

Diccionario del teatro

**Dramaturgia, estética,
semiología**

Patrice Pavis

Tomo I A-K

Indice

Prefacio a la edición española	V
Sobre la presente edición (K. Vilar)	VI
Agradecimientos	IX
Prefacio al <i>Diccionario del Teatro</i> de Patrice Pavis (A. Ubersfeld)	X
Advertencia	XIII
Prólogo	XIV
<i>Diccionario del Teatro</i> [Texto]	1
<i>Bibliografía</i>	545
<i>Índice sistemático</i>	583
<i>Léxico</i>	586

Prefacio a la edición española

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

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

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

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

Patrice Pavis

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

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

En la revisión conceptual de la edición castellana se han debido abordar algunos problemas relativos a la traducción. Por ejemplo, el uso francés de la palabra *comédien* (comediante) como sinónimo o sustituto de *acteur* (actor) no tiene correspondencia en castellano, por lo que se hubo de incluir en el artículo "actor" parte del discurso correspondiente al del francés *comédien*, y dejar intraducido este térmi-

no cuando se trata de indicar la acepción que tiene en francés. Particularmente significativo de unas visiones distintas de fondo es que el trabajo del actor sea en francés *jeu du comédien* (literalmente, juego del comediante), y en castellano *actuación escénica* (la particular dialéctica entre "juego", "actuación", "interpretación" y "representación" no se refleja de la misma manera en todos los idiomas). Un caso parecido ocurre con el término francés *rôle*, al que hubo que desglosar en los términos castellanos *papel* y *rol*. También *scène* tiene la doble traducción castellana de *escena* y *escenario*, pero debido a su particular sinonimia el desglose no era aquí obligado, abarcando *escena* la totalidad de las significaciones.

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

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

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

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

go en su acepción tradicional en lengua castellana como autor de textos escénicos.

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

Kim Vilar

[Revisión de la versión castellana]

Agradecimientos

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

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

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

Prefacio al *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis

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

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

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

La crítica denominada moderna o modernista se atreve, finalmente, a acercarse al teatro; con instrumentos de difícil manejo y a menudo inadecuados. Los instrumentos de la semiótica son bien conocidos por Patrice Pavis, quien, desde hace ya varios años (a pesar de su juventud), se esfuerza por tender un puente que uniría la semiótica de Peirce y de sus discípulos americanos con los estudios europeos, en particular con los de Umberto Eco. Patrice Pavis, quien incorpora la cultura alemana y referencias inglesas y americanas a la cultura francesa, también dirige su interés hacia el campo eslavo. Saberlo todo, esto

es lo que se requiere para hacer un diccionario de teatro. Y conocer, no solamente, las teorías, sino también las prácticas teatrales.

Sin embargo, esto no puede realizarse sin un método. Un diccionario requiere una elección crítica y de presupuestos. Con valentía y lucidez, Patrice Pavis, quien trabaja por cuenta propia, y para sus investigaciones personales, en el campo crítico más moderno, sabe mejor que nadie que el universo teatral también se rige por un antiguo código culinario, una alquimia. Para comprender el teatro hay que empezar por saber qué son *côté cour* (el lado del patio) y *côté jardin* (el lado del jardín) o la "manta de Arlequín", y también lo que significan las recetas de esta marmita eternamente suspendida en los flares de la escena. Patrice Pavis emprende su tarea con audacia para informarnos acerca de las antiguas discusiones de lo trágico y de lo patético, de lo cómico y de lo dramático, para que de una buena vez recorramos esta antigua dramaturgia, para que conozcamos las obras de su arsenal. El *Diccionario* de Patrice Pavis nos lo dirá todo. Aunque en él la *Poética* de Aristóteles se distribuya en pequeños trozos, queda maravillosamente recompuesta ante nuestros ojos. Las referencias y las citas tejen una trama tan apretada que la armazón lógica de las teorías se percibe por todas partes.

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

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

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

su mundo. Porque, incluso sin haberlo buscado expresamente, el *Diccionario* de Patrice Pavis es también histórico, es una llave para el teatro de nuestro mundo, es decir, de nuestro tiempo, de sus divisiones, de sus luchas.

Anne Ubersfeld
Julio 1980

Advertencia

Las palabras seguidas por un asterisco remiten a los términos del *Diccionario*. El lector, si no tiene mucha prisa, tendrá interés en seguir la pista sugerida por el encadenamiento de las definiciones, que han sido reagrupadas en campos conceptuales. El índice sistemático (página 583) proporciona, además, la oportunidad de captar el término en otro conjunto, definido por la homogeneidad del punto de vista crítico.

Las fechas entre paréntesis que siguen a los nombres de autores u obras, sirven para identificar la cita o la referencia en la bibliografía al final del *Diccionario* (página 545). Las obras citadas en el cuerpo del texto no son consideradas en la bibliografía selectiva de cada artículo; ésta complementa lo expuesto en la noción definida y ofrece una base y un punto de partida para investigaciones ulteriores.

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

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

La primera preocupación de todo léxico es establecer el empleo de una lengua en un momento dado de su evolución, inventariar los signos-denominantes y abordar las cosas-denominadas a partir de los términos existentes. En el vocabulario de la crítica teatral, la situación es sin

embargo mucho más compleja que para un estado concreto de una lengua natural, pues es muy difícil distinguir entre las expresiones hoy vigentes y las nociones históricamente manifestadas y caídas en desuso, por estar demasiado vinculado a un género o a una estética. A veces, ciertas nociones han sido, además, reutilizadas y reinvestidas con un nuevo sentido (por ejemplo: catarsis, distancia, épico). Aunque me he ceñido sobre todo al empleo actual de la terminología dramaturgica, me ha parecido útil retener conceptos más clásicos y menos utilizados hoy en día, de manera que un mismo artículo frecuentemente remite a empleos históricamente contradictorios. El repertorio de textos críticos se limita a la tradición occidental (podríamos decir desde ARISTOTELES a R. WILSON). Por lo tanto, excluye formas no europeas de dramaturgia, en particular los teatros tradicionales orientales, cuyo examen impone un marco de referencia muy distinto. No sucede lo mismo con formas anexas al espectáculo (circo, music-hall, marionetas, ópera, etc.). En el interior de la tradición aristotélica, anti-aristotélica (con BRECHT) y luego "post-anti" aristotélica, tuve que concentrar mi búsqueda terminológica en cuatro grandes áreas: 1° la tragedia griega; 2° el teatro clásico europeo de los siglos XVII y XVIII; 3° el teatro realista y naturalista del siglo XIX y sus prolongaciones actuales; 4° las prácticas escénicas contemporáneas desde el "descubrimiento" de la puesta en escena. Esta elección estuvo guiada tanto por el afán de obtener un trayecto representativo, por simplificado, como de efectuar una teorización profunda de estas épocas con la abundancia terminológica que las acompaña. Incluso, al concentrarnos en estos cuatro períodos, no nos fue posible ser exhaustivos, y preferí eliminar términos cuyo uso demasiado restringido se limita a un género o a un grupo de obras.

En cambio, con respecto a los enfoques críticos del fenómeno teatral, el examen fue desde sus comienzos lo más dúctil posible: el objetivo habría sido infringido si me hubiera limitado a un enfoque particular (dramaturgico, periodístico, semiológico, etc.), pues habría expresado entonces un juicio a priori sobre el nivel deseable de intervención crítica. Por lo tanto, no rechacé ninguna palabra que contribuyera, aunque limitadamente, a clarificar el funcionamiento de la obra y que pudiera cumplir un papel de instrumento en la interpretación. No obstante, la elección final de los artículos y su modo de composición continuaron siendo subjetivos e incluso los reivindicó como tales. El lenguaje crítico no se lexicaliza en un conjunto acabado de elementos estables; evoluciona y se amplía introduciendo unos neologismos tras otros. Por ello, no he temido introducir algunos términos "poco científicos" o "metafóricos", incluso "a la moda": en parte porque se imponen constantemente al público y ningún instrumento permite identificarlos; pero sobre todo, porque este tipo de metalenguaje "en vías de desarrollo crítico" es a menudo revelador de un nuevo impulso teórico y de una forma de volver a entender problemas que un vocabulario excesivamente fijo habría considerado, de manera errónea, definitivamente resueltos. Pues

bien, describir los lenguajes sobre el teatro, es también prever asimismo en qué dirección evolucionarán y por qué poseen una inestabilidad crónica. Ciertas "salidas" hacia otras artes (plásticas, cinematográficas, literarias) u otras disciplinas (psicología, psicoanálisis, hermenéutica, semiología) me parecen justificadas e incluso deseables. Al fin y al cabo, una reflexión acerca de la práctica escénica actual y de las ciencias relacionadas con ella conduce a veces a la creación de nuevos instrumentos, y por lo tanto de neologismos que complementan la red existente. Con el propósito de no aumentar la confusión terminológica, he limitado, sin embargo, el número de neologismos. No es sorprendente que muchos provengan de la semiología, que como toda disciplina nueva, comienza por elaborar sus propios instrumentos.

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

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

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

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

Nuestra época teatral parece que fuera la del post-brechianismo, lo que alternativamente favorece y obstaculiza la situación de la dramaturgia y de la crítica. Por una parte, no podemos ignorar la práctica y la teoría brechianas, en particular los escritos sobre lo épico y lo dramático, la identificación y la distancianción que renovaron la concepción de la escena. Así pues, nos hemos referido ampliamente a ellos ya que su instrumental dramático es de una gran utilidad y precisión, e implica la comprensión de todo el trabajo teatral. Por otra parte, nos parece un gran peligro dejarse intimidar por un neo-clasicismo "épico" y una normativa "épica", y medir los más recientes experimentos solamente con la vara brechiana. Si actualmente no existe un contra-lenguaje coherente que pueda competir con los esquemas del teatro épico (o dialéctico), esto no significa que debamos continuar teorizando con los mismos instrumentos. Por otra parte, ¿por qué no pensar el brechianismo en función de nuevas prácticas (teatro de lo cotidiano, formas ceremoniales de representación, empleo psicoanalítico de la escena,

etc.)? *Hablar de teatro es intentar decir muchas cosas acerca de él, sin dogmatismo ni imperialismo. Temerosos de esa "enfermedad lexicológica" que consiste en sustituir el lenguaje a definir por otro metalenguaje también complejo y poco claro para el lector, hemos resistido al máximo la tentación de proponer un contra-lenguaje (en particular el semiológico) que requiere el empleo de un segundo diccionario (de psicoanálisis o de cualquier otro lenguaje). Si hemos incluido signo, práctica significativa, código o semiología, se debe a que el discurso actual está plagado de estas expresiones que, por lo demás, muy a menudo se emplean de manera decorativa y metafórica.*

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

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

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

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

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

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

6.—*La semiología no es, contrariamente a la opinión generalizada, una "nueva ciencia" que sustituiría a las otras disciplinas; constituye una reflexión propedéutica sobre la producción de signos, su organización y su recepción/interpretación por parte del público.*

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

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

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

Nuestra deuda con todos estos escritos es inmensa, y esperamos no haber simplificado excesivamente sus perspectivas en el crisol de este léxico. Por eso rogamos de antemano a los mil y un especialistas en mil y un problemas, que recuerden que mi pretensión fue solamente proponer una visión general del lenguaje teatral y que este trabajo no es más que una invitación a profundizar en la crítica. Concebido durante los análisis de espectáculos realizados con mis alumnos del Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbonne,¹ el libro se dirige, por su intermedio, a un público cultivado que, sin estar al tanto de los últimos desarrollos metodológicos del teatrólogo avezado, busca una primera orientación conceptual.

Sólo me queda invitar al diálogo a todos aquellos que deseen manifestarme sus sugerencias terminológicas y bibliográficas, sus observacio-

XX

*nes críticas acerca de puntos particulares o de problemas de método.
Pues un diccionario, después de todo, no es más que la suma de
nuestras palabras y la inflexión de nuestra voz.*

Noviembre 1978

DICCIONARIO DEL TEATRO

A

Absurdo

1.- Absurdidad:

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

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

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

2.- Antecedentes históricos:

El origen de este movimiento se remonta a CAMUS (*El extranjero*, *El mito de Sísifo*, 1942) y a SARTRE (*El Ser y la Nada*, 1943),

filósofos que en el contexto de la guerra y de la posguerra esbozaron un cuadro desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por conflictos e ideologías.

Entre las tradiciones teatrales que prefiguran el absurdo contemporáneo se encuentran la farsa (ARISTOFANES, PLAUTO, la farsa medieval), los desfiles, los intermedios grotescos de SHAKESPEARE o del teatro romántico, la *Commedia dell'Arte**, dramaturgias "inclasificables" como las de APOLLINAIRE, JARRY, FEYDEAU o GOMBROWICZ. El nacimiento "oficial" se produce en *La cantante calva* de IONESCO (1950) y en *Esperando a Godot* de BECKETT (1953). Las obras de CAMUS y SARTRE (*Caltgula*, *El Malentendido*, *A puerta cerrada*) no responden a ninguno de los criterios formales del absurdo, incluso si los personajes son sus portavoces filosóficos.

