeville», en *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, M. Corvin, Bordas, 1995.
Leroi-Gourhan, A., *Le Geste et la Parole*, París, Albin Michel, 2 vols., 1974.
Leroy, D., *Histoire des arts du spectacle en France*, París, L'Harmattan, 1990.
Lessing, E., *Dramaturgie de Hmmbourg*, París, Perrin, 1885 (1767).
Levieux, F. y J.-P., *Expression corporelle*, Marly, INJEP.
Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958 (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992).
Levitt, R. M., *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, París-La Haya, Mouton, 1971.
Lindekens, R., *Essai de sémiotique visuelle*, París, Klincksieck, 1976.

Lindenberger, H., *Historical Drama -The Relation of Literature and Reality*, University of Chicago Press, 1975.

Linguistique et Sémiologie, nº 2, 1976 («L'ironie»).

Lioure, M., *Le Drame de Diderot à Ionesco*, París, A. Colin, 1973.

Lista, G., *Futurisme: manifestes, documents, proclamations*, Lausana, L'Âge d'homme, 1973.

Littérature, nº 57, 1985 («Logiques de la représentation»).

Lorelle, Y., «Les transes et le théâtre», *Cahiers Renaud-Barrault*, nº 38, 1962.

—, *L'Expression corporelle du mime sacré au mime de théâtre*, París, La Renaissance du livre, 1974.

Lotman, Y., *La Structure du texte artistique*, París, Gallimard, 1973.

Louys, M., *Le Costume, pourquoi et comment?*, Bruselas, Renaissance du Livre, 1967.

Lukács, G., *Die Soziologie des modernen Dramas*, *Archiv für Sozialwissenschaft*, reromado en *Gesammelte Werke*, Luchterand, 1914.

—, *Le Roman historique* (1956), París, Payot, 1965.

—, *La Signification présente du réalisme critique*, París, Gallimard, 1960.

—, *Problèmes du réalisme*, París, L'Arche, 1975.

Lyotard, J.-F., *Discours, Figure*, París, Klincksieck, 1971.

—, «La dent, la paume», *Des Dispositifs pulsionnels*, París, UGE, 1973.

—, *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979.

Madral, P., *Le Théâtre hors les murs*, París, Le Seuil, 1969.

Maingueneau, D., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, París, Hachette, 1976.

Man, P. de, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1971.

Mančeva, D., «Considérations sur l'analyse du texte dramatique contemporain», *Philologia*, nº 12-13, Sofía, 1983.

Mann, Th., «Versuch über das Theater», *Gesammelte Werke*, vol. X, 1908, Fischer, 1974.

Mannoni, O., «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire», *Clés pour l'imaginaire*, París, Le Seuil, 1969.

Marceau, M., *M. Marceau ou l'aventure du silence. Interview de G. et T. Verriest-Lefert*, París, Desclée de Brouver, 1974.

Marcus, S., *Mathematische Poetik*, Frankfort, Athenäum, 1974.

—, «Stratégie des personnages dramatiques», en Helbo, 1975.

Marie, M., «Montage», en Collet y otros, 1977.

Marin, L., «La sémiotique du corps», *Encyclopaedia Universalis*, París, 1985.

Marmontel, J.-F., *Éléments de littérature*, París, Née de la Rochelle, 6 vols., 1763-1787.

Marranca, B. (comp.), *The Theatre of Images*, Nueva York, Drama Book Specialist, 1977.

Martin, Bernard, *La Théâtralisation de l'écrit non théâtral*, tesis, Universidad de París VIII, 1993.

Martin, Jacky, «Ostension et communication théâtrale», *Littérature*, nº 53, febreto, 1984.

Martin, Jacqueline, *Voice in Modern Theatre*, Londres, Routledge, 1991.

Martin, John, *The Modern Danse*, Nueva York, Barnes, 1966.

Martin, Marcel, *Le Langage cinématographique*, París, Éditeurs français téunis, 1977.

Marty, R., «Des trois icônes aux trois symboles», *Degrés*, nº 29, 1982.

Marty, R.; Buzlaff, W.; Bruzy, C.; Rethoré, J.; Peraldi, F., «La sémiotique de C. S. Peirce», *Langages* (número especial sobre Peirce), junio, 1980.

Marx, K.; Engels, F., *Über Kunst und Literatur*, Berlín, Dietz, 2 vols., 1967 (especialmente «Die Sickingen Debatte», 1859.

Matejka, L., *Sound, Sign and Meaning-Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1976.

Matejka, L.; Titunik, I., *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, MIT Press, 1976.

Mathieu, M., «Les acteurs du récit», *Poétique*, nº 19, 1974.

Mauron, C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, París, J. Corti, 1963.

Mauss, M., «Les techniques du corps», *Journal de psychologie*, nº 3-4, XXXII, 15 de marzo-15 de abril, 1936.

McAulay, G., «Freedom and Constraint: Reflections on Aspects of Film and Theatre», *Aulla XXII*, Camberra, Australian National University, 1984.

McGowan, M., *L'Art du ballet de cour en France*, París, CNRS, 1978.

Mehlin, U., *Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik*, Düsseldorf, Schauspielkunst und Theaterorganisation, PädagogischerVerlagSchwann, 1969.

Meldolesi, C.; Olivi, L., *Brecht Regista*, Bolonia, Il Mulino, 1989.

Meleuc, S., «Structure de la maxime», *Langages*, nº 13, 1969.

Merker, P.; Stammler, W. (comps.), *Voir Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 4 vols., 1955.

Merle, P., «Que sais-je?», *Le Café-théâtre*, París, PUF, 1985.

Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historiquedu langage*, Verdier, Lagrasse, 1982.

Metz, Ch., *LeSignifiant imaginaire*, París, UGE, 1977.

Meyer-Plantureux, C., *La Photographie de théâtre ou la mémoire éphémère*, París, Paris-Audiovisuel, 1992.

—, *Le Berliner Ensemble à Paris*, 1995.

Meyerhold, V., *Le Théâtre théâtral*, París, Gallimard, 1963.

—, *Meyerhold on Theatre* (E. Braun, comp.), Nueva York, Hill and Wang, 1969.

—, *Écrits sur le théâtre*, Lausana, La Cité-L'Âge d'Homme, 4 vols., 1973-1975-1980-1992.

Mic, C., *La Commedia dell'arte*, París, Pléiade, 1927.

Michaud, G., *L'Œuvre et ses techniques*, París, Nizet, 1957.

Mignon, P.-L., *Le Théâtre au XX siècle*, París, Gallimard, «Folio», 1986.

Miller, J., «Non-verbal Communication», R. A. Hinde (comp.), *Non-verbal Communication*, Londres, 1972.

Miller, J. G., *Theatreand Revolution in France since 1968*, Lexington, French Forum, 1977.

Milner, J.-C.; Regnault, F., *Dire le vers*, París, Le Seuil, 1987.

Modern Drama, vol. XXXV, nº 1, 1982 («Theory of Drama and Performance»).

Moholy-Nagy, L.; Schlemmer, O., *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhaus Bücher, 1925.

Moindrot, I., *Dramaturgie de l'Opéra*, París, PUF, 1993.

Moles, A. (comp.), *La Communication et les Massmédia*, Verviers, Marabout, 1973.

Moles, A.; Rohmer, E., *Psychologie de l'espace*, París, Castermann, 1972.

Monod, R., *Les Textes de théâtre*, París, CEDIC, 1977.

—, (comp.), *Jeux dramatiques et Pédagogie*, París, Édilig, 1983.

Moraud, Y., *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, París, PUF, 1981.

Morel, J., *La Tragédie*, París, A. Colin, 1964.

Moreno, J.-L., *Psychothérapie de groupe et Psychodrame*, París, PUF, 1965.

—, *Théâtre de la spontanéité*, París, L'Épi, 1984.

Morvan de Bellegarde, *Lettres curieuses de littérature et de morale*, París, Guignard, 1702.

Mounin, G., *Introduction à la sémiologie*, París, Minuit, 1970.

Moussinac, L., *Traité de la mise en scène*, París, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1948.

Mukařovský, J., «L'intonation comme facteur du rythme poétique», *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, nº 8-9, 1933.

—, «L'art comme fait sémiotique», *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague*, 1934 (reeditado en *Poétique*, nº 3, 1970).

—, «Dialoga monolog», *Kapitoly z Ceské poetiky*, vol. I, Praga, 1941.

—, *The Word and Verbal Art* (comps. J. Burbank y P. Steiner), New Haven, Yale University Press, 1977.

—, *Structure, Sign and Function* (comps. J. Burbank y P. Steiner), New Haven, Yale University Press, 1978.

Nadin, M., «De la condition sémiotique du théâtre», *Revue roumaine d'histoire de l'art*, XV, 1978.

Nattiez, J.-J., *Sémiologie générale et sémiologie*, París, Bourgois, 1987.

Nelson, R., *Play within the Play*, New Haven, Yale University Press, 1958.

Nicoll, A., *The Theatre and dramatic Theory*, Nueva York, Barnes & Noble, 1962.

—, *The World of Harlequin - A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963.

Nietzsche, F., «Die Geburt der Tragödie», *Werke in zwei Bänden* (1872), Múnich, C. Hanser, 1967.

Nouvelle Revue de psychanalyse, nº 4, 1971 («Effets et formes de l'illusion»).

Norman, S.-J., «Le Body Art», en *Le Corps en jeu*, París, CNRS, 1993.

—, en *Cahiers de médiologie*, 1996.

Noverre, G., *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, París, Ramsay, 1978.

Obregon, O., «The Universityelasico in Chile», *Theater*, vol. XV, nº 1, 1983.

Ogden, R.; Richards, I. A., *The Meaning of Meaning*, Londres y Nueva York, Harcourt, 1923.

Olson, E., «The Elements of Drama: Plot», *Perspectives on Drama* (J. Calderwood, comp.), Oxford University Press, 1968*a*.

—, *The Theory of Comedy*, Bloomington, Indiana University Press, 1968b.

Organon 80, «Sémiologie et théâtre» (M. Corvin, comp.), Presses de l'Université de Lyon, 1980.

Dsolsobe, 1., *Muzikál je, kdyz...*, Praga, Supraphon, 1967.

—, *Divaldo, ktere mluvi, spíva a tancí*, Praga, Supraphon, 1974.

—, «Cours de théâtristique générale», en J. Savona, (comp.), 1980.

Oxford Companion to the Theatre, P. Hartnoll (comp.), 2ª ed., Oxford University Press, 1957-1983.

Pagnini, M., «Per unasemiologia del teatro classico», *Strumenti critici*, nº 12, 1970.

—, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980.

Pandolfi, V., *La Commedia dell'Arte*, 6 vols., Florencia, 1957-1961.

—, *Regia e registi nel teatro moderno*, Capelli, Universale Capelli, 1961.

—, *Histoire du théâtre*, Verviers, Marabout Université, 5 vols., 1969.

Paquet, D., *Alchimie du visage*, París, Chiron, 1990.

—, «Pour un théâtre de fragances», *Comédie française*, nº 17, 1995.

Passeron, René, *Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996.

Paul, A., «Theater als Kommunikationsprozess», en Klier, 1981.

Pavel, T., *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, París, Klincksieck, 1976.

Pavis, P., «Problèmes d'une sémiologie du théâtre», *Semiotica*, 15, pág. 3, 1975.

—, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montreal, Presses de l'Université du Québec, 1976*a*.

—, «Théorie du théâtre et sémiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme», *Semiotica*, 16, pág. 1, 1976*b*.

—, «Remarques sur le discours théâtral», *Degrés*, nº 13, primavera, 1978*a*.

—, «Mise au point sur le gestus», *Sílex*, nº 7, 1978*b*.

—, «Des sémiologies théâtrales», *Travail théâtral*, nº 31, 1978*c*.

—, «Débat sur la sémiologie du théâtre», *Versus*, nº 21, septiembre, 1978*d*.

—, «Il discorso de la critica teatrale», *Quaderni di Teatro*, nº 5, 1979*a*.

—, «Notes towards a semiotic analysis», *The Drama Review*, T84, diciembre, 1979*b*.

—, «Dire et faire au théâtre. Sur les stances du Cid», en J. Savona (comp.), 1980*a*.

—, «Toward a Semiology of Mise en Scène», *Conferenceon The Theoryof Theatre*, University of Michigan, *17-19 abril*, 1980*b* (reeditadoen 1982*b*).

—, «Vers une esthétique de la réception théâtrale. Variations sur quelques relations», R. Durand (comp.), 1980*a*, *La Relation théâtrale*, Presses de l'Universitéde Lille, 1980*c*.

—, «Le discours du mime», en De Marinis, 1980*d*.

—, «Problems of a Semiotics of Gesture», *Poetics Today*, II,3,1981*a*.

—, «Réflexions sur la notation théâtrale», *Revue d'histoire du théâtre*, nº 4, 1981*b*.

—, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses universitaires de Lille, 1982*a* (2ª ed.: 1985*e*).

Tomado especialmente de 1978*a*, 1978*b*, 1978*d*, 1979*a*, 1979*b*, 1980*a*, 1980*c*, 1981*a*, 1981*b*.

—, *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1982*b*.

—, «Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire», *Revue des sciences humaines*, nº 189, 1983*a*.

—, «Du texte à la scène: un enfantement difficile», comunicación presentada a la *Conférence* «Scène, Signe, Spectacle», abril, 1983, *Forum Modernes Theater*, 1986, nº 2, 1983*b*.

—, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, tesis de Estado, Universidad de París III, 1983*c*. (Abreviado en 1986.)

—, «Du texte à la miseen scène: l'histoire traversée», *Kodikas/Code*, vol. VII, nº 1-2, 1984*a*.

—, «De l'importance du rythme dans la mise en scène», comunicación presentada a la *Conférence sur le texte dramatique, la lecture et la scène*, 1984 *b* (reeditada en 1985*e* y en Heistein, 1986).

—, «Le théâtre et les médias: spécificité et interférences», A. Helbo y cols. (comps.), 1987 (1985*a*).