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

3.- Existen varias "estrategias" del absurdo:

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

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

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

4.- Superación del absurdo:

En la actualidad, el teatro del absurdo ya es historia literaria y cuenta incluso con sus figuras clásicas. Su diálogo con una dramaturgia realista se detuvo bruscamente, puesto que BRECHT, que proyectaba escribir una adaptación de *Esperando a Godot*, no pudo llevar su proyecto a buen término. A pesar de las recuperaciones en el Este, en autores como HAVEL o MROZEK, o en el Oeste, en los juegos de

lenguaje a la manera de WITTGENSTEIN (por HANDKE, HILDSHEIMER), el absurdo, sin embargo, continúa influyendo en la escritura contemporánea y en las calculadas provocaciones de las puestas en escena de textos juiciosamente "clásicos".

→ *Trágico, tragicómico, cómico.*
ESSLIN, 1961 - IONESCO, 1962, 1966.

Acción

I. NIVELES DE FORMALIZACIÓN DE LA ACCIÓN

A. Acciones visibles e invisibles:

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

B. La definición tradicional:

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

C. Definición semiológica*:

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

Los análisis del *relato** permiten articular toda la historia en torno al eje *desequilibrio/equilibrio* o *transgresión/mediación*, *potencialidad/realización* (no-realización). El paso de un estadio al otro, de una

situación de partida a una situación de llegada, describe exactamente el recorrido de cada acción. ARISTOTELES no decía otra cosa cuando dividía toda *fábula** en principio, medio y fin (*Poética*, 1450b).

II. MODELO ACTANCIAL. ACCION E INTRIGA*

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

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

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

B. La acción se sitúa en un nivel relativamente profundo puesto que se compone de figuras muy generales de transformaciones actanciales, incluso antes de presentar, en el nivel real de la fábula, la composición detallada de los episodios narrativos que forman la *intriga**.

La acción puede ser resumida en un código general y abstracto. En ciertos casos se cristaliza en una fórmula muy lapidaria (BARTHES, 1963, da la "fórmula" de las tragedias racinianas). La intriga es perceptible en el nivel superficial (el de la performance) del mensaje individual. Podríamos, de este modo, distinguir la acción de *Don Juan* en sus diferentes fuentes literarias, acción que se reduciría a un pequeño número de secuencias narrativas fundamentales. En cambio, si se analiza cada versión, es necesario considerar los episodios y las aventuras particulares del héroe, enumerar cuidadosamente las *secuencias de motivos**: se trata de un estudio de la *intriga**. H. GOUHIER propone

una distinción análoga entre *acción* e *intriga* cuando opone la *acción esquemática*, especie de esencia o de fórmula concentrada de la acción, a la *acción asumiendo una duración* o acción encarnada en el nivel de la existencia: "La acción esboza acontecimientos y situaciones; en cuanto comienza a desplazarse, pone en movimiento un juego de imágenes que narran una historia y consecuentemente se sitúan en el nivel de la existencia" (1958:76).

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

III. ACCION DE LOS PERSONAJES

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

A. Concepción "existencial"

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

B. Concepción esencialista:

Inversamente, una filosofía que tiende a juzgar al hombre por su esencia y no por sus acciones y su situación, comienza por analizar, a menudo muy finamente, los caracteres, a los que define según una consistencia y una esencia psicológica o moral más allá de las acciones concretas de la intriga; únicamente se interesan en la personificación de la "avaricia", en la "pasión", en el "deseo absoluto". Los persona-

jes sólo existen como lista de *partes** morales o psicológicas; coinciden totalmente con sus palabras, sus contradicciones y sus *conflictos**.

IV. DINAMICA DE LA ACCION

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

V. ACCION Y DISCURSO

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

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

VI. FORMAS DE ACCION

A. Acción ascendente/acción descendente:

Hasta la *crisis** y su resolución en la *catástrofe**, la acción es ascendente. La cadena de acontecimientos se hace más y más rápida y necesaria a medida que nos acercamos a la conclusión. La acción

descendente se concentra en algunas escenas, incluso en algunos versos al final de la obra (*punto culminante**).

B. Acción representada/acción narrada:

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

C. Acción interior/acción exterior:

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

D. Acción principal/acción secundaria:

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

E. Acción colectiva/acción individual:

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

F. Acción cerrada*/acción abierta*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

→ *Intriga, modelo actancial, praxis, fábula.*

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

Acción final

Véase *catástrofe*

Acción hablada

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

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

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

Acontecimiento

Véase *vivencia teatral*

Acontecimientos de la acción

Véase *suceso*

Acotación

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

I. EVOLUCION DE LAS ACOTACIONES

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

El texto dramático no necesita acotaciones cuando él mismo contiene todas las informaciones necesarias para la puesta en situación (auto-presentación del personaje como en los griegos o en los misterios, *decorado verbal** en el teatro isabelino, expresión transparente de sentimientos y proyectos). Pero desde el momento en que el personaje deja de ser un simple papel, cuando adquiere rasgos universales y se "naturaliza", entonces es importante revelar los datos en un texto adjunto. Esto es lo que sucede históricamente en los siglos XVIII y XIX: el deseo de caracterizar socialmente (drama burgués) y la toma de conciencia de la necesidad de una puesta en escena, tiene como consecuencia el aumento de las *didascalias**. El discurso deja de ser interludicamente teatral; no expresa su propia "pre-puesta en escena*", sino que exige del lector una visualización externa que lo sitúe correctamente en el contexto. Las acotaciones tienen entonces un efecto no sólo en las coordenadas espacio-temporales, sino particularmente en el fuero interno del personaje y en el ambiente de la escena. Por ser estas informaciones tan precisas y sutiles necesitan una voz narrativa. El teatro se aproxima en este caso a la novela, y es curioso constatar que en el momento mismo en que se le considera verdadero, objetivo, "dramático" y naturalista, vacila en la descripción psicológica y por lo tanto en la descripción *épica**. Sin embargo, éstas se sitúan fuera del texto y se concretan en la situación y en el medio (*epización**). Con la

proliferación de las formas teatrales, las acotaciones transforman el teatro desde su interior. Tan pronto es un monólogo interior que describe los objetos de la escena (BECKETT) como una pantomima que prepara un diálogo que nunca se produce; unas veces es un "texto" que participa tanto de la poesía o de la novela como del trabajo escénico, y otras incluso una interminable didascalia.

II. ESTATUTO Y FUNCION

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

A. Considerar las acotaciones como parte esencial del conjunto *texto + acotaciones*, y hacer de ellas un metatexto que sobredetermina al texto de los actores y que tiene prioridad sobre él. Se es entonces "fiel" al autor respetándolas en la puesta en escena y subordinando a ellas la interpretación de la obra: es una forma de aceptar como verdaderas la interpretación y la puesta en escena que sugiere el dramaturgo. B. Pero, inversamente, cuando se cuestiona su carácter primordial y metatextual, se puede o bien ignorarlas o bien aplicarlas dialécticamente contra el texto hablado. La puesta en escena gana así a menudo en inventiva, y esta nueva dimensión del texto compensa fácilmente la "traición" de cierta "fidelidad"—por lo demás ilusoria—con respecto al autor y a una tradición teatral. A veces el director prefiere incluso que las diga un personaje o una *voz en off*, o bien ponerlas en carteles (BRECHT). Su función evidentemente ya no es metalingüística y metateatral; se transforma en un material en el que podemos leer lo que queremos. La enunciación —a saber, la forma de leer el texto— es plenamente asumida por la puesta en escena. Sólo accesorariamente utiliza ésta la enunciación concebida por el dramaturgo al componer sus acotaciones. El director es así el comentarista del texto y de las acotaciones; es el único depositario del metalenguaje de la obra.

→ *Didascalias, texto principal y secundario, texto y escena, texto escénico.*

Enciclopedia dello spettacolo, 1954 - STEINER, 1968 - INGARDEN 1971.

Actancial (modelo)

I. UTILIDAD DEL MODELO ACTANCIAL

La noción de *modelo* (o *esquema* o *código*) actancial se impuso en las investigaciones semiológicas y dramaturgicas para visualizar las fuer-

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

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

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

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

II. ELABORACION DEL MODELO

A. POLTI (1895):

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

B. PROPP (1965):

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

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

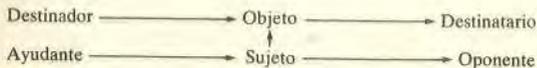
C. SOURIAU (1950):

Seis funciones dramaturgias forman el armazón de todo universo dramático:

- león (fuerza orientada): es el sujeto deseante de la acción;
- sol (valor): el bien deseado por el sujeto;
- tierra (el destinatario del bien): se beneficia del bien deseado;
- marte (el oponente): el obstáculo encontrado por el sujeto;
- balanza (el árbitro): decide la atribución del bien deseado por los rivales;
- luna (ayudante).

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

D. GREIMAS (1966, 1970):



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

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

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

E. A. UBERSFELD (1977):

En la aplicación que Anne UBERSFELD hace del modelo greimasiano, permuta la pareja sujeto-objeto, haciendo del sujeto la función

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

F. Dificultades y posibles enmiendas de los modelos actanciales:

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

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

III. ACTANTES Y ACTORES

A. Teoría de los niveles de existencia del personaje:

Sistema del personaje	Nivel de existencia
Estructura superficial Nivel IV (representación)	Interpretes c^1 c^2 Personaje perceptible
Nivel III (superficie textual)	Actores a^1 a^2 a^3 Estructura discursiva (motivos, temas de la intriga)
Estructura profunda Nivel II (sintaxis del relato)	Actantes A^1 A^2 A^3 Roles A Estructura narrativa (lógica de las acciones)
Nivel I (estructura lógica)	Operadores lógicos Cuadro lógico de GREIMAS Estructuras elementales de la significación

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

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

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

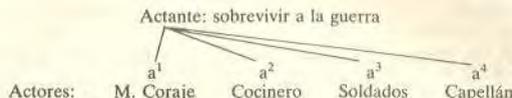
4.- **Nivel intermedio entre II y III:** los *roles**, entidades figurativas animadas, pero generales y ejemplares (ej.: el fanfarrón, el padre noble, el traidor). El rol participa a la vez de una estructura narrativa profunda (ej.: los traidores hacen siempre x) y de la superficie textual (el Tartufo es un tipo bien preciso de traidor).

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

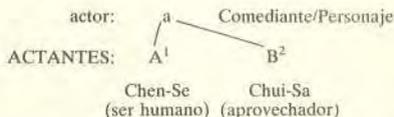
B. Desmultiplicación o sincretismo del personaje:

1.- *Desmultiplicación:*

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



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

2.- *Sincretismo:*

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



— Un mismo actor concentra varias esferas de acción:



ej.: *Madre Coraje*



Madre Coraje

Actante

Véase *actancial (modelo)*

Actitud

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

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

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

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

→ *Gestus, configuración.*

Acto

(Del latín *actus*, acción.)

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

I. PRINCIPIOS DE LA ESTRUCTURACION

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

A. Rupturas temporales:

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

B. Rupturas narratológicas:

Criterio esencial de la división en actos: desde ARISTOTELES se considera que el drama debe presentar una sola acción divisible en partes orgánicamente enlazadas unas con otras, aunque la *fábula** presente o no un *resurgimiento** de la acción. Esta estructuración es narratológica y la segmentación se efectúa en función de las grandes unidades universales del relato. Tres fases son indispensables: 1/*prótesis* (exposición y puesta en marcha de los elementos dramáticos); 2/*epítasis* (complicación y enmarañamiento del nudo); 3/*catástrofe* (resolución del conflicto y retorno a la normalidad). Estas tres fases (que corresponden más o menos a los modelos narratológicos ternarios de los teóricos del *relato**) serán los núcleos de toda obra de tipo aristotélico y el número mágico de esta dramaturgia. Por ejemplo, HEGEL (1965), reflexionando acerca de la tradición teatral, también distingue tres momentos claves: 1/nacimiento del conflicto; 2/conflicto; 3/clímax y conciliación. Este modelo, al que puede considerarse lógico y canónico (en este tipo de dramaturgia), sufrirá múltiples variaciones, pues la segmentación externa no coincide necesariamente con las tres fases del relato.

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

II. EVOLUCION DEL NUMERO DE ACTOS

La tragedia griega no conocía las subdivisiones en actos. Su ritmo venía dado por las apariciones del coro, que separaban los *episodios** (en número de 2 a 6). Son los autores latinos (HORACIO, DONATO en su comentario de TERENCE) y sobre todo los teóricos del Renacimiento, quienes tienden a formalizar la segmentación, añadiendo al esquema ternario dos elementos intercalados y cambiando el número de actos de tres a cinco: el acto II se ocupa del desarrollo de la intriga, asegurando el paso entre la exposición y el clímax. El acto IV prepara el desenlace o incorpora un último *suspense**, una esperanza de solución que se desvanece rápidamente. En SENECA ya encontra-

mos los cinco actos (siguiendo aquí el precepto de HORACIO). La obra en cinco actos llegará a ser norma en el siglo XVII francés: es el resultado de una estructura dramática uniformizada. El principio esencial es de aquí en adelante consciente: una constante progresión sin "tropiezos", por la que se desliza la acción hacia un desenlace inevitable. Las rupturas no afectan la calidad y la unidad de la acción; solamente acompañan la progresión y armonizan la forma y el contenido de los actos: según la norma clásica, éstos deben ser equilibrados, deben formar un conjunto autónomo y brillar por "alguna belleza particular, esto es, por un incidente, una pasión, o por algo semejante" (D'AUBIGNAC, 1657, VI, 4, 299).

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

III. OTROS MODELOS DE ESTRUCTURACIÓN

En la época clásica (o neo-clásica: FREYTAG; 1965), la división en tres o en cinco actos se empeña en presentarse como universal o natural. De hecho, se emplea para ese tipo preciso de dramaturgia que descansa en la unidad espacio-temporal de la acción. Desde el momento en que la acción se extiende o no posee la cualidad de una continuidad armoniosa, el esquema de cinco actos caduca. De hecho, una serie de *escenas** o de *cuadros** describen mejor los textos de SHAKESPEARE, LENZ, BÜCHNER o CHEJOV. Incluso si algunos de estos dramaturgos retienen el nombre de acto (y de escena), sus textos son de hecho una serie de cuadros débilmente articulados (*cuadro**). Este es el caso de SHAKESPEARE, posteriormente editado en actos y escenas, o de los dramaturgos españoles que componían sus obras en tres jornadas, y de la mayoría de los autores posclásicos o posrománticos.

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

sospechas, del acto de los furros, del acto del reconocimiento o del sacrificio" (DIDEROT, 1975:80-81).

→ *Segmentación, estructura dramática.*

Actor

Véase *actancial (modelo)*

Actor ¹

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

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

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

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

Después de esta época oscura, el actor adquirió cierto estatuto social, a menudo prestigioso cuando llega a "famoso", pero su papel estético es muy variable e incierto. Al reinado de los grandes "intérpre-

1. La coexistencia de los dos sinónimos, *acteur* y *comédien* es intransferible al castellano, por lo que hubo que reunir aquí textos contenidos bajo los dos términos en el original francés. No obstante, no se ha querido eliminar la problemática propia del ámbito cultural francés, a que se refiere PAVIS, que se encontrará también bajo el término intraducido de *Comédien*. [R.]

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

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

→ Modelo actancial, comédien, interpretación.

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

Actualización

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

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

Puede haber actualización de una obra en varios niveles: desde la simple modernización de los trajes hasta una adaptación* a un público y a una situación sociohistórica diferentes. Es así como durante algún tiempo se ha creído ingenuamente que bastaba representar a los clásicos en ropajes urbanos para que el espectador se sintiera implicado en

la problemática expuesta. Hoy en día, la puesta en escena tiende más a ofrecer al público los instrumentos apropiados para una lectura* correcta de la obra; no se busca eliminar sino acentuar las diferencias entre el presente y el pasado. La actualización se aproxima, pues, a una historización* (por ejemplo, la actualización brechtiana).

Adaptación

1.- Transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena). Este tipo de adaptación es generalmente una simple traslación de contenidos narrativos* en contenidos dramáticos*. El relato sigue siendo el mismo, al igual que el código actancial. Sólo cambian la eficacia de la obra y la especificidad de las técnicas artísticas.

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

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

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

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

Agon

(Del griego *agon*, competición.)

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

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

Por extensión, el *agon* o principio "agonístico" marca la relación conflictiva entre los protagonistas. Estos se oponen entre sí en una dialéctica discurso/respuesta. Cada uno participa totalmente en el debate que impone su sello a la estructura dramática y que constituye el *conflicto* *. Algunos teóricos incluso llegan a hacer del diálogo (y de las *stichomythias* *), el conjunto del conflicto dramático y, más comúnmente, del teatro. Sin embargo, hay que recordar que cierto tipo de dramaturgias (por ejemplo, la épica o la del absurdo) no descansan en el principio agonístico de los caracteres de la acción.

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

→ *Diálogo, dialéctica, protagonista.*
DUCHEMIN, 1945.

Ambigüedad

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

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

→ *Signo, isotopía, hermenéutica.*
RASTIER, 1971.

Anagnórisis

Véase *reconocimiento*

Análisis del relato

I. LA NOCIÓN DEL RELATO EN EL TEATRO

A. Estado de la investigación:

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

B. Mimesis y diégesis:

El teatro, definido tradicionalmente (desde la *Poética* de ARISTOTELES) como *imitación* * de una acción, no narra una historia desde el punto de vista de un narrador. Los hechos referidos no son unifica-

dos por la conciencia del autor que los articula en una serie de episodios, sino siempre transmitidos "al calor" de una situación de comunicación tributaria del aquí y ahora de la escena.

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

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

C. Definición general del relato:

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

II. METODOS DE ANÁLISIS DEL RELATO EN EL TEATRO

A. Análisis en funciones o en motivos:

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

B. Gramáticas textuales del teatro:

La gramática del texto presupone la existencia de dos niveles de éste: la *estructura narrativa profunda* examina las posibles relaciones entre los actantes en un nivel lógico, no antropomórfico (*modelo actancial**); la *estructura discursiva superficial* define las relaciones concretas de los personajes y su manifestación en el nivel del discurso. Toda la dificultad consiste en encontrar las reglas que expliquen el paso de las

macroestructuras actanciales a la superficie del texto y de la escena, en vincular la lógica de los acontecimientos narrados con el discurso narrante. Por ello, examinaremos la transición:

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

C. Articulaciones del relato:

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

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

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

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



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

de las estructuras narrativas (actanciales) profundas y de la superficie del discurso donde se sitúa la cadena de acontecimientos (la *intriga**).

D. Frase mínima del relato:

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

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

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

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

E. Perspectiva del análisis del relato:

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

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

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

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

CHABROL, 1973 - MATHIEU, 1974.

Analítica

(técnica ... drama...)

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

El análisis de las razones que llevaron a la catástrofe, pasa a ser el único objeto de la obra, lo que al eliminar toda *tenstón** dramática y todo *suspense**, favorece la aparición de los elementos *épicos**. Algunas dramaturgias que rechazan la forma dramática construyen sus obras

según un esquema épico de demostración de acontecimientos pasados y de "flash-back*" (IBSEN, BRECHT), y el drama es sólo una vasta *exposición** de la *situación**.

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

CAMPELL, 1922 - SZONDI, 1956.

Análogo

Véase *icono*

Animación

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

Las formas de animación varían entre la discusión después de un espectáculo, la organización de un teatro y un público populares (como el T.N.P. de Jean VILAR, en los años cincuenta y sesenta), la presentación de un montaje audiovisual en clase o por televisión, la realización de encuestas en un barrio para preparar un espectáculo (*Teatro del*

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

Antagonista

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

→ *Protagonista, obstáculo, agon.*

Antiteatro

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

2.- Este tipo de teatro no es en verdad una invención de nuestro tiempo: cada época inventa siempre sus contra-obras. Por ejemplo, en el siglo xvii el Teatro de la Feria parodia los dramas clásicos y serios. Es en el futurismo (MARINETTI) y en el surrealismo donde se manifiesta mejor el rechazo de la literatura, de la tradición y de la *obra*

*bien hecha** y la obra psicológica. El teatro se cansa pues, de la psicología, de los diálogos sutiles y de la intriga bien remachada. Ya no se cree en el teatro como "institución moral" (SCHILLER) y se rechaza de plano el lenguaje que habla del mundo y de la sociedad burgueses y de su público acostumbrado.

3.- *Antiteatro* es una denominación que puede "aplicarse a todo", y es más periodística que científica. Puede referirse tanto a las formas épicas como al teatro de lo insólito y del *absurdo**, y a las formas de teatro sin acción (por ejemplo, el *Sprechtheatre* de HANDKE) o los *happenings**. Nada indica si la negación se refiere al arte en general o a una dramaturgia juzgada caduca. En el primer caso, la revuelta se referiría, como sucede con los futuristas y los dadaístas, a la idea misma de la actividad artística, y el teatro se dedicaría a reducirse a sí mismo, como a veces sucede en BECKETT o HANDKE. En el segundo caso, no se trataría sino de una "revolución de palacio", de una protesta formal contra una norma establecida: de este modo BRECHT (cf. su deseo de una dramaturgia *anti-aristotélica**) caería bajo la misma rúbrica que IONESCO, quien declara hacer antiteatro sólo porque el teatro antiguo es considerado como *el* teatro.

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

IONESCO, 1955, 1962 - PRONKO, 1963.

Antonomasia

Figura de estilo que reemplaza el nombre de un personaje por una perifrasis o un nombre común que lo caracteriza. El "inconformista enamorado", el "avaro", o el "tartufo", son antonomasias de los

personajes de Alceste, Arpagón o Tartufo. (En este último caso, es la sonoridad la que produce inconscientemente en el oyente la impresión desagradable de un hipócrita cuchicheando sus rezos.)

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

Aparte

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

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

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

3.- El aparte se acompaña de un juego escénico capaz de hacerlo

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

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

→ *Soliloquio, discurso, palabra del autor, apelación al público.*
LARTHOMAS, 1972 - GULLI-PUGLIATI, 1976 - PFISTER, 1977.

Apelación al público

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

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

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

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

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

→ *Aparte, monólogo.*

Apolíneo y dionisiaco

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

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

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

Lo apolíneo y lo dionisiaco, a pesar de o más bien a causa de su naturaleza inversa, no podrían existir el uno sin el otro; se complementan en el trabajo creador, dan nacimiento al arte griego y en general a la historia del arte. Esta oposición no coincide totalmente con los antagonismos clasicismo/romanticismo, técnica/inspiración, forma de purada/contenido exuberante, *forma cerrada**/*forma abierta**. Sin embargo, esta oposición reutiliza y reestructura ciertas contradicciones características del arte occidental de las cuales el teatro es sin duda un

ejemplo. Una tipología de los estilos de la puesta en escena volvería a encontrar estas tensiones: por ejemplo, la dualidad de un *teatro de la crueldad**, de inspiración *dionisiaca** (tal como ha sido presentado por ARTAUD) y un teatro "apolíneo", como la práctica brechtiana que controla al máximo su funcionamiento.

Area de actuación

Parte de la superficie escénica o del *espacio** total en que actúan los actores. Todo espectáculo tiene por su práctica a fijar un perímetro de representación inviolable e infranqueable para el público, incluso si a éste se le invita a invadir el espacio escenográfico. Desde el momento en que los actores toman físicamente posesión del área de actuación, el espacio se convierte en "sagrado" en tanto que simbólico de un lugar representado. Las acciones gestuales de los actores estructuran el "espacio vacío" (BROOK, 1968) que toda escena constituye y la pueblan de acciones simbólicas de la representación.

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

→ *Dispositivo escénico.*

Argumento

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

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

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

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

Aristotélico (teatro)

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

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

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

→ *Brechtiano, catarsis, forma cerrada y forma abierta.*
LUCAS, 1927 - KOMMEREL, 1940 - KESTING, 1959 - BENJAMIN, 1969 - BRECHT, 1972 - FLASHAR, 1974.

Arquetipo

(Del griego *archetypos*, modelo primitivo.)

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

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

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

→ *Tipo, estereotipo, modelo actancial.*
BODKIN, 1934 - JUNG, 1937.

Arte poética

Véase *poética teatral*

Arte teatral

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

I. ORIGENES DEL TEATRO

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

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

II. LA TRADICIÓN OCCIDENTAL

Si el problema de la esencia y especificidad del arte teatral siempre tiene algo de idealista y metafísico, alejado de la realidad y de las prácticas teatrales, al menos podemos enumerar, en nuestra tradición occidental, desde los griegos hasta nuestros días, algunos rasgos caracte-

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

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

III. EL TEATRO EN UN SISTEMA DE ARTES

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

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

C. Sin embargo, para otros, no es posible aunar artes diferentes; a lo sumo se produciría un conglomerado no estructurado; lo que importa es establecer una jerarquía entre los medios y articularlos en función del resultado previsto y de los deseos del director de teatro. La jerarquía propuesta por APPIA (1954) —actor, espacio, iluminación, pintura— no es sino una de las innumerables posibilidades de la *estética**. D. Otros teóricos no le dan la razón ni a WAGNER ni a APPIA, y critican la noción de un arte teatral concebido como *Gesamtkunstwerk** o teatro total, *sustituyéndolo por el de trabajo teatral** (BRECHT). Las artes escénicas sólo existen y significan por sus diferencias o contradicciones (cf. BRECHT, *Pequeño Organon* § 74). La puesta en escena hace trabajar la escena contra el texto, la música contra el sentido lingüístico, la gestualidad contra la música o el texto, etcétera.