—, «Questions sur un questionnaire», en A. Helbo y otros (comps.), 1987 (1985*b*).

—, «Commentaires et édition de *La Mouette*», París, Le Livre de Poche, 1985*c*.

—, «La réception du texte dramatique et spectaculaire: les processus de fictionnalisation et d'idéologisation», *Versus*, nº 41, 1985*d* (reeditado en 1985*e*).

—, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 1985*e* (2ª ed. aumentada de 1982*a*).

—, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, París, Publications de la Sorbonne, 1986.

—, Pavis, P.; Ubersfeld, A.; Johansen, D.; Helbo, A. (comps.), *Théâtre. Modes d'approches*, París, 1987.

—, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tubinga, Natr, 1987.

—, *Le Théâtre au croisement des cultures*, París, J. Corti, 1990.

—, *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, Saint-Cyr, PPBBR, 1992.

—, *L'Analyse des spectacles*, París, Nathan, 1996*a*.

—, *The Intercultural Performance Reader*, Londres, Routledge, 1996*b*.

Pavis, P.; Thomasseau, J.-M. (comps.), *Copeau l'éveilleur*, Bouffonneries, 1995.

Pavis, P.; Villeneuve, R., *Protée*, vol. 21, nº 3, 1993 («gestualité»).

Peirce, C., *Écrits sur le signe* (textos reunidos, traducidos y comentados por G. Deledalle), París, Le Seuil, 1978.

Pfister, M., «Bibliographie: Theorie des Komischen, der Komödie und der Tragikomödie (1943-1972)», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, nº 83, 1973.

—, *Das Drama*, Múnich, Fink Verlag, 1977.

—, «Kommentar, Metasprache und Metakommunikation im Hamlet», *Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft*, West, 1978.

—, «Eloquence is action: Shakespeare und die Sprechakttheorie», *Kodikas/Code*, vol. VIII, nº 3-4, 1985.

Pidoux, J.-Y., *Acteurs et Personnages*, Lausana, L'Aire, 1986.

Piemme, J.-M., *Le Souffleur inquiet. Alternatives théâtrales*, nº 20-21, Bruselas, Ateliers des Arts, 1984.

—, *L'Invention de la mise en scène*, Bruselas, Labor, 1989.

Pierron, A., «La scénographie: décor, masques, lumières...», *Le Théâtre* (A. Coury y A. Rey, comps.), París, Bordas, 1980.

—, *Le Théâtre, ses métiers, son langage*, París, Hachette, 1994.

Pignarre, R. (1975), *Histoire de la mise en scène*, París, PUF, 1975.

Piscator, E., *Le Théâtre politique*, París, L'Arche, 1962.

Plassard, D., *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'homme, Institut internationale de la marionnette, 1992.

Platon, *La République* (Libre III, 1), 389-369a J.C.

Poerschke, K., «Vom Applaus», *Mimus und Logos, Eine Festgabe für C. Niessen*, Lechte, Verlag, 1952.

Portner, P., *Spontanes Theater*, Colonia, Kiepenheuer und Witsch, 1972.

Poetica, Band 8, Heft 3-4,

1976 («Dramentheorie, Handlungstheorie»).
Poetics, vol. VI, nº 3-4, 1977 («The formal Study of the Drama»).
Poetics Today, vol. II, nº 3, 1981 («Semiotics and Theater», R. Amossy, comp.).
Poétique, nº 16, 1973 («Le Discours réaliste»).
—, nº 36, 1978 (L'ironie»).
Poétique du récit, (artículos de R. Barthes, W. Kaiser, W. Booth, Ph. Hamon), París, Le Seuil, 1977.
Polti, G., *Les Trente-Six Situations dramatiques*, Mercure de France, 1895 (reeditado en Aujourd'hui, 1981).
Pougin, A., *Dictionnaire du théâtre*, París, Firmin-Didot, 1885.
Pradier, J.-M., «Bio-logique et sémiologique», *Degrés*, nº 42-43, verano-otoño, 1985.
—, «Anatomie de l'acteur», *Théâtre public*, nº 76-77, 1987.
—, «Ethnoscénologie: la profondeur des émergences», *Internationale de l'imaginaire*, nº 5, 1996.
Pratiques, nº 15-16, julio, 1977 («Théâtre»).
—, nº 24, agosto, 1979 («Théâtre»).
Prieto, L., *Messages et Signaux*, París, PUF, 1966*a*.
—, «La sémiologie», *Le Langage*, París, Gallimard, 1966*b*.
Prince, G., *A Grammar of Stories. An Introduction*, París-La Haya, Mouton, 1973.
Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (A. Preminger, comp.), Princeton University Press, 1974.
Prochízka, M., «On the Nature of the Dramatic Text», en Schmid y A. van Kesteren (comps.), 1984.
Pronko, L.-C., *Théâtre d'avant-garde*, París, Denoël, 1963.
—, *Theater East and West*, Berkeley, University of California Press, 1967.
Propp, W., *Morphologie du conte*, París, Le Seuil, 1965 (aparición en ruso: 1929).
Przybos, J., *L'Entreprise mélodramatique*, París, J. Corti, 1987.
Pujade-Renaud, C., *Expression corporelle, langage du silence*, París, ESF, 1976.
Pütz, P., *Die Zeit im Drama*, Gotinga, Vandenhoeck und Rupreeht, 1970.
Queré, L., *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*, París, Aubier, 1982.
—, *Raison présente*, nº 58, 1982 («Théâtres, parcours, paroles»).
Rapp, U., *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt, 1973.
Rastier, F., «Les niveaux d'ambiguïté des struetures narratives», *Semiotica*, III, 4, 1971.
—, «Systématique des isotopies», *Essai de sémiotique poétique* (A. Greimas, comp.), París, Larousse, 1972.
Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Stammler y Metker, 4 vols., 1955.
Regnault, F., *Histoire d'un «ring» Bayreuth, 1976-1980*, París, Laffont, 1980.
—, *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, París, Hatier, 1996.
Régy, C., *Espaces perdus*, París, Plon, 1991.
Reinelt, J.; Roach, J., *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, 1992.
Reinhardt, M., *Ausgewählte Briefe*, Viena, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, Praehner, 1963.
Reiss, T. J., *Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace*, New Haven, Yale University Press, 1971.
—, *Revue d'esthétique*, número especial, 1960 («Question d'esthétique théâtrale»).
—, nº 1-2, 1977 («L'envers du théâtre»).
—, nº 3-4, 1978 («Collages»).
—, *Revue des sciences humaines*, nº 145, 1972 («Théâtre dans le théâtre»).
—, nº 162, 1976 («Le mélodrame»).
Rey, A.; Couty, D. (comps.), *Le Théâtre*, París, Bordas, 1980.
Rey-Debove, J., *Lexique sémiotique*, París, PUF, 1979.
Rey-Flaud, B., *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique*, 1450-1550, Ginebra, Droz, 1984.
Rey-Flaud, H., *Le Cercle magique. Essai sue le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, París, Gallimard, 1973.
Richards, I. A., *Pratical Criticism*, Hareourt, Brace & World, Nueva York, 1929.
Richards, T., *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1995.

Ricœur, P., «Sur le tragique», *Esprit*, marzo, 1953.
—, *De l'interprétation*, París, Le Seuil, 1965.
—, *Le Conflit des interprétations*, París, LeSeuil, 1969.
—, «Signe et sens», *Encyclopaedia Universalis*, 1972.
—, *Temps et Récit*, París, Le Seuil, 3 vols., 1983-1985.
Rischbieter, H. (comp.), *Theaterlexikon*, Zürich, Orell Füssli, 1983.
Rischbieter, H.; Storch, W., *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*, Friedrich, 1968.
Rivière, J.-L., «La déception théâtrale», *Prétexte: Roland Barthes* (coloquio de Cerisy), París, UGE, 1978.
Roach, J., *The Player's Passion*, Newark, University of Delaware Press, 1985.
Robichez, J., *Le Symbolisme au théâtre*, París, 1957.
Rogiers, P. (comp.), *L'Écart constant*, Bruselas, Récit, Didascalies, 1986.
Rokem, F., *Theatrical Space in Ibsen*, Ann Arbor, Chekov and Strindberg, UMI Research Press, 1986.
Rolland, R., *Le Théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, París, A. Michel, 1903.
Romilly, J. de, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, París, PUF, 1961.
—, *La Tragédie grecque*, París, PUF, 1970.
Roose-Evans, J., *Experimental Theatre - From Stanislavsky to Today*, Nueva York, Avon, 1971 (reed. Routledge, Londres, 1989).
Roubine, J.-J., *Théâtre et mise en scène*, 1880-1980, París, PUF, 1980.
—, *L'Art du comédien*, París, PUF, 1985.
—, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, París, Dunod, 1990.
Rouché, J., *L'Art théâtral moderne*, París, Cornély et Cie, 1910.
Rougemont, M. de; Scherer, J.; Borie, M., *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, París, CDU-SEDES.
Rousseau, J., «À quoi sert le répertoire», *Journal de Chaillot*, nº 16, 1984.
Rousseau, J.-J., *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève* (1758), introducción de Michel Launay, París, Garnier-Flammarion, 1967.
—, *Du contrat social* (1762), Garnier, París, 1960 (1972).
Rousset, J., *Forme et Signification*, París, Corti, 1962.
Rozik, E., *The Language of the Theatre*, Glasgow, Theatre Studies Publications, 1992.
Rudnitski, K., *Théâtre russe et soviétique*, París, Éd. du Regard, 1988.
Ruelicke-Weiler, K., *Die Dramaturgie Brechts*, Berlín, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968.
Ruffini, F., *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
Runcan, A., «Propositions pour une approche logique du dialogue», *Versus*, nº 17, 1974.
Ruprecht, H. G., *Theaterpublikum und Textauffasung*, Berna-Frankfort, Lang, 1976.
—, «Intertextualité», *Texte*, nº 2, 1983.
Ryngaert, J.-P., *Le Jeu dramatique en milieu scolaire*, París, CEDIC, 1977.
—, «Texte et space: sur quelques aventures contemporaines», *Pratiques*, nº 41, 1984.
—, *Jouer, représenter*, París, CEDIC, 1985.
—, *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Dunod, 1991.
—, *Lire le théâtre contemporain*, París, Dunod, 1993.
Saïd, S., *La Faute tragique*, París, Maspero, 1978.
Saison, M., «Les objets dans la création théâtrale», *Revue de métaphysique et de morale*, 79º año, 2, abril-junio, 1974.
Sallenave, D., *Les Épreuves de l'art*, Arles, Actes Sud, 1988.
Salzer, J., *L'Expression corporelle, un enseignement de la communication*, París, PUF, 1981.
Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, París, Gallimard, 1974.
Sander, V., *Tragik und Tragödie*, DarmstadtWissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
Sanders, J., *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, París, Minard, 1974.
—, *André Antoine*, director del Odéon, París, Minard, 1978.
Sarcil, J., *L'Écriture comique*, París, PUF, 1984.
Sarrazac, J.-P., *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausana, Éditions de l'aire, 1981.
—, *Théâtres intimes*, Arles, ActesSud, 1989.
—, *Les Pouvoirs du théâtre.*

Essais pour Bernard Dort, París, Théâtrales, 1994.
—, *Théâtres du moi, théâtre du monde*, Rouen, Médianes, 1995.
Sarrazac, J.-P.; Vanoye, F.; Mouchon, J., *Pratiques de l'oral*, París, Colin, 1981.
Sartre, J.-P., *Un théâtre de situations*, París, Gallimard, 1973.
Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 1915.
Savona, J. (comp.), «Théâtre et théâtralité», *Études littéraires*, vol. XIII, nº 3, diciembre, 1980.
—, «Narration et actes de parole dans le texte dramatique», *Études littéraires*, diciembre, 1980.
—, «Didascalies as Speech Act», *Modern Drama*, vol. XV, nº 1, marzo, 1982.
—, «French Feminism and Theatre: An Introduction», *Modern Drama*, vol. XXVII, nº 4, 1984.
Schechner, R., «Propos sur le théâtre de l'environnement», *Travail théâtral*, nº 8, octubre-diciembre, 1972.
—, «Kinesics and performance», *Drama Review*, t. LIX, vol. XVII, 1973*a*.
—, *Environmental Theater*, Nueva York, Hawthorn Books, 1973*b*.
—, *Essays on Performance Theory, 1970-1976*, Nueva York, Drama Books Specialists, 1977.
—, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985.
Scherer, J., *La Dramaturgie classique en France*, París, Nizet, 1950.
—, 1977, *Le Livre de Mallarmé*, Gallimard, París.
Scherer, J. *(Melanges pour), Dramaturgies, Langages dramatiques*, París, Nizet, 1986.
Scherer, K., *Non-verbale Kommunikation*, Hamburgo, Buske Verlag, 1970.
Schiller, F., «Uber das Pathetische», 1793 (en Schiller, 1968).
—, *Sämmtliche Werke*, Múnich, Winckler, 2 vols., 1968.
Schlegel, A. W., *Cours de littérature dramatique* (1814), Ginebra, Slatkine reimp., 1971.
Schlemmer, O., *Théâtre et Abstraction* (1927), Lausana, L'Âge d'Homme, 1978.
Schmeling, M., *Métathéâtre et Intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, París, Lettres modernes, 1982.
Schmid, H., *Strukturalistische Dramentheorie*, Scriptor Verlag Kronberg, 1973).
Schmid, H.; Van Kesteren, A. (comps.), *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam, John Benjamins, 1984.
Schneilin, G.; Brauneck, M., *Drama und Theater*, Bamberg, 1986.
Schoenmakers, H. (comp.), *Performance Theory*, Utrecht, Instituut voor Theaterwetenschap, 1986.
Scotto di Carlo, N., «La Voix chantée» en *La Recherche*, nº 235, 1991.
Searle, J. R., «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, vol. VI, nº 2, invierno, 1975.
Segre, C., *Le strutture e il tempo*, Turín, Einaudi, 1973 (en particular «La fonction du langage» en *L'Acte sans paroles* de S. Beckett).
—, *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, 1984.
Sentaurens, J., *Séville et le Théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
Serpieri, A., «Toward a Segmentation of the Dramatic Text», *Poetics Today*, II, 3, 1981.
Serpieri, A. (y Canziani; Elam; Guidicci; Gulli-Pugliati; Kemeny; Pagnini; Rutelli), *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milán, Il Formichiere, 1978.
Serreau, G., *Histoire du nouveau théâtre*, París, Gallimard, 1966.
Sharpe, R. B., *Irony in the Drama*, The University of North Carolina Press, 1959.
Shaw, G. B., *Théâtre pour tous*, 1937.
Shevtsova, M., *Theatre and Cultural Interaction*, University of Sydney Studies, 1993.
Shomit, M., *Systems of Rehearsal*, Londres, Routledge, 1992.
Sigaux, G., *La Comédie et le Vaudeville de 1850 à 1900*, Évreux, Le Cerde du bibliophile, 5 vols., 1970.
Sigaux, G.; Touchard, P.-A., *Le Mélodrame*, Évreux, Le Cercle du bibliophile, 2 vols., 1969.
Simhandl, P., *Bildertheater*, Berlín, 1993.
Simon, A., *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, París, Larousse, 1970.
—, *Le Théâtre à bout de souffle*, París, Le Seuil, 1979.