IV. LA ESPECIFICIDAD Y LOS LÍMITES DEL ARTE TEATRAL

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

En consecuencia, el estudio del arte teatral se ramifica en campos infinitos de estudio y el programa es desmesurado; el de SOURIAU aparece casi como demasiado tímido: "Un tratado sobre teatro debería al menos examinar sucesivamente todos estos factores: el autor, el universo teatral, los personajes, el lugar, el espacio escénico, el decora-

do, la exposición del asunto, la acción, las situaciones, el desenlace, el arte del actor, el espectador, las categorías teatrales: trágico, dramático, cómico; finalmente las síntesis: teatro-y-poesía, teatro-y-música, teatro-y-baile, para terminar con los subproductos del teatro: espectáculos diversos, juego de circo, marionetas, etc. Sin olvidar la interferencia con otras artes, en particular con el nuevo arte cinematográfico" (SOURIAU, citado por ASLAN, 1963:17).

→ *Esencia del teatro, puesta en escena.*

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

Asunto

Véase *fábula*

Atelanas

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

Pequeñas farsas de carácter bufonesco cuyo nombre procede de su ciudad de origen, Atela en Campania. Las atelanas, inventadas en el siglo II a. de C., presentaban *personajes estereotipados* y grotescos: *Maccus* el tonto, *Bucco* el jactancioso, *Pappus* el anciano avaro y ridículo, *Dossenus*, filósofo jorobado y astuto. Fueron retomadas por los comediantes romanos o representadas como complemento a las tragedias, y se las considera entre las precursoras de la *Commedia dell'Arte* *.

Attrezzo

Véase *utilería*

Auto sacramental

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

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

FLECNACOSKYA, 1961.

Autor dramático

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

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

siempre pone de manifiesto, a pesar de la distribución en varios roles, el sello de su autor.

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

→ *Instancia de discurso, sujeto del discurso teatral.*

Azar

Véase *motivación*

B

Biomecánica

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

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

Drama Review, 1973.

Boceto

Esbozo o resumen de una obra literaria. En el teatro, notas o plan de conjunto de la *intriga** a partir del cual los actores improvisan libremente (por ejemplo, en la *Commedia dell'Arte** los actores traba-

jan a partir de un *canovaccio*: serie de escenas, situaciones clave, pasajes cómicos a ilustrar).

→ *Guión, script, texto y escena.*

Brechtiano

Adjetivo derivado del nombre de Bertolt BRECHT (1889-1956), representante del teatro épico y de una técnica original de actuación (*distanciación** o *extrañamiento**). El término se emplea a menudo referido a un tipo de puesta en escena (*historizante**) o de interpretación (*distanciada**, *extrañada**) por parte del actor, con el propósito de impedir el efecto de *ilusión** sobre el público. BRECHT ha elaborado, en efecto, una teoría global de interpretación de los textos y de su utilización como arma estético-ideológica. De ahí la palabra *brechtiano*, empleada unas veces en tono de elogio y otras en tono de reproche, para señalar la influencia de este método dramático.

→ *Dramático y épico, distancia.*

Burlesco

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

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

1.- El género burlesco:

El burlesco llega a ser un género literario en Francia a mediados del siglo xvii, con SCARRON (*Virgilio disfrazado*, 1648), con D'ASSOUÇI (*El juicio de París*, 1648), y toda la reacción contra la sujeción a las reglas clásicas. Este tipo de escritura se inclina particularmente por la parodia de autores clásicos (SCARRON, MARIVAUX en su *Telémaco disfrazado* y *Homero disfrazado*, 1736). También toma la forma de panfletos, sátiras sociales o políticas. Sin embargo, tuvo dificultad para construirse en un género autónomo, probablemente debido a su vínculo con el modelo parodiado. Se destaca en ciertas escenas de la comedia (MOLIERE; SHAKESPEARE: la tragedia de Príamo y Tisbe representada por BOTTOM en el *Sueño de una noche de verano*), en las obras que ironizan acerca de textos conocidos: la

Beggar's Opera, de GAY (1728). *The Rehearsal*, de BUCKINGHAM, que satiriza a DRYDEN, la *Tragedy of tragedy or the Life and Death of Tom Thum the Great*, de FIELDING (1730). En Francia, el ballet burlesco, en la primera mitad del siglo xvii, abre la vía a la *comedia-ballet** de MOLIERE y LULLI.

2.- Estética del burlesco:

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

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

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

BAR, 1960.

C

Café-teatro

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

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

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

El café-teatro no constituye un género dramático nuevo ni un tipo original de escenografía o de lugar (no es forzoso el consumo de

bebidas durante el espectáculo). Pero es el resultado de un conjunto de limitaciones económicas que imponen un estilo bastante uniforme: el escenario es demasiado pequeño, por lo que difícilmente permite contratar a más de tres o cuatro actores, y establece una relación de gran proximidad con la sala, que contiene de cincuenta a cien espectadores; dos o tres espectáculos se suceden en el curso de una velada, obligatoriamente cortos (cincuenta o sesenta minutos) y que se basan a menudo en la interpretación cómica de actores "trágicamente" invitados a correr riesgos económicos, compartiendo la taquilla con el director. Los textos dramáticos suelen ser satíricos ("one (wo)man show") o poéticos (montajes de textos, poemas o canciones); casi siempre se trata de creaciones que, cuando tienen mucho éxito, son reestrenadas en los grandes teatros o en el Bulevar. Los efectos escénicos son deliberadamente sacrificados en beneficio de la actuación del actor-virtuoso, y por lo demás ha revelado a varias estrellas de cine. La invención dramaturgica más notable es la creación de monólogos cómicos o absurdos y a veces el ceder la palabra a grupos a menudo poco entendidos y a un discurso femenino nuevo y chocante.

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

Carácter

(Del griego *kharakter*, signo grabado.)

1.- En el sentido de personaje (actualmente un tanto arcaico), los *caracteres* de la obra constituyen el conjunto de rasgos psicológicos y morales de un *personaje* *. ARISTOTELES opone este término a la fábula: los caracteres están sometidos a la acción y son definidos como "aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales" (*Poética*, 1450a). Por extensión, *carácter* designa al personaje en su identidad psicomoral. Por ejemplo, los caracteres de LA BRUYERE o de las comedias de MOLIERE ofrecen un retrato bastante completo del fuero interno de los personajes. Los caracteres se presentan como un conjunto de rasgos característicos (específicos) de un temperamento, de un vicio o de una cualidad. Los signos distintivos del carácter son voluntariamente acumulados, incluso levemente estilizados para

desembocar en un retrato-robot final. Es importante diferenciarlo de los *tipos** (*estereotipos**). Estos últimos son más bien esbozos de personajes fácilmente reconocibles y poco elaborados. El carácter es mucho más profundo y sutil: le están permitidos ciertos rasgos individuales; por ejemplo, los grandes caracteres de MOLIERE (el *Avaro*, el *Tartufo*, el *Misántropo*) conservan, más allá de su caracterización general, rasgos individuales que sobrepasan la descripción "sintética" de un simple carácter. El carácter es una reconstitución y un abondamiento de propiedades de un medio ambiente o una época. Pero, paradójicamente, esta gran fineza en el análisis literario del personaje tiene como consecuencia la creación, casi mítica, de un personaje tan verdadero y real como los personajes de la vida cotidiana. El carácter se transforma en un ser ficticio y real con el cual no podemos sino identificarnos: ¿quién no se reconocería en el carácter del enamorado, del celoso o del angustiado?

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

3.- *Dialéctica del carácter*: según la norma de la dramaturgia clásica, el carácter debe protegerse de dos excesos inversos: no debe ser ni una fuerza histórica abstracta ni un caso individual patológico (HEGEL, 1965). El carácter "ideal" realiza un equilibrio entre característicos individuales (psicológicas y morales) y determinismos sociohistóricos (MARX, 1967:166-217). De una forma general, el carácter escénicamente eficaz alía la universalidad a la individualidad; es muy preciso, pero de todas formas permite la adaptación individual de cada espectador. Pues en esto reside el secreto de buen personaje teatral: es a la vez uno de nosotros mismos (nos identificamos *catárticamente**), y otro (lo mantenemos a una *distancia** respetable).

→ *Historia, caracterización, motivación, denegación.*

Caracterización

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

La caracterización de personajes es una de las tareas esenciales del dramaturgo. Consiste en ofrecer al espectador los medios para ver y/o

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

I. MEDIOS DE CARACTERIZACION

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

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

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

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

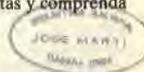
D. *Juegos escénicos y elementos paralingüísticos*: entonaciones, *mímica**, *gestualidad**.

Todas estas indicaciones son evidentemente suministradas en su totalidad por el dramaturgo, el director y el actor, pero parecen proceder de los personajes mismos, de su forma de expresarse y de su efecto de realidad. El autor interviene directamente en los *aportes**, en el *coro** y en las *apelaciones** al público. Se trata de procedimientos antidramáticos útiles para caracterizar al personaje "en dos pinceladas", sin pasar por la ficción de un carácter que inventa su propio discurso.

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

II. GRADOS DE CARACTERIZACION

A cada dramaturgia le corresponde un empleo bien específico de la caracterización: el teatro clásico tiene un conocimiento esencialista



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

Caricatura

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

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

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

Catarsis

(Del griego *katharsis*, purgación.)

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

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

Esta purgación, que se ha asimilado a la identificación y al placer estético, está vinculada al trabajo de lo imaginario y a la producción

de la ilusión escénica. El psicoanálisis interpreta la purgación como el placer engendrado por nuestras propias emociones ante las emociones del otro, y el placer de sentir una parte de su antiguo yo reprimido, el cual toma el aspecto tranquilizador del yo del otro (*ilusión**, *denegación**).

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

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

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

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

Para GOETHE, la catarsis contribuye a la reconciliación de pasiones contrarias. En su *Relectura de la Poética de Aristóteles*, concluye transformándola en un criterio formal de final y de desenlace cerrado sobre sí mismo (que reconcilia las pasiones y es "exigido por todo drama e incluso por toda obra poética"). NIETZSCHE dará término a esta evolución con una definición puramente estética: "Desde Aristóteles, nunca más se ha dado de la emoción trágica una explicación que pueda esclarecer los estados de sensibilidad estética y la actividad estética de los espectadores. A veces se nos habla del terror y de la piedad que deben ser aliviados o purgados apoyándose en acontecimientos graves, otras se nos dice que la victoria de los buenos principios, del sacrificio del héroe, debe exaltarlos, entusiasmarlos, conforme con una filosofía moral del universo. Y aunque yo piense que allí reside justamente el único efecto de la tragedia para un gran número de hombres, no es menos cierto que todos ellos, y todos sus estetas, no han comprendido nada de la tragedia en cuanto forma de arte superior" (*El nacimiento de la tragedia*, cap. XXII).

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

→ *Terror y piedad, tragedia, trágico.*
BARRUCAND, 1970 - JAUSS, 1977.

Catástrofe

La catástrofe (del griego *katastrophé*, desastre) es la última de las cuatro partes de la tragedia griega. Este concepto dramático designa el

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

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

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

→ *Nudo, desenlace, resolución final.*

Categoría teatral

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

Ciencias del espectáculo

Véase *teatrología*

Cinésica

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

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

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

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

→ *Gesto, expresión, mimo, cuerpo.*

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

Cita

I. EN LA DRAMATURGIA

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

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

II. EN LA ACTUACION DEL ACTOR

El actor presenta su texto como situación sobre todo a través del gesto: "En vez de querer dar la impresión de que improvisa, el actor mostrará más bien lo que de verdad es: él cita" (BRECHT, 1972:396). La cita siempre se realiza por un efecto de ruptura, una interrupción del flujo verbal y gestual, una destrucción de la *coherencia** del texto y de la ficción.

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

Cinésica

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

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

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

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

→ *Gesto, expresión, mimo, cuerpo.*

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

Cita

I. EN LA DRAMATURGIA

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

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

II. EN LA ACTUACION DEL ACTOR

El actor presenta su texto como situación sobre todo a través del gesto: "En vez de querer dar la impresión de que improvisa, el actor mostrará más bien lo que de verdad es: él cita" (BRECHT, 1972:396). La cita siempre se realiza por un efecto de ruptura, una interrupción del flujo verbal y gestual, una destrucción de la *coherencia** del texto y de la ficción.

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

III. EN LA PUESTA EN ESCENA

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

IV. EN LA RECEPCION DEL ESPECTACULO

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

BRECHT, 1963 - BENJAMIN, 1969.

Clausura

I. CLAUSURA DE LA ESCENA

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

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

II. APERTURA O CLAUSURA DEL ESPECTACULO Y DE LA DRAMATURGIA

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

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

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

III. TENTATIVAS DE APERTURA

Todo tipo de teatro que rechaza la repetición, la programación minuciosamente ensayada, en beneficio de un hecho único, ya sea sagrado, ritual o ceremonial, intenta escapar de lo que J. DERRIDA llama el "destino de la representación": "pensar la clausura de la representación es pensar un poder cruel de muerte y de juego, que permite que la presencia nazca a sí misma y goce de sí misma mediante la representación, donde desaparece en su diferencia. Concebir la representación, es concebir lo trágico: no como representación del destino, sino como destino de la representación" (1967:368).

KLOTZ, 1960 - ECO, 1965.

Códigos teatrales

I. CODIGO Y CODIGOS

Esta expresión o no se encuentra en singular o es abusiva, ya que no existe un código teatral que ofrezca la clave de todo lo que se dice y se muestra en una escena (como tampoco existe un lenguaje teatral). Sería ingenuo esperar que la *semiología** revelara uno o incluso varios códigos teatrales capaces de reducir (o de formalizar) la representación teatral a un esquema que sería su traducción. Por lo tanto, no emplearemos aquí *códigos* en el sentido de la semiología de la comunicación.

esto es, como los conocimientos que tienen en común el emisor y el receptor antes de la comunicación. Preferimos la concepción de un código no fijado de antemano, sino en perpetua modificación y objeto de una práctica *hermenéutica* *. Mientras el código, en el sentido estricto (PRIETO, 1966a), es sólo un sistema sustitutivo, un conjunto doble de correspondencias entre dos sistemas (por ejemplo, el alfabeto Morse), los códigos teatrales son códigos "abiertos", en evolución perpetua, incluso difícilmente formalizables. En esto son semejantes al código de la lengua y se acercan a la oposición habla/lengua; para descifrar un habla particular, es preciso conocer su lengua, por lo tanto su código. "La oposición tradicional entre *lengua* y *habla* puede también expresarse en términos de *código* y *mensaje*, siendo el código la organización que permite la redacción del mensaje, y lo que contrasta a cada elemento de un mensaje para lograr el sentido" (MARTINET, 1970:25). El código es, pues, una regla que asocia arbitrariamente, pero de una forma fija, un sistema a otro (por ejemplo, el código de flores asocia ciertas flores a ciertos sentimientos o simbolismos). Estos dos sistemas están constituidos por la fase significante del signo (aquí, el tipo de flor) y por la fase significada (la significación a la que se asocia). El código, como el signo, es la regla convencional que vincula el significante y el significado.

II. DIFICULTADES DE LA NOCIÓN DE CÓDIGO TEATRAL

A. Objeción de principio:

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

B. Confusión del código y el canal de emisión:

Una visión demasiado "materialista" del código conduce a asimilar abusivamente los códigos y los canales verbales, a subdividir, por ejemplo, canal óptico y canal acústico en código verbal y no-verbal. Aquí sólo se describe el modo de producción de los signos sin explicar cómo se constituye la significación, cuál es, por ejemplo, el vínculo entre discurso oral e inscripción en un cartel. Este error proviene de una confusión frecuente entre el *código*, sistema teórico e instrumento

de análisis, y el *material* * o sistema escénico, objeto real de la representación (DE MARINIS, 1979:85).

C. Dificultad de una tipología de los códigos:

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

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

1.- *Códigos específicos*:

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

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

2.- *Códigos no específicos*:

existen en otros lugares además del teatro, e incluso el espectador que ignora todo lo que respecta al teatro, los "trae" con él en el momento del espectáculo.

a. Códigos lingüísticos.

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

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

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

D. Codificación y convención teatral:

Sin duda, muchas *convenciones* * teatrales se reducen a un conjunto de códigos, especialmente para las formas de espectáculo muy tipificadas o ritualizadas (Ópera de Pekín, danza clásica, Nô, etc.). Es así

fácil definir la convención en cuestión, limitarla a un conjunto de reglas inalterables. Pero otras convenciones, igualmente necesarias para la producción del espectáculo, son a veces o bien "inconscientes", o bien demasiado automáticas para que además se las perciba (leyes de la perspectiva, de la eufonía, marcas ideológicas que gobiernan la puesta en escena, convenciones necesarias para la percepción estética de la representación y gracias a las cuales reconstituimos una historia y un universo dramático a partir de algunos signos). Todas estas convenciones preconscientes o inconscientes son parte de un "código" *hermenéutico**, a saber, de un método dinámico de análisis del espectáculo.

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

Coherencia

(Del latín *cohaerentia*, cohesión.)

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

I. COHERENCIA DRAMÁTICA

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

La coherencia dramática es así la consecuencia de una visión unificadora y mistificadora de los conflictos de conciencia entre héroes o en el fuero inferno de un héroe. La obra dramática se asemeja a una

transposición mimética de la realidad y facilita el paso de una a otra (*identificación**).

II. INCOHERENCIA DRAMÁTICA DE LA OBRA ABIERTA*

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

III. COHERENCIA DE LA ESCENA

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

IV. COHERENCIA DEL ESPECTÁCULO

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

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

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

→ *Semiotización, unidades.*

Colisión

Véase *conflicto*

Collage

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

I

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

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

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

II

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

A. Collages dramaturgicos:

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

B. Collages verbales:

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

C. Collage en el decorado:

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

D. Collage de estilos de actuación:

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

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

Comedia¹

Genero dramático español a partir del siglo xv.

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

Fuera de los géneros tradicionales de la comedia, distinguimos:
— la *comedia de capa y espada*: muestra conflictos de nobles y caballeros,

— la *comedia de carácter**,

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

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

Comedia²

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

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

1. En castellano en el original. [R.]

2. En francés en el original. [R.]

trágica al procurarle una especie de "anestesia afectiva" (MAURON, 1964:27). El público se siente protegido por un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, contraste o sorpresa.

La comedia griega, que surge al mismo tiempo que la tragedia y que luego es seguida por toda obra cómica, es el doble y el antídoto del mecanismo trágico: "el conflicto común en la tragedia y en la comedia es el Edipo" (MAURON, 1964:59). "La tragedia actúa en nuestras angustias profundas, la comedia en nuestros mecanismos de defensa contra ellas" (36). Por lo tanto, ambos géneros responden a una misma interrogación humana, y el paso de lo trágico a lo cómico (al igual que del sueño angustiado del espectador "paralizado" a la risa liberadora del espíritu liberado) es asegurado por el grado de implicación emocional del público, que FRYE (1957) denomina modo irónico: "La ironía, al alejarse de la tragedia, comienza a emerger en la comedia" (FRYE, 1957:285). Este movimiento produce estructuras muy diversas en cada caso: la tragedia es atravesada por una serie obligatoria y necesaria de motivos que conducen a personajes y espectadores hacia la catástrofe, sin que les sea posible "desprenderse". La comedia vive de la idea repentina, de cambios de ritmo, del azar y de la inventiva dramática y escénica. Sin embargo, esto no significa que la comedia siempre se mofe del orden y de los valores de la sociedad en la que opera. De hecho, si el orden y los valores de la sociedad son amenazados por el desorden cómico del héroe, la conclusión se encarga de llamarlo al orden, a veces con amargura, y de reintegrarlo a la norma social dominante (la tartufería, la insinceridad, el compromiso, etc.). Las contradicciones se resuelven al modo bromista de la *doxa*, y el mundo recupera su equilibrio. La comedia sólo ofrece la ilusión de que los fundamentos sociales podrían ser amenazados, pero esto, "solamente para reír". Incluso aquí, el restablecimiento del orden y el "happy end" deben pasar ante todo por un momento de vacilación donde todo parece perdido para los buenos, "punto de muerte ritual" (FRYE, 1957:179) que luego desemboca en la conclusión optimista y en la resolución final.

2. *Obra cómica.*

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

La comedia está sometida al reino de la subjetividad: "Con la risa, que lo disuelve y reabsorbe todo, el individuo asegura la victoria de su subjetividad, la cual, pese a todo lo que pueda pasar, permanece

segura de sí misma" (HEGEL, 1965:380). "Es cómica (...) la subjetividad que introduce contradicciones en sus acciones, para luego resolverlas, al mismo tiempo que permanece tranquila y segura de sí misma" (410).

3.- Secuencia mínima de la comedia:

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

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

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

Comedia (alta y baja...)

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

Comedia antigua - comedia nueva

La comedia antigua es la de ARISTOFANES (siglo V a. de C.). Derivada de los ritos de fertilidad en honor a DIONISOS, es a menu-

do violenta, obscena y *grotesca**. El coro jugaba un rol dramático esencial.

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

Comedia ballet

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

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

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

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

Comedia burguesa

Obra cuya temática y personajes pertenecen a la clase burguesa, que en el siglo XVIII hace su aparición en la escena teatral y social (sinónimo: comedia o tragedia doméstica, *drama**, comedia de lágrimas).

Comedia de carácter

Obra cuyos personajes son *caracteres**, es decir, tipos de hombres definidos por uno o varios rasgos psicológicos y morales dominantes que simbolizan un aspecto de la naturaleza humana o una condición social (ej.: *El avaro*, *el misántropo*, de MOLIÈRE). La exageración

de estos rasgos provee el material para una crítica del medio social (Juan RUIZ DE ALARCON, *Los pechos privilegiados*).

Comedia de costumbres

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

Comedia heroica

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

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

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

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

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

Comedia de folla

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

Comedia de humores

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

Comedia de ideas

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

Comedia de intriga

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

Comedia ligera

Véase *vodevil*

Comedia de magia

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

de estos rasgos provee el material para una crítica del medio social (Juan RUIZ DE ALARCON, *Los pechos privilegiados*).

Comedia de costumbres

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

Comedia heroica

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

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

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

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

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

Comedia de folia

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

Comedia de humores

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

Comedia de ideas

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

Comedia de intriga

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

Comedia ligera

Véase *vodevil*

Comedia de magia

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

de estos rasgos provee el material para una crítica del medio social (Juan RUIZ DE ALARCON, *Los pechos privilegiados*).

Comedia de costumbres

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

Comedia heroica

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

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

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

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

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

Comedia de folla

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

Comedia de humores

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

Comedia de ideas

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

Comedia de intriga

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

Comedia ligera

Véase *vodevil*

Comedia de magia

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

1.- El lugar de lo maravilloso:

La comedia de magia sólo existe con la creación de un efecto maravilloso o fantástico que opone al mundo real y "verosímil" un universo de referencia regido por otras leyes físicas. Lo maravilloso interviene en cuanto las situaciones se producen, "sobre todo y con más intensidad cuando se presentan, contra lo esperado, unas a causa de otras" (ARISTOTELES, *Poética*, 1452a); por lo tanto, cuando "a través de un encadenamiento de causas, no impuestas ni traídas del exterior, observamos que los acontecimientos se producen contra lo esperado o contra lo ordinario" (CHAPELAIN, *Prefacio a Adonis*); se opone a la realidad, utilizando "lo que está contra el curso ordinario de la naturaleza" (P. RAPIN). Sin embargo, en la doctrina clásica, es el complemento necesario y dialéctico de lo verosímil. No se limita a temas, sino que atañe igualmente a la forma, al lenguaje y a la manera de narrar la fábula. El placer del espectador "maravillado" es como el de un niño ante un inmenso juguete escénico que no comprende y que lo subyuga por su funcionamiento inesperado. Lo maravilloso le exige suspender su juicio crítico y creer en los efectos visuales de la maquinaria escénica: poderes sobrenaturales de los héroes mitológicos (vuelo, ingravidez, fuerza, adivinación), ilusionismo total del decorado, susceptible de todas las manipulaciones. Aquí, la convención reina soberanamente; exige la creencia pasajera en fenómenos que bien sabemos son únicamente efectos fabricados. El placer teatral es sólo el placer de lo maravilloso y de la máquina teatral, que "aumenta y embellece la ficción, mantiene en los espectadores esta dulce ilusión en que consiste todo el placer teatral, donde aquélla inviste aún lo maravilloso" (LA BRUYERE). La escena, lugar irreal, es naturalmente el lugar predilecto de lo maravilloso. El espectáculo rechaza completamente el texto, la literatura y lo verosímil: sólo el sentido y la imaginación son invocados en este teatro donde se expresa el placer de la regresión. Sin embargo, a veces lo maravilloso es únicamente una manera oculta y cuidadosamente codificada de describir la realidad (*Los viajes de Gulliver*, obras "insulares" de MARIVAUD y parábolas políticas bajo la máscara de la irrealidad). La comedia de magia opera, pues, una inversión total en estos signos de la realidad y de ese modo mantiene con ésta un contacto velado. No es, pues, obligatoriamente, como a menudo se afirma, lo irreal y el idealismo de un mundo que se substraen a nuestro análisis. Por el contrario, a veces es la imagen invertida y "fielmente dislocada" de la realidad, y por lo tanto la verdadera fuente del realismo.