Simon, R., «Contribution à une nouvelle pédagogie de l'œuvre dramatique classique», *Pratiques*, nº 24, 1979.

Slawinska, I., «Les problèmes de la structure du drame», en P. Böckmann (comp.), *Stil und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 1959.

—, «La semiologia del teatro *in statu nascendi*, Praga 1931-1941», *Biblioteca teatrale*, 1978.

—, *Le Théâtre dans la pensée contemporaine*, Lovaina, Cahiers théâtre, 1985.

Sobel, B., *Un Art légitime*, Arles, Actes Sud, 1993.

Solger, K., *Vorlesung über Ästhetik*, K. Heyse (comp.), Leipzig, 1829.

Sonrel, P., *Traité de scénographie*, París, O. Lieutier, 1943.

Souriau, E., «Le cube et la sphère», *Architecture et dramaturgie*, París, Flammarion, 1948.

—, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950.

—, *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, París, CDU, 1960.

Spectacles à travers les âges, Les, París, Éditionsdu Cygne, 3 vols., 1931.

Spira, A., *Untersuchungen zum Deus ex Machina bei Sophokles und Euripides*, Frankfort, Diss, 1957.

Spolin, V., *Theatre Games for Rehearsal*, Northwestern University Press, 1985.

Staiger, E., *Grundbegriffeder Poetik*, Berlín, Atlantes, 1946.

Staniskavski, C., *La Formation de l'acteur*, París, Payot, 1963.

—, *La Construction du personnage*, París, Perrin, 1966.

—, *Ma vie dans l'art*, Lausana, L'Âged'Homme, 1980.

Starobinski, J., *La Relation critique*, París, Gallimard, 1970.

States, B. O., *Irony and Drama*, Ithaca, Cornell University Press, 1971.

—, «The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes», *Theatre Journal*, vol. XXXV, nº 3, 1983, reeditado en *Great Reckonings in Little Rooms*, Berkeley, University of California Press, 1987.

Stefanek, P., «Vom Ritual zum Theater. Zur Anthropologieund Emanzipation szenischen Handelns», *Maske und Kothurn*, 22. Jg, H. 3-4, 1976.

Steinbeck, D., *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschft*, Berlín, De Gruyter, 1970.

Steiner, G., *The Deathof Tragedy*, Londres, Faber and Faber, 1961.

Steiner, J., *Die Bühnenanweisung*, Gotinga, Vandenhoeek und Ruprecht, 1968.

Steiner, P. (comp.), *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*, University of Texas Press, 1982.

Steiner, R., *Cours d'eurythmie de la parole*, París, Centre Triade, 1981.

Stern, D., «On Kinesic Analysis», *Drama Review*, t. LIX, septiembre, 1973.

Stierle, K. H. (1975), *Text als Handlung*, Múnich, Fink, 1975.

Strasberg, L., *Le Travail à l'Actors Studio*, París, Gallimard, 1969.

Strässner, M., *Analytisches Drama*, Múnich, Fink, 1980.

Strehler, G., *Un Théâtre pour la vie*, París, Fayard, 1980.

Strihan, M., «Semiotics and the Art of Directing», *Kodikas*, vol. VI, nº 1-2, 1983.

Strindberg, A., *Théâtre cruel et Théâtre mystique*, París, Gallimard, 1964.

Styan, J. L., *The Dark Comedy*, Cambridge University Press, 1962.

—, *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge University Press, 1967.

—, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge University Press, 1975.

—, *Modern Drama in Theory and Practice*, Cambridge Uiversity Press, 3 vols., 1981.

Suvin, D., «Reflexion on Happenings», *The Drama Review*, vol. XIV, nº 3, 1970.

—, «Per una teoria dell'analisi agenziale», *Versus. Quaderni di studi semiotici*, nº 30, 1981.

Swiontek, S., *Dialog - Drama - Metateatr*, Presses Universitaires de Lodz, 1990.

—, «Le dialogue dramatique et le métathéâtre», *Zagadniena rodzajów literackich*, vol. 36, nº 1-2, 1993.

Szeemann, H. (comp.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Frankfort, 1983.

Szondi, P., *Theoriedes modernen Dramas*, Frankfort, Suhrkamp, 1956.

—, *Versuch über das Tragische*, Frankfort, Insel, 1961.
—, «Der Mythos im modernen Drama und das epische Theater», *Lektüren und Lektionen*, Frankfort, Suhrkamp, 1972*a*.
—, «Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing», *Poétique*, nº 9, 1972*b*.
—, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Frankfort, Suhrkamp, 1973.
—, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfort, Suhrkamp, 1975*a*.
—, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, París, Minuit, 1975*b*.
—, *L'Acte critique*, M. Bollack (comp.), Presses Universitaires de Lille, 1985 (estudios sobre Szondi).
Taïrov, A., *Le Théâtre libéré*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1974.
Talma, F., *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral* (1825), París, A. Fontaine, 1856.
Tarrab, G., «Qu'est-ce que le happening?», *Revue d'histoire du théâtre*, nº 1, 1968.
Talviani, F.; Schino, M., *Le Secret de la commedia dell'arte*, Cazilhac, Contrastes Bouffonneries, 1984.
Taylor, J. R., *A Dictionary of the Theatre*, Londres, Penguin, 1966.
—, *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, Londres, Methuen, 1967.
Temkine, R., *Mettre en scène au présent*, Lausana, L'Âge d'Homme, 2 vols., 1977-1979.
Tenschert, J., «Qu'est-ce qu'un dramaturge?», entrevista con E. Copferman, *Théâtre populaire*, nº 38, 1960.
Texte, nº 1, 1982 («L'Autore-présentation»).
—, nº 2, 1983 («L'Intertextualité»).
—, nº 3, 1984 («L'herméneutique»).
Theaterarbeit (Brecht y otros), Berlín, Henschelverlag, 1961.
Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Le, Lausana, La Cité, 4 vols., 1977-1978.
Théâtre/Public, nº 32, marzo-abril de 1980 («Théâtre, image, photographie»).
Thomasseau, J.-M., «Pour une analyse du para-texte théâtral», *Littérature*, nº 53, febrero, 1984*a*.
—, *Le Mélodrame*, París, PUF, 1984*b*.
—, «Les différents états du texte théâtral», *Pratiques*, nº 41, 1984*c*.
—, «Le vaudeville» en *Europe*, nº 786, 1994.
—, *Drame et Tragédie*, París, Hachette, 1995.
—, «Les manuscrits de théâtre», J. Neefs, B. Didier (comps.), Presses de l'université de Vincennes, 1986.
Thomsen, Ch. (comp.), *Studien zur Asthetik des Gegenwartstheaters*, Heidelberg, Carl Winter, 1985.
Thoret, Y., *La Théâtralité, Étude freudienne*, París, Dunod, 1993.
Tissier, A., *La Farce en France de 1450 à 1550*, recopilación de farsas, París, CDU y SEDES, 1976-1981.
Todorov, T. (comp.), *Théorie de la littérature*, textos de los formalistas rusos, París, Le Seuil, 1965.
—, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, nº 8, 1966.
—, «Les registres de la parole», *Journal de psychologie*, nº 3, 1967.
—, «Poétique», *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, Le Seuil, 1968.
—, «The Origins of Genres», *New Literary History*, otoño, 1976.
—, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, París, Le Seuil, 1981.
Tomachevski, B., «Thématique», *Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes*, Todorov (comp.), París, Le Seuil, 1965.
Toro, F. de, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*, Otawa, Girol Books, 1984.
—, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Ensayos de semiología teatral: teoría y práctica*, Buenos Aires, Galerna, 1986.
Touchard, P.-A., *Dionysos*, seguido de *L'Amateur de théâtre*, París, Le Seuil, 1968.
Traverses, nº 20, noviembre, 1980 («La voix, l'écoute»).
Trousson, R., *Thèmes et Mythes*, Université de Bruxelles, 1981.
Truchet, J., *La Tragédie classique en France*, París, PUF, 1975.
Turk, H., «Die Wirkungstheorie poetischer Texte», *Literaturtheorie I*, Gotin-

ga, Vandenhoeck und Ruprecht, 1976.
Turner, V, *From Ritual to Theatre*, Nueva York, 1982.
Tynianov, J., «La destruction», *Change*, nº 1, 1969.
Ubersfeld, A., *Le Roiu et le Bouffon*, París, Corti, 1974.
—, «Adamov ou le lieu du fantasme», *Travail théâtral*, nº 20, julio, 1975.
—, *Lire le théâtre*, París, Éditions sociales, 1977*a* (2ª ed., 1982).
—, «Le lieu du discours», *Pratiques*, nº 15-16, julio, 1977*b*.
—, *L'Objet théâtral*, París, CNDP, 1978*a*.
—, «Le jeu des classiques», *Voies de la création théâtrale*, vol. VI, París, CNRS, 1978*b*.
—, *L'École du spectateur*, París, Éditions sociales, 1981.
—, *Le Théâtre et la cité: de Corneille à Kantor*, Bruselas, AISS-IASPA, 1991.
—, *Le Drameromantique*, Berlín, París, 1993.
Urmson, J., «Dramatic Representation», *Philosophical Quarterly*, 22, nº 89, 1972.
Uspenski, B., *Poetik der Komposition*, Frankfort, Suhrkamp, 1970.
—, «Structural Isomorphism verbal and visual Art», *Poetics*, nº 5, 1972.
Vaïs, M., *L'Écrivain scénique*, Montreal, Presses Universitaires du Québec, 1978.
Valdin, B., «Intrigue et tableau», *Littérature*, nº 9, 1973.
Valentin, F.-E., *Lumière pour le spectacle*, París, Librairie théâtrale, 1988.
Vandendorpe, C., *Apprendre à lire des fables. Une approche sémiocognitive*, Montreal, Préambule, 1989.
Van Dijk, T., *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, Oxford, North-Holland Publishing Co., 1976.
Veinstein, A., *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, París, Flammarion, 1955.
—, *Le Théâtre expérimental*, París, Renaissance du livre, 1968.
—, «Théâtre, étude, enseignement, éléments de méthodologie», *Cahiers Théâtre-Louvain*, 1983.
Veltruský, J., «Cloveck a predmet v divadle», *Slovo a Slovesnost*, VI, 1940.
—, «Dramaticky text jako soucast divadla», *Slovo a slovesnost*, VII, traducido en *Semiotic of Art*, Prague SchoolContribution, 1941, Matejka (comp.) 1976.
—, *Drama as Literature*, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1977.
Vernant, J.-P., *Mythe et Pensée chez les Grecs*, París, Maspero, 1965.
—, *Mythe et Societé en Grèce ancienne*, París, Maspero, 1974.
Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, París, Maspero, 1972 (vol. 2, La Découverte, 1986).
Vernois, P. (comp.), *L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain*, París, Klineksieck, 1974.
Verrier, J. (comp.), *Le Français aujourd'hui*, nº 103, 1993.
Versus, nº 21, 1978 («Teatroe semiotica», inrervenciones de Bettetini, Gulli-Pugliati, Helbo, Jansen, Kirby, Kowzan, Pavis, Ruffini).
—, nº 41, «Semiotica della rieezione teatrale», M. de Marinis (comp.), 1985.
Viala, A., *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature*, París, Minuit, 1985.
Vickers, B., *Towards Greek Tragedy*, Londres, Longman, 1973.
Victoroff, D., *Le Rire et le risible*, París, PUF, 1953.
Vilar, J., *De la tradition théâtrale*, París, L'Arche, 1955 (reed., *NRF*, «Idées»).
—, *Le Théâtre, service public et autres textes*, París, Gallimard, 1975.
Villiers, A., *La Psychologie de l'art dramatique*, París, Armand Colin, 1951.
—, *Le Théâtre en rond*, París, Librairie Théâtrale, 1958.
—, *L'Art du comédien*, París, PUF, 1968.
—, *L'Acteur comique*, París, PUF, 1987.
Vinaver, M., *Écrits sur le théâtre*, reunidos y presentados por Michelle Henry, Lausana, Éd. de l'Aire, 1982.
—, *Le Compte rendu d'Avignon*, Arles, Aetes Sud, 1987.
—, «La mise en trop», *Théâtre public*, nº 82-83, 1988.
—, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.
Vitez, A., «Ne pas montrerce qui est dit», *Travail théâtral*, XIV, invierno, 1974.
—, *Le Théâtre des idées*, París, Gallimard, 1991.
—, *Écrits I - L'école*, París, POL, 1994.

Vitez, A.; Copferman, E., *De Chaillot à Chaillot*, París, Hachette, 1981.