Sin embargo, generalmente lo maravilloso sólo tiene el objetivo de suscitar estados oníricos y eufóricos que alejan de la realidad cotidiana (opereta, comedia musical u ópera de gran espectáculo). Los teóricos clásicos (por ejemplo, P. RAPIN en sus *Reflexiones sobre la poética*) preconizan el empleo de lo maravilloso para los personajes divinos como en EURIPIDES y SOFOCLES. Constituyen el estilo de una

mitología simplificada, popular o aristocrática; tienden a conciliarla con lo verosímil haciendo de éste un caso-límite para lo maravilloso humano. En lo maravilloso divino (o cristiano), los milagros y las intervenciones sobrenaturales se justifican por los poderes extraordinarios de los dioses. Al querer limitar los efectos, los teóricos clásicos lo limitaban a la forma y a la expresión: "Lo maravilloso ocurre por medio de accidentes cuando la fábula se mantiene solamente por las concepciones y por la riqueza del lenguaje, de manera que el lector abandone la materia para detenerse en el ornato" (CHAPELAIN, *Prefacio a Adonis*).

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

2.- Formas de la comedia de magia:

La comedia de magia toma diversas formas: ópera, ballet, pantomima u obra de intriga fantástica (*Sueño de una noche de verano*, de SHAKESPEARE), utilizando todos los medios visuales imaginables (vestuarios, iluminación, fuegos artificiales, ballets acuáticos). Es popular en el barroco, siglo XVII (puestas en escena de TORELLI, dramatización de cuentos de magia de PERRAULT, creación de *Andrómeda* y del *Vellovino de oro* de P. CORNEILLE, de *Psique* de MOLIERE). En el siglo XVIII, los Comediantes-Italianos, la Ópera y el Teatro de magia crean un género de gran espectáculo que participa del teatro y de la ópera. En Italia, la *Commedia dell'Arte* y las comedias fiabescas de C. GOZZI, puestas en escena por A. SACCHI, recurren a un despliegue escénico donde reinan la convención y la fantasía. A fines del siglo XVIII, las fantasmagorías tienen el arte de producir la ilusión de fantasmas en salas oscuras. En el siglo XIX, la comedia de magia se asocia al melodrama, a la ópera, a la pantomima, luego al *vaudeville* para producir espectáculos donde se mezclan, junto a los cantos, bailes, música y efectos escénicos, héroes humanos y fuerzas sobrenaturales. La comedia de magia se vincula a la obra popular en las realizaciones de "Volksstücke" vieneses del siglo XIX (RAIMUND), el teatro de "Boulevard du crime" o, en la actualidad, los espectáculos fastuosos de las operetas o de las revistas eróticas (Casino de París, la Tropicana en Cuba) o deportivas (Holiday on ice). El cine (dibujos animados, películas fantásticas) es el heredero directo de esta forma donde la técnica se encarga de producir costosamente lo extraordinario y lo inimaginable.

Comedia musical

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

Comedia negra

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

Comedia pastoral

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

Comedia de salón

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

Comedia satírica

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

Comedia sentimental

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

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

Comedia de situaciones

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

Comédien¹

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

1. Se ha dejado el término en francés, dado que su traducción castellana *comedian* ha sufrido una evolución histórica inversa. En el período clásico español, cuando *comedia* era sinónimo de *obra dramática*, *comediante* era el actor en cualquier género dramático. Actualmente no se usa, en la práctica, ni para el que representa *comedias* en

expresión e *identificación**, mientras que el actor mantiene su rol a distancia, lo maneja como un instrumento destinado a producir efectos y acciones. El comediante sería una sustancia, el actor una función.

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

Cómico

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

I. PRINCIPIOS DE LO COMICO

A. Dimensión de la acción inhabitual:

1.- El mecanismo:

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

2.- La acción que fracasa en su propósito:

Lo cómico se produce en una situación donde el sujeto no tiene éxito en la acción emprendida. KANT definía la risa como "el efecto

los escenarios, y si para él que en su vida privada o pública pretende, por cualquier motivo, representar lo que no es. El término *cómico* llevaría también a reflexiones distintas de las que aquí hace PAVIS. [R.]

que proviene de la transformación repentina de una expectativa muy tensa que no desemboca en nada" (1959:190). A partir de aquí se asociará a lo cómico la idea de una acción que es *desplazada* de su lugar acostumbrado, creando un efecto de sorpresa (STIERLE, 1975:56-97).

B. Dimensión psicológica:

1.- Superioridad del observador:

La percepción de una acción o de una situación cómica está vinculada al juicio del observador; éste se considera superior al objeto percibido y extrae de él una satisfacción intelectual: "Se trata de un solo y mismo fenómeno cuando nos parece cómico aquel que, en comparación con nosotros, invierte mucho en su actividad corporal y no lo suficiente en la espiritual; no hay duda de que en ambos casos la risa es la expresión de superioridad que nos atribuimos ante él y que experimentamos con placer. Cuando en ambos casos la relación se invierte, cuando el afán somático del otro disminuye y su afán espiritual aumenta, dejamos de reír y caemos en la sorpresa y la admiración" (FREUD, 1969, vol. 4:182). FREUD describe y resume aquí varios rasgos de la actitud del espectador situado ante un acontecimiento cómico: superioridad moral, percepción de un defecto en otro, reconocimiento de lo inesperado o de lo incongruente, rastreo de lo inhabitual a través de la puesta en perspectiva, etc. La percepción simpática de la inferioridad de otro —y por ello de nuestra superioridad y satisfacción— nos sitúa ante lo cómico a medio camino entre la identificación y la distancia infranqueable. Nuestro placer —como en el caso de la ilusión y de la identificación teatral— reside en este constante vaivén entre identificación y distancia, entre percepción "de lo interior" y "de lo exterior". Pero en este vaivén, es siempre la perspectiva distanciada lo que importa: MARMONTEL señala al respecto que lo cómico implica una comparación "entre el espectador y el personaje visible, una distancia ventajosa para el primero" (1787:art. *comedia*).

2.- Liberación y alivio:

El efecto cómico provoca una liberación psíquica y no retrocede ante ninguna prohibición o barrera: de ahí la insensibilidad, la indiferencia y la "anestesia del corazón" (BERGSON, 1899:53) atribuidas generalmente a los risueños. Estos devuelven la persona ridícula a su justa proporción, desenmascando la importancia del cuerpo detrás de la máscara espiritual del individuo; los fenómenos cómicos —*parodia**, *ironía**, sátira, humor —concurren todos a "disminuir la dignidad de cada hombre señalando su debilidad humana, pero sobre todo que sus actos intelectuales dependen de las necesidades corporales". El desenmascaramiento desemboca en la siguiente advertencia: "cualquiera

que sea admirado como un semidiós, de hecho es sólo un hombre como tú y yo" (FREUD, 1969, vol. 4:188). Así, al reírnos de otro, nos reímos siempre un poco de nosotros mismos; es una forma de conocerse mejor y también, a pesar de todo, de sobrevivir cayendo siempre de pie, cualesquiera que sean las dificultades y los obstáculos. Esta es probablemente la razón por la cual HEGEL considera la comedia como el modo de la subjetividad humana y de la resolución última de las contradicciones: "Es cómica (...) la subjetividad que por sí misma introduce las contradicciones en sus acciones, para luego resolverlas, sin perder la calma y segura de sí misma" (1965:410) (...). "En el desenlace, la comedia debe mostrar que el mundo no se derrumba bajo la necedad" (384). Esto indica con claridad la dimensión fundamentalmente social de la risa.

C. Dimensión social:

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

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

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

D. Dimensión dramática:

En el teatro, la situación cómica proviene de un *obstáculo** dramático con el cual tropiezan los personajes, conscientemente o sin

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

II. FORMAS DE LO COMICO

A. Cómico y risible:

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

B. Cómico significativo y cómico absoluto:

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

C. Risa de aceptación y de exclusión:

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

D. Comicidad, ironía, humor:

El humor es el procedimiento favorito de los dramaturgos (en particular de aquellos que elaboran brillantes diálogos de boulevard o filosóficos). El humor se nutre de lo cómico y de la ironía, pero posee su propia tonalidad. Mientras la *ironía** y la *sátira** dan a menudo una impresión de frialdad e intelectualidad, el humor es más caluroso, no vacila en mofarse de sí mismo e ironizar sobre el ironista. Busca

los aspectos filosóficos ocultos de la existencia y permite una gran riqueza interior en el humorista. "El humor no es solamente algo liberador, como la broma o lo cómico, sino también algo grandioso y edificante: rasgos que no se encuentran en los otros dos tipos de obtención de placer por actividad intelectual. Lo que tiene de grandioso proviene sin duda del narcisismo y de la invulnerabilidad victoriosa afirmada del yo" (FREUD, 1969, vol. 4:278).

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

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

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

III. PROCEDIMIENTOS COMICOS

Ninguna tipología de las formas cómicas es satisfactoria. La clasificación según el origen del placer cómico (por efecto de superioridad, de incongruencia o de descarga psíquica) explica sólo parcialmente las formas cómicas (*sátira** para el primer efecto, juego de palabras para

el segundo, bromas sexuales para el último). El criterio tradicional de clasificación es el de los estudios dramaturgicos de la comedia:

A. Comicidad de situación:

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

B. Comicidad de palabras:

Juegos de palabras, repeticiones, ambigüedades, invenciones verbales.

C. Comicidad de costumbres (de carácter):

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

VICTOROFF, 1953 - BERGSÓN, 1899 - SOURIAU, 1948 - BAUDELAIRE, 1951 - GURTWITH, 1964 - MAURON, 1964 - PFISTER, 1973 - STIERLE, 1975 - WARNING y PREISENDANZ, 1977.

Commedia dell'Arte

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

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

La *Commedia dell'Arte* se caracteriza por una creación colectiva de actores que elaboran un espectáculo, improvisando gestual o verbalmente a partir de un *hoceto** no escrito de antemano por un autor y siempre muy breve (indicaciones de entradas y salidas y sobre las grandes articulaciones de la *fábula**). Los artistas se inspiran en un *asunto** dramático, tomado de la comedia (antigua o moderna) o

inventado. El esquema rector del actor (el *guión**) se obtiene (cada actor improvisa) tomando en cuenta el *lazzi* (indicaciones sobre la interpretación de escenas cómicas) característico de su *rol**, y la reacción del público.

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

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

El repertorio de los "comediantes" era muy vasto. No se limitaba a los bocetos de la comedia de intriga, y los guiones que han llegado hasta nosotros dan únicamente una idea imprecisa, puesto que este género justamente se daba como objetivo elaborar a partir de un esquema narrativo. Todo era propicio para servir como fuente inagotable de la *comedia*: novelas cortas, comedias clásicas y literarias (*comedia erudita*), tradiciones populares. Incluso, a veces, los elencos montaban tragedias, tragicomedias u óperas (*opera regia, mista o heroica*) que se especializaban (como la Comedia-Italiana en París) en la parodia de obras maestras clásicas y contemporáneas. Igualmente interpretaban obras de autores (MARIVAUX por el elenco de Luigi RICCO-

BONI, GOZZI y GOLDONI en Italia). Desde fines del siglo XVII, el arte de la *Commedia* empieza a perder aliento y su gusto burgués y racionalista (por ejemplo GOLDONI, y MARIVAUX al término de su carrera), y esta pérdida le afecta de tal forma que ya no se recuperará.

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

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

Complicación

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

Composición

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

I. NORMAS DE COMPOSICION

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

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

II. PRINCIPIOS ESTRUCTURALES DE COMPOSICION

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

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

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

→ *Dramaturgia, estructuras dramáticas, forma cerrada, forma abierta.*

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

Composición paradójica

Técnica dramática que consiste en invertir la *perspectiva** de la estructura dramática: por ejemplo, insertar un episodio cómico en plena situación trágica (*intermedio** *cómico*) o mostrar la *ironía** del destino de un personaje trágico. Este *procedimiento** de contraste permite hacer resaltar las contradicciones de la acción y, como procedimiento estilístico, revela la construcción artística: el automatismo de la percepción se ve disminuido en favor de un punto de vista nuevo del acontecimiento cotidiano. MEYERHOLD fue uno de los primeros en revelar este procedimiento y en emplearlo sistemáticamente. Hace de la composición paradójica una técnica de representación, de decoración (sol azul, cielo naranja) y, en general, de estructura global de la *puesta en escena** (HOOVER, 1974:309).

→ *Contrapunto, juego y contra-juego, distanciamiento, efecto de actualización.*

Comunicación teatral

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

I. ¿COMUNICACION O NO?

A. La investigación teatral (teórica y práctica), que suele no distinguir entre comunicación y participación del público, hace de la comunicación entre sala y escena el objetivo esencial de la actividad teatral. Pero ¿es esto lo que los semiólogos y estudiosos de la información entenderían por comunicación? Si entendemos por comunicación un intercambio simétrico de información en que el oyente se hace receptor y utiliza el mismo código, entonces la representación teatral no es comunicación (MOUNIN, 1970). De hecho, salvo en el caso límite del

*happening**, que busca precisamente eliminar la distinción espectador/actor, el espectador permanece siempre en sus posiciones; como armas de respuestas sólo posee, a lo sumo, el aplauso, el silbido o el tomate.