Vitez, A.; Mesehonnie, H., «À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic», *Langue française*, nº 56, diciembre, 1982.

Vodička, F., *Struktur der Entwicklung*, Múnich, Fink, 1975.

Voies de la création théâtrale, Les, París, CNRS, 13 vols., 1970-1996.

Voltz, P., *La Comédie*, París, Armand Colin, 1964.

—, «L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?», *L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain*, P. Vernois (comp.), París, Klincksieek, 1974.

Wagner, R, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850 (*L'Œuvre d'art de l'avenir*, Delagrave, 1910).

Warning, R. (comp.), *Rezeptionsästhetik*, Múnich, Fink, 1975.

Warning, R.; Preisendanz, W. (comps.), *Problemedes Komischen*, Múnich, Fink, 1977.

Watson, I., *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Londres, Routledge, 1993.

Weinrich, H., *Le Temps*, París, Le Seuil, 1974.

Weiss, P., «14 Punkte zum dokumentarischen Theater», *Dramen*, vol. 2, Frankfor, Suhrkamp, 1968.

Wekwerth, M., *Theater und Wissenschaft*, Múnich, Hanser, 1974.

Wiles, T. J., *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago University Press, 1980.

Williams, R., *Drama in Performance*, Londres, Penguin, 1968.

Wills, J. R., *The Director in a Changing Time*, Palo Alto, Mayfield, 1976.

Winkin, Y. (comp.), *La Nouvelle Communication*, París, Le Seuil, 1981.

Winnicott, D. W., *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*, París, Gallimard, 1971.

Winter, M. H., *Le Théatre du merveilleux*, París, Olivier Perrin, 1962.

Wirth, A., «Du dialogue au discours», *Théâtre/Publie*, nº 40-41, 1981.

—, «The Real and the Intented Theater Audiences», en Thomsen, 1985.

Witkiewicz, S., «Introduction à la théoriede la forme pure au théâtre», *Cahiers Renaud-Barrault*, nº 73, 1970.

Wittgenstein, L., *Les Investigations philosophiques*, París, Gallimard, 1961.

Wodtke, F. W., «Katharsis» en W. Stammler y P. Merker (comps.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 1955.

Wölfflin, H., *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, Basilea, Stuttgart, 1915 (11ª ed., 1956).

World Theatre, vol. XIV, nº 6 y vol. XV, nº 1, 1965-1966 («Théâtre total»).

Zich, O., *Estetika Dramatickeho Umeni*, Praga, Melantrich, 1931.

Zimmer, C., *Procès du spectacle*, París, PUF, 1977.

Zola, E., «Le naturalisme au théâtre», *Œuvres complètes* (1881), H. Mitterrand (comp.), t. XI, París, Cercledu livre précieux, 1968.

Zumthor, P., *Présence de la voix. Introduction à la poésie orale*, París, Le Seuil, 1983.

Índice

ABEL, 289
ABIRACHED, 56, 234, 339, 368,459
ABRAHAM, 159
ACCONCI, 333
ACHARD,442
ADAM, 69, 70
ADAM DE LA HALLE, 437
ADAMOV, 19, 20, 127, 203, 204,313,359,425,489
ADORNO, 59, 71, 185, 286, 406,429,470
ADRIEN, 173, 176, 245
AILLAUD, 167
ALBEE, 19, 203, 482
ALCANDRE, 168, 368
ALEZRA, 61
ALIVERTI, 216
ALLEVY, 135, 368
ALLIO, 167, 168, 279
ALLOUCHERIE, 135
ALTER, 417
ALTHUSSER, 68, 88, 157, 196, 237, 242,
AMIARD-CHEVREL, 313, 383
AMOSSY, 40, 410, 481
ANCELIN-SCHÜTZENBERGER, 362
ANDERSON, 106, 150, 333, 439
ANGENOT, 417, 470
ANNE, 135
ANOUILH, 78, 98, 440, 442,452
ANTIN, 439
ANTOINE, 106, 166, 246, 284,312,313,347,368
ANZIEU, 362
APERGHIS, 306, 307, 319, 455, 458
APOLLINAIRE, 19, 20
APPEN, 382
APPIA, 53, 166, 169, 173, 178,223,242,307,319, 347,361,368,454,463
ARAGON, 374, 458
ARCHER, 163
ARIOSTE, 85
ARISTÓFANES, 19, 36, 74, 205,325,328,493
ARISTÓTELES, 21, 22, 32, 37,39,47, 50, 52, 53, 63, 64, 65, 72, 75, 118, 120, 124, 125, 131, 142, 148, 159, 177, 179, 187, 199, 200, 234, 231, 235, 245,255, 262, 278, 290, 319, 308, 328, 331, 334, 335.339,343,345,346, 353,358,379,386,389, 398,409,470,473,487, 488,489,490,495,496, 498,504
ARMENGAUD, 349
ARNOLD, 51, 417
ARRABAL, 19, 446
ARRIVÉ, 263
ARTAUD, 25, 43, 44, 47, 49, 52, 101, 107, 142, 168, 169, 178, 179, 192, 224,225,226,247,249, 283,292,329,331,346, 347,362,364,367,368, 398,403,406,415,434, 446, 449, 454, 461,474, 511
ARTIOLI, 456, 470
ASHLEY, 333
ASLAN, 34, 51, 54, 79, 116, 185, 247, 282

ASTON, 350
ATTINGER, 85
ATTOUN, 273
AUBAILLY, 205, 430
AUBERT, 292
AUBIGNAC, 23
AUDUREAU, 330
AUERBACH, 291
AUGÉ, 233
AURIC, 167
AUSTIN, 137, 350, 352
AUTANT, 456
AUTHIER, 351
AUTRAND, 470
AVIGAL, 109, 128, 181, 272, 385
AYMÉ, 442
AZIZA, 102, 468, 481
BABLET;72, 116, 117, 168, 167, 168, 173, 243, 276, 282, 297,300, 317, 342, 368
BACHELARD, 174
BACHMANN, 374
BADENHAUSEN, 167
BAILLET, 347
BAJTÍN, 59, 60, 137, 205, 228, 257, 368, 351, 404, 511
BAKST, 167
BALASKO, 62
BALE, 103
BALL, 124
BALME, 191
BALZAC, 303, 381
BANHAM, 251
BANU, 173, 238, 368, 456, 507
BAR,60
BARBA, 43-47, 54, 108, 132, 169, 190, 192, 249, 260,270, 303, 308,319, 326, 353, 437, 444, 445, 459, 476
BARILLET, 442
BARKER, 34, 195, 247, 266
BARRAULT, 332, 343, 354, 446, 463
BARRET, 195, 266
BARRUCAND, 66
BARRY, 211, 188
BARTABAS, 452
BARTHES, 21, 23, 42, 58, 69, 88, 97, 103, 105, 129, 142, 156, 168, 178, 185, 201, 207, 213, 216, 218, 229, 245, 246, 248, 253, 265, 272, 288, 311, 336, 340,349,382,383, 390,400, 413,415,416, 417,425,434,455, 468, 489, 492,499, 508, 510, 511, 512
BARTOLUCCI, 168, 456
BASSNETT, 417, 477
BATAILLE, 278, 442
BATAILLON, 152, 187
BATTCOCK, 304, 333
BATY, 368, 454
BAUDELAIRE, 223, 228, 308
BAUDRILLARD, 316
BAUSCH, 113, 114
BAZIN, 355, 178
BEAUBOURG, 297
BEAUMARCHAIS, 89, 139, 258, 275, 326,347,353, 464,510
BEAUZÉE, 159
BECKERMAN, 188, 385, 469
BECKETT, 19, 20, 24, 41, 66, 113, 127, 205, 210, 211, 228, 234, 265, 289, 298,313,396,421,422, 457, 497, 492
BECQ DE FOUQUIÈRES, 129, 368
BECQUE, 312
BEDOS, 427
BEETHOVEN, 306, 330
BEHLER, 262
BEHAR,456
BEN JONSON, 282
BENAVENTE (DE), 161, 407
BENHAMOU, 368
BÉNICHOU, 150, 429
BENJAMIN, 36, 47, 51, 67, 142, 215, 391, 406, 447, 492
BENMUSSA, 174, 203, 247, 447
BENOÎT, 195, 326
BENSKY, 281, 432
BENTLEY, 169, 178, 221, 470,481
BENVENISTE, 119, 131, 136,253,265,298,309, 337,350,352,404,412, 413,423,499
BERG, 456
BERGEZ, 207, 208, 400, 506
BERGMAN, 135, 243
BERGSON, 219, 371, 481, 510
BERLIOZ, 274
BERNARD, 108, 115, 116, 177, 195, 247, 282, 292, 355, 421, 436, 444, 506, 511, 512
BERNARDY, 116
BERNHARD, 265, 299, 506
BERNSTEIN, 442
BERTINAZZI, 105
BERTOLAZZI, 503
BESNEHARD, 358
BESSON, 152
BETTETINI, 368, 417
BEUYS, 231, 232
BIAGINI, 272
BICKERT, 194, 212
BIRDWHISTELL, 225, 269, 292
BLANCHOT, 345, 404
BLIN, 446
BLOCH, 142
BLOK,326
BLÜHER, 446
BOAL, 266,362,442,444, 456,459,460
BOBÈCHE, 326
BOCACCIO, 335
BOGATYREV, 410, 414, 417, 418, 508
BOGUMIL, 446
BOHNER, 113
BOILEAU, 66, 329, 347, 387,394,495,497
BÖLL, 374, 463
BOLLACK, 492
BONNAT, 243

BOOTH, 141, 268, 32
BORGAL, 135
BORHAN,215
BORIE, 44, 47, 185, 234, 406
BOSSUET, 347
BOUCHARD, 124
BOUCRIS, 167, 173
BOUGNOUX, 40
BOUISSAC, 25, 292
BOURASSA, 108
BOURDET, 195, 227, 440, 442
BOURDIEU, 229, 429, 439
BOUTEILLE, 61
BOWMAN, 124
BRADBROOK, 95, 468
BRADBY, 368
BRAINERD, 283
BRAQUE, 167
BRASSEUR, 442
BRAUN,57,86, 135,368
BRAUNSCHWEIG, 135, 204, 245,463
BRAUNECK, 34, 116, 368, 459,470
BRAY, 119, 150, 221, 390, 505
BRECHT, 20, 30, 31, 33, 34, 38, 40, 42, 47, 50, 51, 53, 58,60, 65, 67, 69, 87, 92, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 119, 121, 125, 131, 140, 141, 142, 148, 156, 157, 158, 162, 173, 177, 181, 196, 199, 204, 209, 222, 226, 234, 238, 257,273,274, 300, 306, 310, 313, 312, 314, 317, 319, 321, 324, 329, 332, 339, 346, 347, 356,358,360,361,373, 374, 378, 379, 381, 382, 383, 386, 391, 415, 430, 433,439,441,442,449, 450,452,453,454,456, 458,459,460,464,493, 496,497,482,491,497
BREMOND, 24, 31, 40, 202, 218,336
BRENNER, 103
BROOK, 44, 47, 95, 132, 173, 195, 202, 204, 250, 316,368,332,414,420, 446,449,451,454,459, 460
BROOKS, 287
BRUN,345,454
BÜCHNER, 33, 97, 104, 162, 210, 211, 228, 237, 257,298,332,345,451, 454,488,491, 497
BUCHVALD, 345, 455, 511
BUCKINGHAM, 59, 487
BURDEN,333
BURIAN, 410
BURNS, 95, 436
BYRON, 458
CAGE,232,304,333,421
CAHUSAC, 223
CAILLOIS, 36, 255, 256
CALDER, 457
CALDERON, 55, 161, 289, 296, 317,452,476
CALDERWOOD, 289
CAMPBELL, 40
CAMUS, 20, 34, 146, 492
CARLSON, 43, 173, 185, 304,333,417,439,470
CARMONTELLE, 360
CARNÉ, 323
CARRIÈRE, 368
CASTARÈDE, 512
CASTELVETRO, 346, 388, 495, 497
CAUBÈRE, 106, 318,439
CAUNE, 147, 349, 385, 393,417,424,499
CECHOV, 304
CELAN, 344
CENDRARS, 219
CERVANTES, 161, 295, 335
CÉSAIRE, 249
CHABERT, 102, 108
CHABROL,39,43, 106
CHAIKIN, 79, 355
CHAMBERS, 73, 392, 415, 470
CHAMPFLEURY, 381
CHANCEREL, 116
CHAPELAIN, 75, 76, 119, 346, 388,495, 504
CHAPLIN, 292, 323
CHARLES, 272
CHARPENTIER, 167
CHARTREUX, 396
CHEJOV, 32, 33, 126, 127, 134, 174, 204, 236, 261, 274, 302,352,373,396, 421
CHÉREAU, 71, 99, 135, 167, 214, 245,318,396,463
CHEVREL, 313, 383, 503
CHIARELLI, 228
CHIARINI, 142, 383
CHION, 158
CHLOVSKI, 141, 212, 356
CHRISTOUT, 77
CICÉRON, 159, 290, 399
CINTHIO, 388
CIXOUS, 71, 237, 447
CLAIRON, 506
CLARK, 470
CLAUDEL, 25, 162, 173, 222, 335, 347, 361, 423, 450,458,462, 506
COCTEAU, 246
COLAS, 135, 368
COLE, 160, 192, 355
COLLÉ, 326
COLLET, 131, 219, 272
COLUCHE, 61, 427
COMPAGNON, 67
CONGREVE, 74
CONSTANT, 347
COPEAU, 85, 90, 116, 147, 158, 166, 167, 195, 293, 364, 373, 374, 387, 395, 454, 460
COPPERMAN, 335
COPPIETERS, 385
COQUELIN, 442
CORMAN, 147
CORNEILLE, 25, 50, 56, 65, 76, 77, 89, 91, 92, 102, 119, 124, 148, 202, 220, 278,295,298,309, 331, 346, 353, 388, 393, 450, 452,489,492,497,498, 505