B. En cambio, si la comunicación se concibe como medio empleado para influir sobre otro y éste la reconoce como tal (PRIETO, 1966a, b), entonces la reciprocidad de réplicas no es necesaria para hablar de comunicación, y está claro que semejante definición se aplica al teatro: sabemos que estamos en el teatro y no podemos evitar que el espectáculo nos "conmueva". Se trata solamente de saber cómo se realiza la *recepción**. Porque es preciso distinguir entre la *comunicación* (transmisión) banal de signos escénicos y la actualización del *efecto** artístico e ideológico. O bien hay que definir esta comunicación como: 1/"co-presencia física del emisor y del receptor" y 2/"convergencia de la producción y de la comunicación" (DE MARINIS, 1979: § 6.2).

II. MODALIDADES DE LA RESPUESTA

La semiología de la comunicación no ha llegado aún a establecer una teoría de la *recepción** del espectáculo, a pesar de su intención de añadir al arte teatral un "arte del espectador" (BRECHT). Esto se debe, bastante a menudo, a que todavía se considera la representación como un *mensaje** que reagrupa signos emitidos intencionalmente por la escena para un receptor ubicado en una posición de criptoanalista, ya que el único esfuerzo que tiene que hacer es descodificar cada uno de los signos, sin trabajo de elección y de estructuración significativa de las informaciones recibidas. Poco importa el lugar físico del espectador ante la representación (frontal, lateral, central, parcial, etc.). Lo determinante es su facultad de combinar una elección de signos escénicos en una estructura significativa "rentable", esto es, que le permita comprender más ampliamente o más profundamente el espectáculo. El público debe poder *modalizar* (abstraer, teorizar) su propia situación social para compararla con los *modelos** ficticios que le propone la escena. Dicho de otro modo, le es necesario (como muestra BRECHT) tener en consideración dos *historicidades**: la propia (sus *expectativas** estéticas e ideológicas) y las de la obra (contexto estético y social, disposición del texto para esta o aquella interpretación). Se impone entonces un estudio de los mecanismos de percepción: los formalistas rusos, y luego BRECHT, han mostrado cómo el efecto de una percepción inhabitual, el reconocimiento del *procedimiento** estético y el efecto ideológico, son lo que provoca la "puesta en movimiento" del significante. La determinación de "horizontes de expectativa" (JAUSS, 1970) de la representación (y del texto) es una etapa indispensable para prever los mecanismos de recepción del público (*recepción**).

En vez de una verdadera comunicación entre escena y sala, se instaura una interacción *hermenéutica** entre percepción ingenua y

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

III. COMUNICACION INTERNA Y EXTERNA

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

A. El actor y el espectador:

No hay una verdadera comunicación entre ellos: el actor intenta hacerse olvidar detrás de la máscara de su personaje, mientras que el espectador normalmente no se interesa por el actor X que interpreta al personaje Y, sino en el personaje Y directamente (al menos en el caso donde entra en juego la identificación y donde el intérprete no se distancia de su papel). La única comunicación posible sería durante una pausa en la representación o durante una apelación al público, no programada por la puesta en escena. Pero incluso en esta (rara) eventualidad, el espectador permanecería escéptico acerca de la sinceridad del actor como ciudadano que se dirige a otros ciudadanos: sabe demasiado bien que todo lo que sucede en la escena está marcado por el signo "ficción, mentira, otro mundo" (*semiotización**). ¿Podemos aún hablar de *comunicación** cuando nos referimos al estímulo que proporcionamos al actor con los aplausos y su influencia en la actuación? En todo caso, es evidente que la calidad del espectáculo y de la atención se hacen sentir. La dificultad estriba en formalizar esta influencia de la mirada, de la respiración y de la presencia-absencia del público en el actor. Este experimenta muy fácilmente la atmósfera de la sala, incluso en el momento de mayor concentración e identificación con el personaje.

B. El personaje y el espectador:

Es la comunicación fundamental a través de la *identificación**. No basta el cuerpo del actor para llegar a la ilusión y a la proyección fantaseada en otro yo. No obstante, sabemos, si somos capaces de distinguir la *ficción** de la realidad, que no vemos a Hamlet sino al actor que representa a Hamlet; pero es a través de un acto de suspen-

sión de nuestra desconfianza que llegamos a creer que tenemos a Hamlet ante nosotros. En este constante ir y venir entre el personaje y su intérprete, se encuentra el origen de nuestro placer teatral (*dene-gación* *).

C. Personaje y personaje:

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

D. Intérprete e intérprete:

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

E. Espectador y espectador:

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

IV. FORMALIZACIÓN DE LOS PROCESOS DE RECEPCIÓN *

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

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

B. Figuras del "receptor implícito"

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

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

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

4.- Así, este "receptor implícito", esta imagen del espectador en la obra misma no son la excepción sino la regla general de la estructura dramática y escénica. Sin duda, esta imagen es más o menos clara según las dramaturgias: oculta e imprecisa en el drama naturalista, será evidenciada en el teatro didáctico o en una forma teatral que

muestre abiertamente sus mecanismos. Es en BRECHT donde el mecanismo de recepción se exhibe más claramente. Llegando a ser un fin en sí mismo y una parte integrante de la actividad teatral: el espectador toma conciencia de que toda esta ficción y estos discursos entrecruzados lo remiten a su propia situación, que a través de una historia él se ha comunicado con su historia.

→ *Semiología, relación escena-sala.*

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

Conciliación

Véase *conflicto*

Conclusión

Véase *solución final*

Confidente

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

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

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

3.- Sus funciones dramáticas son tan variables como su verdadera relación con el personaje principal: alternativa o simultáneamente será *mensajero* que trae noticias, constituyendo el relato con acontecimientos trágicos o violentos, *ayo* del príncipe, *amigo* de antaño (Orestes y Pilades en *Andrómaca*), ayo y preceptor. Siempre presta oídos a los grandes de este mundo teatral: "receptor pasivo" (según la definición de SCHLEGEL), pero también receptor irremplazable de un héroe en perdición, "psicoanalista" sin serlo, que sabe provocar la crisis y poner el dedo en la llaga. Sus formas más prosaicas serán: para las mujeres, la nodriza, la acompañante (CORNEILLE le consagra una obra del mismo nombre en 1637), la criada (MARIVAUX) o la dama de compañía para los encuentros galantes; para los hombres, el ejecutor de tareas viles, o el *alter ego* falto de tacto (Dubois en *Falsas confidencias*). Si bien su importancia es variable, ésta no se limita a un simple rol de reemplazante, de instrumento de "escucha" para los monólogos (éstos se mantienen en la dramaturgia clásica y el confidente no intenta sustituirlos). El confidente, tipo mismo del personaje "doble" (a la vez situado en la ficción y fuera de ella, como simple mecanismo textual), a veces llega a ser el sustituto del público (para quien regula la circulación correcta del sentido) y el doble del autor, siendo aquí promovido al rango de eslabón intermedio entre los protagonistas y los creadores.

Configuración

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

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

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

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

→ *Matemática del drama*
SOURIAU, 1950 - UBERSFELD, 1977a.

Conflicto

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

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

Hay conflicto cuando a un sujeto (cualquiera que sea su naturaleza exacta) que persigue cierto objeto (amor, ideal), se le opone en su empresa otro sujeto (un personaje, un *obstáculo** psicológico o moral). Esta oposición se traduce entonces en un combate individual o "filosófico". Su resultado será *cómico** y conciliatorio, o *trágico** cuando ninguna de las partes presentes puede ceder sin desacreditarse.

I. LUGAR DEL CONFLICTO

Por lo general, el conflicto está contenido y expuesto en el curso

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

II. FORMAS EN CONFLICTO

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

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

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

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

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

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

III. FORMAS DEL CONFLICTO

En el drama clásico, el conflicto se vincula al *héroe**; es su característica fundamental. Definido el héroe como conciencia de sí mismo y como constituido por su oposición a otro personaje o a un principio moral diferente, hay "unidad del héroe y de la colisión" (LUKACS, 1965:135). Pero no todos los conflictos se exteriorizan en la forma más visible del duelo oratorio (*stichomythias**) o del debate oratorio con argumentos y contra-argumentos. A veces, el *monólogo** es adecuado para presentar un razonamiento fundado en la oposición y la confrontación de ideas. Muy a menudo la *fábula* —la estructura de los acontecimientos con peripecias y cambios— lleva el sello de la dialéctica

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

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

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

→ *Matemática del drama*

SOURIAU, 1950 - UBERSFELD, 1977a.

Conflicto

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

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

Hay conflicto cuando a un sujeto (cualquiera que sea su naturaleza exacta) que persigue cierto objeto (amor, ideal), se le opone en su empresa otro sujeto (un personaje, un *obstáculo** psicológico o moral). Esta oposición se traduce entonces en un combate individual o "filosófico". Su resultado será *cómico** y conciliatorio, o *trágico** cuando ninguna de las partes presentes puede ceder sin desacreditarse.

I. LUGAR DEL CONFLICTO

Por lo general, el conflicto está contenido y expuesto en el curso

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

II. FORMAS EN CONFLICTO

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

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

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

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

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

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

III. FORMAS DEL CONFLICTO

En el drama clásico, el conflicto se vincula al *héroe**; es su característica fundamental. Definido el héroe como conciencia de sí mismo y como constituido por su oposición a otro personaje o a un principio moral diferente, hay "unidad del héroe y de la colisión" (LUKACS, 1965:135). Pero no todos los conflictos se exteriorizan en la forma más visible del duelo oratorio (*stichomythias**) o del debate oratorio con argumentos y contra-argumentos. A veces, el *monólogo** es adecuado para presentar un razonamiento fundado en la oposición y la confrontación de ideas. Muy a menudo la fábula —la estructura de los acontecimientos con peripecias y cambios— lleva el sello de la dialéctica

conflictiva de los personajes y acciones. Cada episodio o motivo de la fábula sólo adquiere sentido en relación con otros motivos que vienen a contradecirlo o a modificarlo: "caracteres y situaciones (...) se entrecruzan, se determinan recíprocamente, cada carácter y cada situación intenta afirmarse, situarse en primer plano en detrimento de los otros, hasta que toda agitación converge en una resolución final" (HEGEL, 1965:322). Todos los medios escénicos están a disposición del director de teatro para concretar las fuerzas presentes: apariencia física de los comediantes, ubicación, *reperto* * de los grupos y de los personajes en escena, juego de luces. La puesta en situación y la puesta en escena imponen necesariamente elecciones en la visualización de las relaciones humanas y la traducción "física" de los conflictos sociológicos o ideológicos (*gestus* *).

IV. RAZONES PROFUNDAS DEL CONFLICTO

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

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

V. LUGAR DE RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO

Son las razones profundas del conflicto las que autorizan o no la resolución de las contradicciones. En la dramaturgia clásica, el conflic-

to debe resolverse dentro de la obra: "la acción debe ser completada y acabada, es decir que en el acontecimiento final el espectador debe estar perfectamente instruido de los sentimientos de todos cuantos han intervenido en ella, de manera que salga con el espíritu en calma y no tenga duda de nada" (CORNEILLE. *Discurso sobre el poema dramático*). Esta resolución del conflicto se acompaña, en la tragedia, de un sentimiento de *conciliación* * y *resolución* * en el espectador: a la vez, éste tiene conciencia del fin de la obra (todos los problemas se resuelven) y de la desconexión radical entre los conflictos imaginarios y sus propios problemas privados. El conflicto dramático es, pues, definitivamente resuelto gracias al "sentimiento de conciliación que la tragedia nos procura a través de la visión de la justicia eterna, que impregna con su poder absoluto la justificación de los fines y pasiones unilaterales, pues ella no podría admitir que el conflicto y la contradicción entre fuerzas morales, que según su concepto, deben estar unidas, se perpetúen y se afirmen victoriosamente en la vida real" (HEGEL, 1965:380). Esta conciliación se realiza en todos los modos: subjetivo, cuando los individuos renuncian ellos mismos a sus empresas en favor de una instancia moral superior; objetivo, cuando una fuerza política zanja el debate; artificial, cuando un *Deus ex machina* * desenmaraña un debate inextricable, etcétera.

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

→ *Dramático y épico.*

Connotación

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

Constelación de personajes

Véase *configuración*

Construcción dramática

(Sinónimo: *estructura* dramática.)

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

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

Contexto

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

2.- En un sentido más reducido y rigurosamente lingüístico, el contexto es el entorno inmediato de la palabra y de la frase, el antes y el después del término aislado. Por ejemplo, una escena, un parlamento, no tienen sentido si no son emitidos en una situación y percibidos como transición entre dos situaciones o dos acciones. El *contexto*, pues, se aproxima a la noción de *situación** dramática.