CORNUT, 512
CORTI, 88
CORVIN, 54, 56, 69, 88, 161, 191, 193, 253, 262, 279, 282, 287, 295, 313, 417, 456, 483, 486, 501, 510
COSNIER, 225, 361
COUCHOT, 304
COUPRIE, 492
COURBET, 381
COURTELINE, 205, 442
COURTÉS, 28, 39, 179, 412
COUTY, 452
CRAIG, 34, 53, 54, 167, 173, 223, 280, 297, 307, 347, 363,403, 432, 454, 457, 463
CRATÈS, 74
CRATINOS, 74
CUBE, 282
CULIOLI, 353
CULLER, 246
CUNNINGHAM, 113, 232, 333
D'AMICO, 118
D'ASSOUCI, 59
D'AUBIGNAC, 25, 32, 119, 124, 138, 148, 150, 160, 179, 343, 346, 349, 390, 418, 495, 497, 505
DA COSTA, 61
DA SILVA, 135
DACIER, 347
DALI, 167
DÄLLENBACH, 295
DANAN, 138, 297, 298, 300, 438, 445
DANCOURT, 74
DARS, 195, 326
DAVIS, 445
DE MARINIS, 69, 87, 88, 95, 108, 293, 322, 323, 368,410,415,430,472, 499
DEÁK, 156, 418
DEBORD, 180
DEBUREAU, 323
DECROUX, 31, 107, 108, 251,269,292,293,323, 344, 355, 373
DELBÉE, 257, 403
DELDIME, 105, 181
DELEDALLE, 239
DELEUZE, 461, 468
DELMAS, 308
DELSARTE, 303
DEMARCY, 72, 192, 245, 272., 391, 414, 455, 469
DEMOUGIN, 217, 468
DÉPRATS, 483, 486
DERRIDA, 155, 174, 192, 295, 345, 415, 416, 460
DESCARTES, 330
DESCOTES, 385
DESNOS, 374
DESPROGES, 427
DESSAU, 306
DEUTSCH, 422, 99, 100, 105
DEVOS, 427
DHOMME, 368
DIAGHILEV, 169
DICKENS, 147
DIDEROT, 33, 65, 78, 79, 89, 104-106, 161, 143, 216, 220, 223, 226, 245, 254, 256, 258, 280, 291, 295, 312, 323, 331, 335, 347, 399, 421, 432, 440, 450, 487
DIFILAS, 78
DILLER, 350
DIMITRIADIS, 40
DINU, 282, 283
DIONISOS, 74
DÖBLIN, 299, 374
DODD, 128
DONATUS, 32
DORAT, 116
DORCY, 293, 294, 323, 373
DORFLES, 174
DORIN, 440 442
DORNEVAL, 510
DORT, 34, 58, 79, 103, 108, 146, 150, 151, 153, 180, 238, 256, 281, 290, 311, 356, 362, 366, 368, 385,415,423,461, 474
DOS PASSOS, 299
DOSTOIEVSKI, 34
DRAGUTIN, 71, 396
DRYDEN, 59, 77, 347, 487, 497
DU BELLAY, 346
DU BOS, 115, 347
DUBILLARD, 20
DUBOIS, 216, 245, 358, 359
DUCHAMP, 71
DUCHEMIN, 36,
DUCHET, 382, 427, 428
DUCROT, 127, 128, 130, 137, 350-353, 417
DUFY, 167
DUJARDIN, 506
DUKORE, 470
DULLIN, 85, 135, 139, 158, 243,303,366,368
DUMAS, 381
DUMUR, 180
DUPAVILLON, 180
DURAND, 47, 175, 188, 302, 392, 417, 468, 512
DURAS, 135, 299, 313, 447
DÜRRENMATT, 20, 41, 66, 78, 98, 138, 228, 229, 234, 256, 325, 347, 374, 378, 492
DURRINGER, 135
DUVIGNAUD, 79, 346, 429
EBSTEIN, 442
ECO, 69, 79, 210, 240, 248, 272, 288, 322, 385, 412
EIKHENBAUM, 356
EISENSTEIN, 299, 300, 306, 332, 378
ELAM, 23, 138, 265, 350, 410
ELIADE, 44, 47
ELIOT, 97, 300, 423, 506
ELLIS-FERMOR, 130, 178
ELSE, 291, 470
ÉLUARD, 374
ÉMÉLINA, 102
ENGEL, 31, 116, 223, 292, 294, 331
ENGELS, 451
ENZENBERGER, 451

ERLICH, 210, 356
ERTEL, 103, 240, 286, 380
ESOPO, 197
ESQUILO, 96, 328, 359
ESSLIN, 20
ESTANG, 41
EURÍPIDES, 76, 125, 286, 328, 358
EVREINOFF, 256, 297, 448, 453
FABIEN, 447
FABRE, 147
FAGUET, 103
FALL, 361, 425
FANCHETTE, 362
FAVARD, 506
FEBVRE, 113
FELDENKRAIS, 195, 304
FÉRAL, 436, 447
FERGUSSON, 468
FERRAN, 365
FERRONI, 142, 417
FEUILLET, 360
FEYDEAU, 20, 205, 257, 342, 442, 510
FIEBACH, 459, 470
FIEGUTH, 88, 181, 341, 385
FIELDING, 59
FINTER, 174, 456, 512
FISCHER-LICHTE, 109, 234, 368, 417, 476
FITZPATRICK, 470
FLASHAR, 51, 362
FLECNIAKOSKA, 55
FLESHMAN, 269
FLETCHER, 492
FLOECK, 135
FLORIDOR, 320
FO, 227, 271, 326
FONAGY, 512
FONTANIER, 138, 207, 400
FONTENELLE, 251, 347
FORD, 482
FOREMAN, 119, 176, 245, 460
FORESTIER, 102, 150, 247, 295, 387, 453
FORMIGONI, 367
FOUCAULT, 138, 232, 405, 410,428
FOURNEL, 281, 432
FRANCASTEL, 207, 208, 210, 244, 291, 341, 428, 510
FRENZEL, 217, 302, 423, 468
FREUD, 40, 44, 122, 173, 203, 204,208, 219,225, 240, 244, 251, 348,367, 413,510
FREYDEFONT, 279
FREYTAG 32, 87, 194, 334, 346, 469
FRIEDRICH, 316
FRISCH, 20, 228, , 310, 325
FRIZE, 305-307, 455
FRY, 505
FRYE, 36, 51, 72, 73, 221, 234,492
FUCHS, 351
FUMAROLI, 121, 150, 400
FURUHASHI, 439
FUZELIER, 510
GAILLARD, 427
GALIMAFRÉ, 326
GALOTTA, 113
GANTILLON, 444
GARCÍA, 278
GARCÍA-MARTÍNEZ, 352, 404, 512
GARRAN, 249
GARRICK, 206, 506
GAUDIBERT, 442
GAULTIER-GARGUILLE, 205, 326
GAUTHIER, 245, 510
GAUTIER, 103, 327
GAUTIER DE COINCY, 290
GAUVREAU, 282
GÉMIER, 448
GENET, 139, 289, 335
GENETTE, 60, 131, 207, 221, 246, 258, 291, 309, 329, 469
GENOT, 187
GENTY, 245, 449
GEOFFROY, 286
GHIRON-BISTAGNE, 341
GIDE, 34, 147
GIDEL, 510
GINESTIER, 283, 456
GINOT, 113
GIRARD, 406, 446, 492, 493
GIRAUDOUX, 75, 97, 246, 488
GIRAUDOUX, 310, 464
GIRAULT, 152, 202, 216, 368,436
GISSELBRECHT, 212
GITEAU, 180
GLISSANT, 249
GOBIN, 59
GODARD, 71, 135
GOEBBELS, 306, 319, 455, 458
GOETHE, 40, 65, 97, 103, 104, 135, 145, 162, 166, 193, 295, 306, 346, 438, 464,490,492
GOF, 437
GOFFMAN, 40, 49, 269, 322,324,326,350,393, 438, 452
GOGOL, 105
GOLDBERG, 333
GOLDMAN, 492
GOLDMANN, 429, 489, 491
GOLDONI, 84
GOLOMB, 506
GOMBRICH, 185, 244, 383
GOMBROWICZ, 20
GOMEZ-PEÑA, 439
GONCOURT, 381
GONTSCHAROVA, 167
GOODMAN, 470
GORKI, 173, 312, 450
GOSSMAN, 417
GOTTSCHED, 497
GOUGAUD, 107
GOUHIER, 66, 150, 169, 178, 185, 202, 258
GOURDON, 109, 180, 350, 385,417,429
GOUTHIER, 21, 23
GOZZI, 76, 84, 206
GRABBE, 163, 237, 471, 458, 464, 497
GRASS, 20, 374

GRAY, 333
GRÉDY, 442
GREEN, 174, 204, 492
GREENE, 40
GREIMAS, 22, 24, 28-30, 39, 179, 262, 309, 324, 336, 411, 412, 499
GREUZE, 105
GREY, 106, 439
GRICE, 350
GRIEG, 306
GRIFFITH, 299
GRIMM, 42, 313, 446, 456
GRINGORE, 430
GROPIUS, 454, 462
GROS-GUILLAUME, 205, 326
GROTOWSKI, 44, 46, 107, 117, 173, 178, 191, 223, 224,226, 247, 249,278, 292, 303,319,329,347, 348, 355,367,392,406, 437,444,456,455,456, 458
GRÜBER, 67, 72, 115, 129, 167, 316, 361
GRÜND, 107
GRYPHIUS, 31, 36
GUARINI, 388, 492
GUARINO, 207, 279, 385, 416
GUESPIN, 136
GUEULLETTE, 326
GUEZ DE BALZAC, 346
GUICHEMERRE, 493
GUIGNON, 133
GUITRY, 440, 442
GULI-PUGLIATI, 48, 354, 399,417
GURWITCH, 429
GUTAI, 232
GUTHKE, 493
GUY, 181
HADDAD, 107
HAKIM, 135
HALL, 360
HAMON, 38, 202, 234, 339, 505
HANDKE, 20, 24, 40, 42, 175, 265,295,299,317, 345, 374, 422
HANNA, 96, 108, 225
HAUPTMANN, 126, 312, 489,491
HAUTEROCHE, 320
HAVEL, 20
HAYS, 135, 173, 181, 237, 368,378, 392,428
HEBBEL, 146, 193, 491-493
HEFFNER, 210
HEGEL, 32, 63, 66, 73, 90-92, 96, 132, 163, 173,185,194,209,233, 235, 237, 314, 318, 331, 332,343,347,378, 398
HEGEMÓN DE TASOS, 328
HEGGEN,303
HEIDSIECK, 229
HEISSENBÜTTEL, 374
HEISTEIN, 385, 470
HELBO, 69, 269, 288, 393, 415, 417, 419
HELMICH, 300
HENSIUS, 346
HERDER, 497
HERMON, 361
HERÓN DE ALEJANDRÍA, 457
HERRY, 501
HERZEL, 159, 481
HESS-LÜTTICH, 88, 417
HIJIKATA, 250
HILDESHEIMER, 20, 326, 422
HILGAR 182, 492
HILZINGER, 451
HINDENOCH, 107
HINKLE, 171, 172
HISS, 124, 143
HJELMSLEV, 411
HOCHHUT, 317, 451
HODGSON, 247
HOFFMANN, 113, 442
HOFMANNSTHAL, 144, 300, 423,476, 506
HOGENOORN,272,458
HOLINSHED, 103, 147
HOMERO, 49, 233, 464
HONZL, 118, 121, 177, 203, 222, 262,380,404, 410,414,420
HOOVER, 86
HOPPE, 317
HORACIO, 32, 346, 450
HORNBY, 354, 474
HOUDAR DE LA MOTTE, 251, 346, 496
HRUSHOVSKI, 207
HUBERT, 144, 470
HÜBLER, 24
HUGO, 33, 97, 104, 143, 163, 176, 179, 227, 346, 458,496,497, 505
HUIZINGA, 255, 325
HUTCHEON, 329
IBSEN, 32, 40, 146, 162, 173, 193, 203, 306, 312, 342, 423, 450,491, 503
IFFLAND, 134, 387
INGARDEN, 130, 218, 272, 351, 383, 464, 473
INNES, 47, 406
IONESCO, 19, 20, 41, 42, 66, 70, 127, 205, 211, 228, 234,237, 246,313, 328,347
ISER, 130, 207, 272
ISSACHAROFF, 73, 136, 171, 417
IVERNEL, 56, 442
JACHYMIAK, 436
JACQUART, 20, 313
JACQUOT, 150, 276, 282, 313,368, 383,492
JAFFRÉ, 139, 150, 427, 436
JAKOBSON, 121, 156, 172, 212, 288, 320,322, 509, 511
JAMATI, 174
JAMESON, 212, 237, 429
JANSEN, 22, 24, 171-173, 207,218,410,426,499
JAQUES, 128, 135, 350, 353, 447
JAQUES-DALCROZE, 166, 270, 294, 342,400
JARRE, 306
JARRY, 19, 20, 237, 281, 347, 436
JAUSS, 87, 184, 192, 234, 241,253,416,429,485

JAVIER, 368, 456
JEAN, 117
JESSNER, 454
JOHANSEN, 419
JOHNSON, 74, 75, 333, 497
JOLY, 62
JOMARON, 54, 313, 368, 456
JONES, 282
JOOS, 113
JOSS, 114
JOUANNEAU, 135
JOURDHEUIL, 152, 455
JOURNIAC, 57, 58,232
JOUSSE, 47, 106
JOUVET, 79, 129,304,403, 454
JOYCE,299
JUNE PARK, 333
JUNG, 44, 51, 138, 453, 487
KABUKI, 250
KAFKA, 147, 345
KAGEL, 458
KAISER, 228
KANDINSKY, 457
KANT, 45
KANTOR,34, 168, 192, 453, 455, 463
KAPROW, 232, 333
KAYSER, 229
KEAN, 324
KEATON, 60, 323
KELLER, 150, 194, 298, 326
KEMENY, 410
KEMP, 103
KERBRAT-ORECCHIONI, 128, 138,350, 352,353
KERENYI, 44
KESTEREN, 109
KESTING, 146, 151, 162, 223,463
KIBÉDI-VARGA, 40, 202, 400
KIPPHARDT, 451
KIPSIS, 293
KIRBY, 188, 210, 231, 232, 417,444,455,456
KLEIN, 116, 402
KLEIST, 40, 218, 346, 432, 464
KLIER, 464, 470
KLÖPFER, 128
KLOTZ, 107, 152, 162, 172, 194, 210, 212, 259, 298
KLÜNDER, 464, 470
KNAPP, 133, 501
KNOPF, 34, 58, 142, 146, 156, 356
KNUDSEN, 464
KOKKOS, 155, 167
KOKOSOWSKI, 260
KOLTÈS, 249, 298, 397
KOMMERELL, 51, 332
KONIGSON, 296
KOSTELANETZ, 304, 456
KOTT, 228, 493
KOWZAN, 54, 124, 178, 180,240,246,295,410, 412,417,420,453,499
KREJCA, 204, 339, 380
KRESNIK, 113, 114
KRISTEVA, 257, 368
KROETZ, 99, 100, 105, 204,297,313,422
KRYSINSKI, 108, 225, 436
KUHN, 306
KUNDERA, 66
KYD,452
LA BORDERIE, 240
LA BRUYÈRE,63, 76,229, 329
LA FONTAINE, 197, 279
LA GRANGE, 320
LA MESNADIÈRE, 119, 198, 388,495,497
LA ROCHEFOUCAULD, 418
LA TAILLE, 346
LABAN,225,269,303, 304,329
LABICHE, 205, 342, 442, 482,510
LABORIT, 108
LABOU TANSI, 249
LACAN, 108
LACASCADE, 135
LA CRUZ (DE), 407
LAFON, 283
LAGRAVE, 108, 385
LANGER, 174, 210
LANGHOFF, 316
LANSON,217
LARA, 456
LARIONOV, 167
LARSEN, 419
LARTHOMAS, 48, 130, 150, 168, 274
LA SALLE (DE), 107
LASOS DE HERMIONA, 142
LASSALLE, 99, 105, 135, 158,313,357,368,391, 422, 455
LATOUCHE, 360
LAUDUN, 497
LAUDUN D'AIGALIERS, 346
LAURENT, 460
LAUSBERG, 400
LAVAUDANT, 173, 245
LAVELLI, 278, 318
LAVERM 508
LAZARINI, 147
LE BRUN, 331
LE FAUCHEUR, 331
LE GALLIOT, 174, 203, 204
LE TASSE, 7
LEABHART, 293
LEBEL, 232
LECLERC, 103
LECOQ, 225, 292, 293, 304,323,501
LEDOUX, 366
LEFÈVRE, 100
LÉGER, 167, 457
LEHMANN, 257, 461
LEJEUNE, 437
LEKAIN, 506
LEMAHIEU, 56, 135, 275, 510,511
LEMAÎTRE, 103
LENORMAND, 421
LENZ,33, 104,492,493
LEROI-GOURHAN, 47, 225, 404,510
LESAGE, 74, 510
LESSING, 65, 78, 103, 148, 152, 197, 199, 226, 325, 346,450,497
LÉVI-STRAUSS, 44-47

LEVIEUX, 195
LEVITT, 130, 188, 211, 369
LINDEKENS, 245
LINDENBERGER, 237
LINDLEY, 282
LIOURE, 470
LOPE DE RUEDA, 161
LOPE DE VEGA, 55, 77, 84, 317, 346, 388
LORELLE, 191, 293, 323
LOTMAN, 170, 196, 378
LOUCASEVSKY, 135
LOUYS, 508
LUGNÉ-POE, 453
LUKÁCS, 51, 91, 92, 98, 146, 151, 163, 181, 185, 210, 212, 234, 235,237, 377, 378,381-383,429,488
LULLY, 59, 74
LUZAN, 347
LYONS, 417
LYOTARD, 25, 117, 207, 208, 272,415,417,460
MACHIAVELLI, 85
MAETERLINCK, 144, 203, 257, 297, 335,346,423, 497
MAGGI, 496, 497
MAGRITTE, 295
MAÏAKOVSKI, 441
MAILLET, 298
MAINGUENEAU, 138, 350, 352
MAINTENON, 360
MAIRET, 346, 492, 497
MALEC, 319
MALEVITCH, 278
MALLARMÉ, 144, 221
MANCEVA, 472
MAN (DE), 400
MANN,405,449,460
MANNHEIM, 387
MANNONI, 122, 173, 204, 244, 246, 476
MARC, 303
MARCEAU, 293, 323, 442
MARCUS, 187, 282
MARÉCHAL, 152
MAREY, 303
MARIE, 299
MARIN, 108, 113, 195, 218,225
MARINETTI, 57, 141, 457
MARIVAUX, 76, 89, 102, 127, 133, 139, 142, 150, 152, 251, 259, 265, 271, 278, 292, 295, 335, 341,425, 436, 452
MARLOWE, 97, 103, 286, 296
MARMONTEL, 32, 73, 114, 119, 150, 161, 179, 182, 193, 198, 244, 247, 258, 309,346, 504
MARRANCA, 204, 245,333, 463
MARS, 191, 219
MARTIN, 8, 114, 16, 168, 270, 321, 322, 393, 458, 472,512
MARTY, 239, 240, 423
MARX, 63, 236, 237, 348, 427, 451, 491
MARX (HERMANOS), 60
MASCAGNI, 503
MASSON, 167
MATEJKA, 156, 356, 410, 508
MATEO, 106
MATHIEU, 40, 395
MATISSE 165, 167, 390
MATT (VON), 299
MAUGHAM, 77
MAUPASSANT, 380
MAURON, 58, 72, 74, 142, 204,205,302,308,426, 468
MAUSS, 45, 108
MAYOR, 133
MCAULEY, 124, 417
MCGOWAN, 74
MCLUHAN, 448
MEHLIN, 124
MEININGEN (DE), 134
MELEUC, 418
MÉLIÈS, 77
MELROSE, 368
MENANDRO, 78
MENDELSSOHN, 306
MERCIER, 346
MEREDITH, 346
MERLE, 62
MESCHONNIC, 115, 116, 311, 402, 506, 512
MESGUICH, 71, 129, 257, 274, 295, 368, 400
METZ, 208
MEYER-PLANTEREUX, 215, 216
MEYERHOLD, 44, 79, 85, 86, 107, 116, 134, 158, 167, 224, 226, 227, 236, 266,278,281,249,307, 326,329, 356, 373,382, 392, 393,435,442,454, 457, 462, 501, 510
MIC, 83, 85
MIGNON, 313, 456
MILHAUD, 167
MILLER, 88, 130, 208, 447, 459
MILNER, 116
MINKS, 167
MINYANA, 135, 298
MION, 158
MIRONER, 181
MNOUCHKINE, 132, 175, 230,402,421,447
MOHOLY-NAGY, 454, 457, 461,463
MOINDROT, 150, 307, 318
MOLES, 88, 171, 286, 288
MOLIÈRE, 34, 59, 63, 70, 74, 76, 84, 102, 106, 125, 139, 142, 161, 167, 205, 246, 259, 274, 278,320, 341,346, 358, 396, 428, 429,431,436,440, 511
MONOD, 146, 150, 247, 266,468
MONTANO, 333
MONTFLEURY, 320
MORAUD, 102
MORÉAS, 423
MOREL, 390, 492
MORENO, 325, 362
MORRIS, 350
MORVAN DE BELLEGARDE, 131
MOTTA, 72

MOUNIN, 87, 88, 191, 192, 293
MOUSSINAC, 368
MROZEK, 20, 42
MÜRL, 25
MUKAROVSKY, 125, 212, 299,320,346,356,364, 385, 404, 410, 414, 418, 428, 431, 470, 471,
MÜLLER, 34, 299, 326, 506
MUSSET, 97, 104, 163, 179, 237, 297, 360, 458, 482, 497
MUYBRIDGE, 303
NADAR, 216
NADIN, 413
NADJ, 113
NAPOLEÓN, 159
NEHER, 361, 382
NELSON, 453
NESTROY, 77, 228
NEUFELDT, 283
NEVEUX, 41
NICHOLS, 451
NICKAS, 333
NICOLL, 85, 470
NIETZSCHE, 47, 49, 65, 119, 169, 235, 240, 346, 405,416,463,488
NITSCH, 25, 232, 333
NORMAN, 57, 251, 304
NORTON, 103
NOURYEH, 333
NOVARINA, 298, 345
NOVERRER, 31, 96, 346
NUTTAL, 333
O'CASEY, 203
OBALDIA, 440
OBREGON, 444, 448
OFFENBACH, 328
OGDEN, 419
OHANA, 319
OHNO, 250
OKHLOPKOV, 278
OLDENBURG, 232
OLSEN, 232
OLSON, 73, 202, 247, 258
OPITZ, 346
OSOLSOBE, 87, 247, 289, 320-322
OSTERGAARD, 122
OWEN, 313
PAGNINI, 150, 353, 410, 417
PANDOLFI, 85, 368
PANE, 232, 333
PAQUET, 249, 278, 292
PARIS, 439
PAUL, 463, 470
PAVEL, 38, 39, 390
PAVIS, 23, 25, 31, 34, 36, 47, 58, 59, 70, 79,85, 92, 93, 95, 96, 103, 108, 121, 124, 130, 132, 138, 141, 146, 152, 173, 176, 181, 182, 184, 191, 196, 207,225, 226, 229,237, 240, 243, 248, 272, 295, 296, 298, 317, 329, 330, 339, 341, 350, 352, 361, 364,367,368, 379,380, 385,393, 399,400,404, 417,418,420, 425,429, 432, 452, 460, 470, 472, 473,484,487,499, 508, 510
PEARSON, 326
PEDUZZI, 167
PEIRCE, 239, 247, 349, 410,411,419,422, 423
PELETIER DU MANS, 346
PELLERIN, 444
PERCHERON, 131
PERRAULT, 59, 60, 76
PESSOA, 423
PEYMANN, 118
PEYRET, 152, 455
PFISTER, 25, 48, 73, 128, 211, 259, 290, 341, 353, 369,417
PIC, 216
PICASSO, 165, 167
PICOT, 430
PIDOUX, 34, 339
PIEMME, 363, 368, 417
PIERRON, 116, 167, 174, 245
PIGNARRE, 368
PINGET, 19, 24, 265, 289, 295,313,422
PINTER, 19, 422, 432, 440
PINTILIÉ, 204
PIRANDELLO, 25, 40, 42, 120, 126, 193, 203, 228, 236,246,265, 289,295, 335,339, 379,439,452, 497
PISCATOR, 54, 162, 299, 346, 361, 442, 451, 459, 462,463
PIXÉRÉCOURT, 286
PLANCHON, 67, 71, 152, 167, 168, 173, 175, 202, 245, 257, 273, 274, 328, 335,343, 368,414,460
PLASSARD, 281
PLATÓN, 53, 220, 497
PLAUTO, 19, 78, 84, 85, 142,205,492
PLOTINO, 290
PLUTARCO, 147
POERSCHKE, 49, 181
POIRET, 442
POIROT-DELPECH, 103, 440
POLTI, 28, 218, 282, 426
PORTNER, 449, 453
POTTECHER, 460
POUDOVKINE, 299
POUGIN, 159
PRADIER, 47, 54, 191, 417
PRADINAS, 135
PRAMPOLINI, 457
PRESTON, 103
PRÉVERT, 323
PRIETO, 87, 417
PRINCE, 40, 202
PROCHÁZKA,417,472
PRONKO, 42, 191, 456
PROPP, 22, 28, 38, 217, 218, 282,302,309,336, 412,426,499
PRZYBOS, 287
PUCCINI, 503
PUJADE-RENAUD, 195
PURE (ABAD DE), 347
PÜTZ,469
PY, 135, 204, 257, 368
QUÉRÉ, 88, 286
QUINTILIEN, 399
RABELAIS, 227

RACAN, 78,388
RACINE, 50, 72, 89, 91, 97, 115, 142, 198, 203, 336, 343,353, 361, 389,390, 393, 470, 488-490, 505
RAIMU, 442
RAIMUND, 77
RAINER, 304
RAMBERT, 135
RAMUZ, 319, 458
RANK, 142
RAPHAËL, 49
RAPIN, 75, 76, 119, 504
RAPP, 24, 180, 181
RASTIER, 37, 262
RAUSCHENBERG, 232
RAYNAUD, 427
RECANATI, 350
REGNARD, 74
REGNAULT, 116, 150, 319, 455, 506
RÉGNIER, 144
RÉGY, 116, 135, 173, 245, 368,414,425
REICHERT, 258
REINELT, 417
REINHARDT, 222, 368, 440
REISS, 244, 393, 453
RESNAIS, 208, 306
RESTIF DE LA BRETONNE, 438
REY, 330, 436, 452
REY-COUTY, 436
REY-DEBOVE, 417
REY-FLAUD, 205, 296
RICOEUR, 192, 234, 253, 258,260,291,308,363
RICCOBONI, 84, 115, 346
RICHARD, 419, 468
RICHARDS, 247
RIGHTER, 290
RIMBAUD, 462
RINKE, 333
RISCHBIETER, 116, 167, 232,276,456
RIVIÈRE, 244
ROBBE-GRILLET, 208, 256
ROBICHEZ, 423
ROGIERS, 216
ROHMER, 171
ROKEM, 456
ROLLAND, 346, 440, 448
ROMILLY, 36, 163, 231, 263,278,332,492
RONCONI, 263, 278
RONSE, 278
ROOSE-EVANS, 456
ROSTAND, 442, 505
ROTH,447
ROTROU, 77, 295,492
ROUBINE, 79, 282, 292, 470
ROUCHÉ, 54, 368
ROUGEMONT (DE), 185, 439
ROUSSEAU, 65, 135, 286, 296,346,448
ROUSSET, 148, 150, 210
ROUSSIN, 440, 42
ROZIK, 262, 417
RUDLIN, 85
RUDNITSKI, 86
RUFFINI, 130, 410, 472, 499
RÜLICKE-WEILER, 58, 142, 162
RUNCAN, 128
RUPRECHT, 181, 257, 342, 510
RUSSELL, 116
RUTBEUF, 290
RUTELLI, 410
RUTTMANN, 158
RUZZANTE, 83
RYKNER,313
RYNGAERT, 133, 150, 176, 195, 247, 256, 266, 355, 404, 470
SABBATTINI, 278
SACCHI, 76
SACKVILLE, 103
SAÏD, 231, 238, 492
SALACROU, 40, 167, 208
SALLENAVE,368,472
SALZER, 195
SAISON, 317
SAMI-ALI, 171
SAN AGUSTÍN, 346
SANDERS, 313, 368
SANDIER, 103
SAPORTA, 113
SARASIN, 346
SARCEY, 103, 163
SARDOU,342
SARKANY, 429
SARRAUTE, 265, 295, 313, 446
SARRAZAC, 100, 144, 204, 225, 247, 256, 269, 298, 361, 375, 445
SARTRE,20, 22, 25, 75, 146, 167, 317, 346, 426, 450,460,488
SASTRE, 346
SATIE, 167
SAUSSURE, 136, 410, 411, 419, 422
SAVARESE, 43, 45, 46, 169, 192,308
SAVARY, 287
SAVONA,310,353,447, 472
SAWECKA, 453
SCALIGER, 291, 346, 497
SCARRON, 59, 74
SCHAEFFNER, 47, 355
SCHECHNER, 43, 47, 54, 79, 169, 234, 249, 256, 269, 308, 332, 348, 361, 397,406,437,445,455
SCHELER, 488
SCHELLING, 489
SCHERER, 90, 118, 132, 148, 150, 160, 182, 185, 259, 269, 295, 318, 361, 390,395,431,439,492
SCHILLER, 33, 40, 42, 65, 97, 98, 103, 142, 193, 262,332, 346,450,464, 490
SCHLEGEL, 89, 98, 262, 346
SCHLEMMER, 19, 208, 281, 316, 456, 457, 461
SCHMELING, 290, 453
SCHMID, 56, 109, 138, 283,351,417,447, 470
SCHNEBEL, 458
SCHNEILIN, 470
SCHNITZLER, 77

SCHOENMAKERS, 109, 181, 283,385,417
SCHOPENHAUER, 216, 237, 488
SCHRÖDER, 134
SCHWARTZ-BART, 249
SCOTT, 147
SCRIBE, 317, 387, 442
SCUDÉRY, 346, 388
SEARLE, 25, 206, 207, 350, 352,471
SEBEOK, 269
SEGRE, 40, 146, 417, 425
SEIDE, 135
SÉNECA, 32, 458
SENNET, 60
SENTAURENS, 55
SERPIERI, 121, 354, 399, 408,417,474
SEREAU,313,372,450
SÉVIGNÉ (DE), 72
SHAKESPEARE, 20, 33, 34, 59, 75, 76, 84, 95, 97, 103,118, 140, 152, 163, 166,202,206,210,233, 237.258,286,289,296, 297,300,306,325,335, 421,436,444,452,464, 482, 486, 489, 490,
SHARPE, 262, 511
SHAW, 75,342,450
SHELLEY, 458
SHERER, 188
SHERIDAN, 74
SHEVTSOVA, 429
SHOMIT, 160
SIGAUX, 510
SIMHANDL, 245, 463
SIMON, 150,258,349,368
SIMÓNIDES DE CEOS, 142
SINGER, 180
SINKO, 417
SLAWINSKA, 47, 51,144, 188, 218, 406, 417, 464, 470
SOBEL, 152, 202
SÓCRATES, 261, 332
SÓFOCLES, 34, 40, 76, 96, 359, 386
SOFRÓN, 293
SOLA, 135, 447
SOLGER,262
SONREL, 118
SOURIAU, 22, 28, 29, 54, 90, 185, 218, 282, 336, 412,426
SPENSER, 202
SPIRA, 125
SPOLIN, 160, 265
STAËL (DE), 346
STAIGER, 221, 469
STANISLAVSKI, 34, 79, 116, 134, 158, 225, 130, 297, 303,304,325,329,339, 346,364,408,421,431, 432,454,454, 501
STAROBINSKI, 141, 188, 393,468
STATES, 190, 262, 355, 415
STEFANEK, 47
STEIN, 176, 263, 357
STEINBECK, 464, 470
STEINER, 417, 473, 492
STENBERG, 278
STENDHAL, 346, 381
STERN,228,269
STERNE,295
STERNHEIM, 228
STIERLE, 24
STOCKHAUSEN, 458
STORCH, 116, 232, 167, 232
STRASBERG, 79,355,432
STRÄSSNER, 40
STRAUSS, 299, 325
STRAVINSKI, 167, 319, 458
STREHLER, 67, 115, 133, 271,367,368
STRINDBERG, 33, 173, 203, 297,312,335,421,423, 444,445
STYAN, 88, 118, 354, 470, 493
SUVIN,24,31,232,339
SUZUKI, 250
SVOBODA, 54, 167, 342,
SWIFT, 227
SWIONTEK, 95,40,290, 354,453,472
SZEEMANN, 223
SZONDI, 30, 33, 40, 53, 64, 92. 105. 144, 146, 149, 150, 163,188,209. 211, 212,227,236,299, 308,310,342,344,363, 377,378,392,395,397, 460,489,492
TABARIN, 205
TAÏROV, 167, 454, 506
TALMA, 34, 115
TAN, 109
TARDIEU, 265, 445
TARRAB, 232
TATLINE, 278
TAVIANI, 45, 85
TAYLOR, 342
TEMKINE, 103, 135
TENSCHERT, 153
TERENCIO, 32, 78, 85
TESNIÈRE, 28
THESPIS, 96, 359, 444
THIBAUDAT, 103, 368
THOMASSEAU, 130, 275, 287,327,472,510
THOMSEN, 257, 333, 368
THORET, 204, 436
TIECK, 458
TILLY, 99, 204
TINDEMANNS, 109
TIRSO DE MOLINA, 55, 317
TISSIER, 205
TITUNIK, 203, 410, 417, 508
TODOROV, 128, 141, 146, 198, 202, 204, 210, 212, 221, 233, 298, 302, 356, 404,408,417
TOLLER, 97
TOLSTOI, 503
TOMACHEVSKI, 22, 24, 198,202,233,301,302, 313,468
TOMASZEWSKI, 293
TORELLI, 76
TOR (DE) 58, 146, 417
TOUCHARD, 368
TRAGER, 512
TRAMUS, 304
TREMBLAY, 98
TROUSSON, 302, 468

TRUCHET, 150, 492
TSAI, 135, 447
TUDOR, 232
TURK, 181, 385
TURLUPIN, 205, 326
TURNER, 47, 180, 348, 406
TYNIANOV, 210, 212, 328, 356
UBERSFELD, 25, 29, 59, 90, 122, 130, 137, 170, 172, 173, 175, 190, 196, 204, 229, 238, 240, 271, 287, 292, 317, 339, 346, 350, 351, 354, 408, 415, 417, 419,423, 452, 498, 500
UNAMUNO, 488
URMSON, 24, 207
URRUTIA, 417
USPENSKI, 40, 86, 341
UTRILLO, 167
VADÉ, 326
VAIS, 168
VAKHTANGOV, 133, 303, 454
VALDEZ, 445
VALDIN, 105, 227
VALENTIN, 292
VALÉRY,401
VAN DIJK, 23, 24, 138, 353
VAN EYCK, 295
VAN KESTEREN, 283, 417, 470
VANDENDORPE, 202
VARDA,215
VASSILIEV, 134
VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, 346
VAUTHIER, 313, 330
VAUVENARGUES (DE), 418
VEINSTEIN, 134, 143, 185, 362, 368, 456
VELTRUSKY, 56, 121, 128, 177, 196, 317, 354, 410, 414, 417, 425, 509, 512
VERGA, 503
VERICEL, 135
VERNANT, 44, 231, 234, 262, 308, 489, 492
VERNOIS, 156, 204, 501
VERSUS, 385
VIALA, 390, 429
VICENTE, 55
VICKERS, 492
VIDA, 346
VIDAL-NAQUET, 234, 308
VILAR, 41, 116, 206, 306, 343,367, 368,387, 448, 460
VILDRAC, 421
VILLÉGIER, 115, 129, 278, 400,425
VILLEMAINE, 345
VILLENEUVE, 31, 225
VILLIERS, 34, 51, 79, 440
VILLON, 61
VINAVER, 56, 100, 135, 168, 272, 275,313,330, 352, 354, 396, 401, 421, 445,457
VINCENT, 367
VITEZ,41, 106, 116,129, 133, 134, 135, 152, 155, 158, 167, 202, 204, 255, 257, 278, 290, 295, 311, 345, 357, 361, 367, 368, 400,401,403, 404,414, 425, 426, 458, 460, 501, 506,511
VODICKA, 350, 385, 417, 471
VOLTAIRE, 150, 217, 227, 248, 266,335,346,450, 506
VOLTZ, 73, 192,385,406
VORSTELL, 232
VOSSIUS, 124, 346
WAGNER, 166, 206, 221, 222, 274, 346, 423, 461, 463
WARNING, 234, 385
WATANABE, 355
WATSON, 326, 417
WAYDLAWICK, 350
WEBER, 468
WEDEKIND, 33, 36, 104, 203, 228, 358
WEILL, 306, 319, 377, 458
WEINGARTEN, 313
WEISS, 317, 356, 378, 446, 451, 482
WEITZ, 109, 181, 272, 385
WEKWERTH, 356
WELLES, 375
WENZEL, 98, 100, 105, 313, 422
WESKER,99,204, 313
WIGMANN, 114
WILDE, 77, 360
WILDER, 33, 162, 310
WILES, 192, 333
WILLIAMS, 203, 368, 399
WILLS, 135, 368
WILSON, 40, 71, 168, 175, 176, 245, 249, 274, 297, 391, 463
WINKIN, 88, 292
WINNICOTT, 256
WINTER, 77
WIRTH, 128, 138, 181, 299,333, 395
WITKIEWICZ, 210
WITTGENSTEIN, 20, 265
WODTKE, 65
WOLF, 442
WOLFFLIN, 212
WOLZOGEN (VON), 273
WOOLF, 147, 297
YACINE, 249
YEATS, 300, 423, 506
ZADEK, 167
ZICH, 167, 185, 464
ZIELSKE, 167
ZIMMER, 180
ZOLA, 105, 117, 284, 312, 313, 342, 346, 489
ZOUC, 62
ZUMTHOR, 512

Índice temático

DRAMATURGIA

Acción
Acción hablada
Acto
Adaptación
Agon
Alegoría
Analítica (técnica)
Aparte
Argumento
Artes de la representación
Artes escénicas
Aviso al lector
Azar → Motivación
Calma final → Catástrofe
Clou
Complicación
Composición dramática
Composición paradójica
Conciliación → Conflicto
Conclusión → Calma final
Conflicto
Confusión → Quiproquo
Contra-intriga → Intriga secundaria
Contrapunto
Contrapunto cómico
Convención
Coro
Crisis
Cuentista
Deliberación
Desenlace
Deus ex machina
Diégesis
Dilema
Documentación
Dramático y épico
Dramatización
Dramaturgia
Dramaturgia clásica
Dramatúrgico (análisis...)
Dramaturgo
Encadenamiento
Enlace de escenas
Enredo
Ensayo
Épico (teatro...)
Epílogo
Episodio
Epitasis → Crisis
Epización del teatro
Escena obligatoria
Espacio dramático
Espacio interior
Estructura dramática
Estudios teatrales
Exposición
Extra-escena
Extra-texto
Fábula
Falta → Hamartia
Ficción
Final → Calma final
Flash back
Focalización
Fuente
Función
Gag
Golpe de teatro
Hamartia
Historia
Historización
Hybris
Imbroglio → Enredo
Imitación
Incidente
Interés
Intriga

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Intriga secundaria
Malentendido → Quiproquo
Medio
Mímesis
Mito → Mythos
Motivación
Motivo
Mythos
Necesario → Verosímil
Nudo
Obstáculo
Parábasis
Parábola
Paroxismo
Pausa → Silencio
Peripecia
Poética teatral
Portavoz
Posible → Verosímil
Prefacio → Aviso al lector
Presunción → Discurso
Proceso teatral
Prótasis → Exposición
Punto de ataque
Punto de integración
Punto de vista
Punto decisivo
Quiproquo
Realidad representada
Realidad teatral
Reconocimiento
Recurso dramático
Relanzamiento de la acción
Repertorio
Réplica
Resumen de la obra → Argumento
Ruptura
Silencio
Suspense
Teatro en el teatro
Teatrología
Teichoscopia
Tema → Fábula
Tensión
Tiempo
Trama → Intriga
Travestimiento → Disfraz
Unidad de accion
Unidad de lugar
Unidad de tiempo
Unidades.
Verosimilitud
Versión escénica

TEXTO Y DISCURSO

Acotaciones escénicas
Acotaciones espacio-temporales
Aforismo → Sentencia
Alejandrino → Versificación
Ambigüedad
Análisis del relato
Antonomasia
Autor dramático
Autorreflexividad → Mise en abyme
Canevás
Cliché → Estereotipo
Comentario → Épico
Concretización → Texto dramático
Contexto
Conversación → Diálogo
Debate → Dilema
Dedicatoria
Deixis
Diálogo
Dicción
Dicho y no-dicho
Didascalias
Discurso
Ditirambo
Elocución
Enunciado, Enunciación → Discurso, Situación de enunciación
Escritura escénica
Espacio textual
Estancias
Frase de autor
Leitmotiv
Máxima → Sentencia
Monólogo
Montaje
Narración
Narrador
No-dicho → Dicho y no-dicho
Nombre de los personajes → Antonomasia
Paratexto
Parlamento
Poema dramático
Programa de mano
Prólogo
Prosodia
Proverbio dramático
Recitación → Dicción, Declamación
Recitante
Recitativo
Relato
Retórica
Sentencia
Sketch
Soliloquio
Song
Stichomithia
Subtexto
Teoría del texto → Texto
Texto dramarico
Texto escénico → Texto espectacular
Texto principal, texto secundario
Texto secundario → Texto principal, texto secundario
Texto y contra-texto → Intertextualidad
Tirada → Parlamento
Título de la obra
Traduccion teatral
Versificación

ACTOR Y PERSONAJE

Actancial (modelo...)
Actitud
Actor
Actuación → Interpretación (o juego del actor)
Actuación →

Interpretación (o juego)
Alazón → Fanfarrón
Anagnórisis → Reconocimiento
Antagonista
Antihéroe → Héroe
Aparición → Espectro
Apuntador
Arlequinada → Pantomima
Arquetipo
Biomecánica
Bufón
Caracterización
Carácter
Comediante
Comparsa
Condición
Confidente
Configuración
Corifeo → Coro
Criado
Cuerpo
Dama de compañía → Confidente, Soubrette
Declamación
Demostración de trabajo
Denegación
Desdoblamiento → Doble
Desnudez
Deuteragonista → Protagonista
Dicción
Dirección de actores
Director de escena
Disfraz
Dramatis personae
Ejercicios de actor
Emploi
Entonación → Voz, Declamación
Espectro
Estereotipo
Expresión corporal
Fanfarrón
Figura
Figuración
Figurante → Figuración
Fisionomía → Mímica
Gesto
Gestual
Gestualidad
Gestus
Gracioso → Bufón
Gromeló
Héroe
Identificación
Improvisación
Ingenua
Interpretación (o juego del actor)
Interpretación y contra-interpretación
Juego → Interpretación (o juego...)
Juego de lenguaje
Juego dramático
Juego escénico
Juego y prejuego
Juglar
Kinésica
Kinestesia
Lazzi
Lista de personajes
Literatura dramática → arte dramático
Loco → Bufón
Marioneta (y actor)
Mentiroso → relato
Mímica
Mimo
Mirada
Naturalidad
Orador
Orquéstica
Pantomima
Papel
Parte → Emploi
Paralingüístico (elementos) → Kinésica
Pasiones
Performer
Personaje
Postura → Movimiento
Presencia
Prosodia
Protagonista
Proxémica
Quironomia
Raccourci
Raisonneur
Reparto
Retrato de actor → Fotografía de teatro
Saltimbanqui
Soubrette
Subpartitura → Partitura
Supermarioneta
Tipo
Tono → Declamación
Tritagonista → Protagonista
Voz
Voz en off

GÉNEROS Y FORMAS

Acciones
Antimáscara → Máscara
Anti teatro
Aristotélico (teatro)
Arte del espectáculo → Espectáculo
Atelanas
Auto
Auto sacramental
Auto-teatro
Body art
Boulevard → Teatro de bulevar
Bulevar → Teatro de bulevar
Café teatro
Ceremonia → Ritual (y teatro)
Comedia
Comedia (alta y baja...)
Comedia antigua
Comedia Ballet
Comedia burlesca
Comedia de carácter
Comedia de costumbres
Comedia de enredo
Comedia de episodios
Comedia de humores
Comedia de ideas
Comedia de magia
Comedia de salón
Comedia de situación
Comedia española

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Comedia heroica
Comedia lacrimógena
Comedia ligera → vodevil
Comedia negra
Comedia nueva
Comedia pastoral
Comedia satírica
Comedia sentimental → Comedia lacrimógena
Comedia seria → Tragedia burguesa
Commedia dell'arte
Commedia erudita
Cotidiano (teatro de lo)
Crónica
Danza teatro
Didáctica → Obra didáctica, Teatro didáctico
Divertido → Comicidad
Documental → Teatro documental
Drama
Drama burgués → Drama
Drama histórico → Historia
Drama litúrgico
Electrónicas (artes)
Entremés
Entretenimiento
Epico
Escena de masas → Teatro de masas
Etnodrama
Expetimental → Teatro expetimental
Expresión dramática → Intetpretación (o juego...)
Fantasmagoría → Comedia de magia
Farsa
Fiabesco
Formas teatrales
Género
Gesamtkunstwetk
Happening
Humor → Comicidad
Humores → Comedia de humores
Impromptu
Intercultural
Interludio
Intetvención → Teatro de agit-prop
Itinerario
Juego → Interpretación (o juego...)
Lectura dramatiz.ada
Loa
Masas → Teatro de masas
Mascarada
Medios de comunicación (y teatro)
Melodrama
Metateatro (metaobra)
Milagro
Mimodrama
Mistetio
Monodrama
Moralidad
Multimedia
Nouveau théâtre
Obra
Obra bien hecha → Pièce bien faite
Obra de capa y espada
Obra de carpintería → Pièce bien faite
Obra de gran espectáculo → Espectáculo
Obra de maquinaria → Maquinaria
Obra de tesis
Obra didáctica
Obra en un acto
Obra histórica → Historia
Obra muda → Pantomima
Obra radiofónica → Radio y teatro
Obra total → Gesamtkunstwerk
One (wo)man show
Opera (y teatro)
Parada
Parateatro
Parodia
Participación → Teatro de participación
Pasión
Performance
Pièce bien faite
Posmodernidad → Teatro posmoderno
Preteatro
Psicodrama
Radio y teatro
Ritual(teatro y)
Sainete
Sotie
Teatro alternativo
Teatro antropológico
Teatro autobiográfico
Teatro burgués
Teatro circular
Teatro de agitación
Teatro de bolsillo → Teatro íntimo
Teatro de bulevar
Teatro de calle
Teatro de cámara
Teatro de environement
Teatro de guerrilla
Teatro de masas
Teatro de participación
Teatro ecuestre
Teatro épico → Épico
Teatro expetimental
Teatro de la crueldad
Teatro de las mujeres
Teatro del absurdo → Absurdo
Teatro didáctico
Teatro documento
Teatro espontaneo
Teatro gestual
Teatro intercultural → Intercultural
Teatro invisible
Teatro labotatotio
Teatro minimalista
Teatro narración
Teatro para leet
Teatro pobre
Teatro político
Teatro popular
Teatro posmoderno
Teatrum mundi
Telelevisión (y teatro)
Tragedia

Tragedia doméstica
Tragedia heroica
Tragedia política
Trágico
Tragicomedia
Tragicómico
Vanguardia→ Teatro experimental
Video → Medios de comunicación (y teatro)
Vodevil

PUESTA EN ESCENA

Anotación → Partitura
Attrezzo
Bastidores → Extra-escena
Corbata → Marco. Telón
Coreografía
Creación colectiva
Cuaderno de dirección
Cuadro
Cuadro viviente
Cuarta pared
Decorado
Decorado corpóreo
Decorado sonoro
Decorado verbal
Decorados simultáneos
Derecha e izquierda del escenario
Descubrimiento → Drama analítico
Director de teatro
Dispositivo escénico
Efectos de sonido
Entreacto
Escenario
Escénico
Escenificación → Puesta en escena
Escenografía
Escenología
Espacio actoral
Espacio escénico
Espacio lúdico
Espacio teatral
Espectacular
Espectáculo
Etnoescenología
Evento
Fantasía (teatro de la...)
Fantasma→ Fantasía. Espectro
Festival
Fotografía de teatro
Guión
Iluminación
Imagen
Instalación
Intermedialidad
Interpelación al público
Itinerario
Lugar escénico
Lugar teatral
Maquillaje
Maquinaria teatral
Materiales escénicos
Modelo
Movimiento
Música escénica
Música y teatro
Naturalista (representación)
Objeto
Opsis
Orquesta
Parateatro
Partitura
Plástica escénica
Práctica espectacular
Práctica teatral
Practicable
Pre-puesta en escena
Producción teatral
Proyección
Puesta en escena
Realista (representación)
Regidor de escena
Regiduría
Reposición
Rítmica (o euritmia)
Ritmo
Tablado
Teatral
Teatralidad
(re) Teatralización
Teatro de director
Teatro de objetos
Teatro en escenarios reales
Teatro materialista
Teatro mecánico
Teatro musical
Teatro visual
Telón
Tempo
Texto espectacular
Texto y escenario
Theatron
Trabajo teatral
Tramoyista
Verista (representación)
Versión escénica
Vestuario

PRINCIPIOS ESTRUCTURALES Y CUESTIONES DE ESTÉTICA

Abstracción
Absurdo
Actualización
Adaptación
Ambigüedad
Animación
Antropología teatral
Apolíneo
Arte dramático
Arte poética → Poética teatral
Artes de la vida
Bienséance → Decoro
Brechtiano
Burlesco
Categoría dramática (teatral)
Ciencias del espectáculo → Teatrología
Cita
Coherencia
Collage
Comicidad
Cuadro
Decoro
Distancia
Distanciación
Doble
Efecto de desconstrucción

Efecto de evidenciación
Efecto de extrañamiento
Efecto de realidad
Efecto de reconocimiento
Efecto especular → Mise en abyme
Efecto teatral
Esencia del teatro
Especificidad teatral
Estética teatral
Esteticismo
Estilización
Estrategia
Evaluación → Estética, Descripción
Expresión
Extrañamiento → Efecto de extrañamiento
Fantástico
Forma
Forma abierta
Forma cerrada
Formalismo
Grotesco
Gusto
Insólito → Efecto de extrañamiento
Ironía
Magia → Comedia de magia
Marco
Máscara
Matemática (aproximación al teatro)
Melodramático
Metáfora, metonimia → Retórica
Mise en abyme
Norma → Regla
Orígenes → Arte teatral
Pathos
Percepción
Perspectiva
Poesía en el teatro
Primer plano → Focalización
Procedimiento teatral
Psicoanálisis → Fantasía
Reglas
Representación teatral
Reproducción
Ridículo → Comicidad
Risa → Comicidad
Sagrado
Simbolismo → Estilización
Sociocrítica
Sociología del teatro
Teatrología
Teoría del teatro
Tratado → Arte teatral
Valor → Estética
Verosímil → Verosimilitud
Versosimilitud

RECEPCIÓN

Actitud
Aplauso
Aviso al lector
Catarsis
Claca → Espectador
Crítica teatral
Cuestionario
Dedicatoria
Descripción
Espectador
Éxito de la obra → Recepción
Expectativa
Hermenéutica
Ilusión
Institución teatral → Sociocrítica
Interpretación (o exégesis)
Investigación teatral
Lectura
Legibilidad
Museos del teatro
Percepción
Piedad → Terror y piedad
Recepción
Relacion teatral
Relación escenario-sala
Terror y piedad

SEMIOLOGÍA

Actancial (modelo)
Actante → Actancial
Analogon → Icono
Códigos teatrales
Comunicación no verbal → Kinésica
Comunicación teatral
Formalización → Descripción, Arte teatral
Icono
Indice
Intertextualidad
Isotopía
Lenguaje dramático
Lenguaje escénico, teatral → Escritura
Mensaje teatral
Metalenguaje → Descripción
Mundo posible → Ficción
Ostensión
Práctica significante
Pragmática
Praxis
Público → Espectador, Recepción, Cuestionario
Reconstitución → Descripción
Redundancia → Semiología
Referente → Signo, Realidad representada
Sátira → Comicidad, Parodia
Secuencia
Segmentación
Semiología teatral
Semiotización
Significado → Signo
Significante → Signo
Signo teatral
Símbolo
Sistema escénico
Sistema significante → Sistema escénico
Situación de enunciacion
Situación de lenguaje
Situación dramática
Unidad mínima
Universidad (y teatro)
Visual y textual

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
IMPERIO ORBIS TERTIUS
POTIOR EST SAPIENTIA
QUITO FUNDADA EN 1620

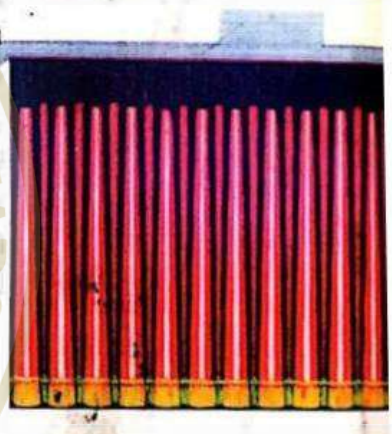
Paidós Comunicación 10

Teatro

Diccionario del teatro
Patrice Pavis

Este diccionario, que contiene alrededor de quinientos términos tanto clásicos como de uso reciente, informa al lector sobre el vocabulario crítico y los métodos de análisis del texto y de la representación en materia teatral, profundizando a la vez en los conceptos de dramaturgia, de puesta en escena y de semiótica relacionados con el tema. Un sistema de citas permite efectuar un recorrido sistemático a través del laberinto de la crítica teatral y situar cada término en el contexto global del análisis del texto y del espectáculo, mientras que cada artículo define el término estudiado y expone a continuación las dificultades teóricas y las divergencias en el uso del vocabulario crítico en función de los métodos de la tradición histórica.

El libro, pues, no pretende establecer una lista de definiciones o de usos dogmáticos, sino demostrar la importancia de nociones críticas para comprender el funcionamiento interno del teatro y su inscripción en la práctica social, de modo que cada artículo va seguido de una bibliografía, reagrupada al final del volumen, que recoge las «escuelas» francesa, anglosajona, alemana e italiana. Esta exhaustividad, este cuidado del detalle, en fin, viene a rellenar un importante vacío bibliográfico que, en esta nueva edición ampliada y revisada, continuarán siendo de gran utilidad para teóricos, profesionales de la escena, críticos especializados y cualquier lector interesado por el fenómeno del teatro y sus relaciones con la comunicación.



FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN 84-493-0636-1
9 788449 306365
34010

Diseño: Mario Eskenazi