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

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

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

Contrapunto

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

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

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

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

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

→ *Juego y contra-juego, composición paradójica.*

Convención

Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten que el espectador reciba correctamente la represen-

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

I. PUESTA EN JUEGO

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

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

II. TIPOLOGÍA

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

A. Convenciones de las realidades representadas:

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

B. Convenciones de recepción*:

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

C. Convenciones específicamente teatrales:

- la cuarta *pared**,
- los monólogos y los *apartes** como manera de informar sobre el mundo interior de la persona representada.
- el empleo del coro,
- el lugar polimorfo,
- el tratamiento dramático del tiempo,
- la estructura prosódica.

D. Convenciones propias de un género o de una forma específica:

- la caracterización de los actores (*Commedia dell'Arte**).
- el sistema de colores (teatro chino),
- el decorado simultáneo (clasicismo francés),
- el *decorado verbal** (SHAKESPEARE, CALDERON).

III. CONVENCIONES CARACTERIZANTES Y CONVENCIONES OPERATORIAS

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

- A. El primer tipo, *CONVENCIÓN CARACTERIZANTE*, sirve de procedimiento para *autenticar* el espectáculo y para facilitar la creación de un mundo armonioso en el cual podemos creer legítimamente (es el caso de todos los elementos del vestuario y de la conducta física, que revelan inmediatamente la identidad del personaje).
- B. La *CONVENCIÓN OPERATORIA* es muy utilizada en la representación épica, que renuncia a la imitación: se trata de un acuerdo breve que a menudo se establece irónicamente: la silla significa comodidad; la cáscara de plátano, peligro; los ladrillos, los alimentos (cf *Ubu*, de P. BROOK, en Bouffes du Nord, 1977). Aquí, la convención gusta de manifestarse como *procedimiento** lúdico. En muchas puestas en escena modernas, esta falsa convención se transforma en un artificio de moda que el público espera, de tal forma que la convención operatoria se transforma en una convención caracterizante (de cierta vanguardia). De ahí que la puesta en escena y el teatro produzcan constantemente convenciones (operatorias) que "entran en las costumbres" hasta el punto de parecer características del teatro y existentes "desde siempre", y de que exista también una constante dialéctica entre operación y *caracterización**.

IV. CONVENCIONES Y CÓDIGOS TEATRALES

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

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

V. DIALECTICA DE LAS CONVENCIONES

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

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

Coro

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

Término común a la música y al teatro. Desde el teatro griego, el coro es un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitador que

están colectivamente la palabra para comentar la acción a la cual están diversamente integrados.

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

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

La *choréia* realiza una síntesis entre poesía, música y danza, y se encuentra en el origen mismo del espectáculo occidental. Pero, como señala R. BARTHES, "nuestro teatro, incluso lírico, no puede dar una idea de la *choréia*, puesto que la música predomina allí en detrimento del texto y del baile, relegados a los intermedios (ballets). Pues lo que define la *choréia* es la igualdad absoluta de lenguajes que la componen: todos son, si podemos decirlo así, "naturales", es decir, producto del mismo marco mental, formado por una educación que, bajo el nombre de "música", comprendía las letras y el canto (los coros naturalmente se formaban de aficionados, y no había ninguna dificultad en reclutarlos)" (BARTHES, 1965:528).

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

I. EVOLUCION DEL CORO

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

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

En la Edad Media toma formas más personales y didácticas y

juega un papel de coordinador épico de los episodios presentados; se subdivide, dentro de la acción, en subcoros que participan de la fábula.

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

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

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

II. PODERES DEL CORO

A. Función estética desrealizante:

A pesar de su importancia fundadora en la tragedia griega, el coro deviene rápidamente un elemento artificial y exterior al debate dramático de los personajes. Pasa a ser una técnica épica y a menudo distanciadora, pues concreta ante el espectador otro espectador-juez de la acción, habilitado para comentarla, un "espectador idealizado" (SCHLEGEL). Principalmente, este comentario épico equivale a encarnar en la escena al público y su mirada. SCHILLER se refiere al coro en los mismos términos que BRECHT se referirá más tarde al narrador épico y a la distanciación: "Al separar las partes entre sí e intervenir en el seno mismo de las pasiones con su punto de vista apaciguador, el coro nos devuelve nuestra libertad, que de otra forma desaparecería en el huracán de las pasiones" (*Sobre el empleo del coro en la Tragedia*; prefacio a *La novia de Mesina*, en: 1968, vol. 2:252).

B. Idealización y generalización:

Al elevarse sobre la acción "trivial" de los personajes, el coro sustituye al discurso "profundo" del autor; asegura el paso de lo parti-

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

C. Expresión de una comunidad:

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

D. Fuerza de impugación:

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

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

El coro —su función y por lo tanto sus aspiraciones históricas— depende estrechamente de las condiciones socio-económicas de la so-

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

→ LUKACS, 1965.

Creación colectiva

1.- Método artístico:

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

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

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

2.- Razones sociológicas de su aparición:

Esta forma de creación es reivindicada como tal por los creadores

de los años sesenta y setenta. Se vincula a un clima sociológico que estimula la creatividad del individuo en el seno del grupo, para superar la llamada tiranía del autor, de su texto y del director escénico, quienes tendían a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas. Este movimiento se vincula a un re-descubrimiento del aspecto ritual y colectivo de la actividad teatral, a una fascinación de la gente de teatro por la improvisación. la gestualidad liberada del lenguaje y por los modos de comunicación extraverbales. Reacciona contra la división del trabajo, la especialización y la tecnologización del teatro, fenómeno perceptible desde que los empresarios de teatro disponen de todos los medios modernos de expresión escénica y apelan a "especialistas" más que a artistas polivalentes. Políticamente, esta promoción del grupo va a la par con la reivindicación de un arte creado por y para las masas, con una democracia directa y un modo autogestionario de producción. Esto llega hasta el intento, como en el *Living Theatre*, el *Performance Group*, el grupo de teatro *La Candelaria*, de fusionar el teatro con la vida: vivir no consiste ya en hacer teatro, sino en "encarnar" este teatro cotidianamente. La promoción del grupo desacraliza totalmente la noción de obra maestra ("terminar con las obras maestras", clamaba A. ARTAUD) y la conciencia centralizadora del sentido: si el arte está en todas partes, entonces cada uno puede practicarlo, y sólo el grupo puede dominar las diferentes facetas en el acto creador.

3.- Evidencias y dificultad de esta noción:

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

sentido, la ópera, género creado por una serie de "hiper-especialistas", aparece paradójicamente en la actualidad como la obra colectiva por excelencia, tanto desde el punto de vista de sus elementos constitutivos como del espectáculo total, que "moviliza a la vez un gran número de sentidos, de placeres sensoriales, comprendida la posibilidad de que el público goce de alguna manera de sí mismo" (BARTHES, 1972:178).

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

Criada

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

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

MORAUD, 1981.

Criado

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

Si bien es imposible hacer de él un retrato-robot, observaremos de todas formas que, cualesquiera que sean el teatro y la sociedad donde

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

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

→ *Gracioso*.

Crisis

(Del griego *crisis*, decisión.)

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

2.- El dramaturgo clásico prefiere siempre mostrar el momento de mayor intensidad de la crisis psicológica o moral de los personajes; concentra la acción en algunas horas o jornadas de esta crisis y esboza las fases principales. En cambio, la dramaturgia *épica**, o el naturalismo,

se niegan a privilegiar los momentos de crisis a expensas de la vida cotidiana sin brillo particular.

→ *Obstáculo, dramaturgia clásica, dramático y épico.*

Cuadro

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

I. ACTO-CUADRO

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

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

II. SURGIMIENTO DE LA SEGMENTACION EN CUADROS

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

III. DRAMATURGIA DEL CUADRO

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

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

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

Cuadro viviente

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

1.- Esta técnica ya existía en la Edad Media y en el Renacimiento, pero la moda y la "teorización" se remontan particularmente al siglo XVIII (C. BERTINAZZI fue al parecer uno de los inventores de esta práctica escénica: compuso un cuadro reconstituyendo el cuadro de GREUZE, *l'Accordée du Village*). Esta técnica se transforma en un género, y DIDEROT, en *Sobre la poesía dramática*, se declara defensor de esta *pre-puesta en escena**: "Es preciso reunir las figuras,

aproximarlas o dispersarlas, aislarlas o reagruparlas, y obtener una sucesión de cuadros, todos compuestos por una forma grandiosa y verdadera" (1975:110).

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

Cuarta pared

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

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

Cuerpo

I. ¿ORGANISMO O MARIONETA?

El cuerpo del comediante se sitúa, en el abanico de estilos de actuación, entre la espontaneidad y el control absoluto, es decir entre el cuerpo natural, vivo, y un cuerpo-marioneta completamente suspen-

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

II. ¿RELEVO O MATERIAL?

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

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

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

III. EL LENGUAJE CORPORAL

La tendencia del *cuerpo-material* predomina en la actualidad en la práctica general de la puesta en escena, al menos en el teatro experimental. Es por eso que los directores de teatro, de la vanguardia en adelante, han intentado con frecuencia definir un lenguaje corporal del actor. El "lenguaje físico y concreto" de la escena, del cual nos habla ARTAUD, es sólo una metáfora entre muchas otras. Todas tienen en común una búsqueda de signos que no estén calcados del lenguaje, pero que encuentren una dimensión figurativa. El tipo del signo icónico, a mitad de camino entre el objeto y su simbolización, llega a ser el arquetipo de este lenguaje corporal: jeroglífico en ARTAUD y MEYERHOLD, ideograma en GROTOWSKI, etcétera.

IV. JERARQUIZACION DEL CUERPO

El cuerpo no significa como bloque, está siempre "dividido" y jerarquizado estrictamente, y cada estructuración corresponde a un estilo de actuación o a una estética. Por ejemplo, la tragedia elimina el movimiento de los miembros y del tronco, mientras que el drama

psicológico utiliza sólo el rostro y las manos. Las formas populares enfatizan la gestualidad de todo el cuerpo. El mimo, al manifestarse como la contrapartida del psicologismo, neutraliza el rostro y, en menor medida, las manos, para concentrarse en las actitudes y el tronco (DECROUX, 1963). A estas jerarquizaciones según el género, se superpone una dependencia general del cuerpo al *gestus** social y a las determinaciones culturales. Una de las ambiciones de la *expresión** corporal consiste precisamente en provocar una toma de conciencia de los condicionamientos posicionales y de la alienación gestual (*gesto**).

V. LA IMAGEN DEL CUERPO

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

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

D

Declamación

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

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

2.- Sin embargo, la declamación se considera, y esto desde innes del siglo xvii, como una forma enfática y más ampulosa de expresar el texto, mientras que en la época clásica era la forma "natural" de actuación. El actor TALMA señala el envejecimiento de este término y la forma de interpretar que representa: "Aquí puede ser oportuno destacar la inadecuación de la palabra *declamación*, de la cual nos

psicológico utiliza sólo el rostro y las manos. Las formas populares enfatizan la gestualidad de todo el cuerpo. El mimo, al manifestarse como la contrapartida del psicologismo, neutraliza el rostro y, en menor medida, las manos, para concentrarse en las actitudes y el tronco (DECROUX, 1963). A estas jerarquizaciones según el género, se superpone una dependencia general del cuerpo al *gestus** social y a las determinaciones culturales. Una de las ambiciones de la *expresión** corporal consiste precisamente en provocar una toma de conciencia de los condicionamientos posicionales y de la alienación gestual (*gesto**).

V. LA IMAGEN DEL CUERPO

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

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

D

Declamación

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

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

2.- Sin embargo, la declamación se considera, y esto desde fines del siglo XVII, como una forma enfática y más ampulosa de expresar el texto, mientras que en la época clásica era la forma "natural" de actuación. El actor TALMA señala el envejecimiento de este término y la forma de interpretar que representa: "Aquí puede ser oportuno destacar la inadecuación de la palabra *declamación*, de la cual nos

servimos para expresar el arte del actor. Este término, que parece designar algo distinto de una forma natural, que conlleva la idea de cierta enunciación convencional y cuyo empleo se remonta probablemente a la época en que la tragedia era en efecto cantada, ha dado a menudo una falsa dirección a los estudios de los actores jóvenes. De hecho, declamar es hablar con énfasis; por ello el arte de la declamación es hablar como no se habla (...) Me sería embarazoso sustituirla por una expresión más conveniente. *Hacer tragedia* ("jouer la tragédie" en el original francés) da más bien la idea de una diversión que de un arte; *decir tragedia* ("dire la tragédie") me parece una locución fría y que sólo expresa la elocución sin la acción". (*Memorias*, citadas en: POUGIN, 1885, art. *declamación*).

TALMA se da cuenta de la naturaleza mixta del teatro *hablado*: hablará en acción, pero desviada del discurso y la acción habituales. Toda investigación de la expresión es sin duda investigación de un compromiso entre *dicción** natural y artificial, entre gestualidad mimética y coreográfica, entre efecto de realidad y artificialidad.

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

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

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

VITEZ es el director que en la actualidad intenta recuperar la artificialidad de una declamación teatral, distanciar el verso de la banalidad del lenguaje cotidiano, dar verbal y gestualmente sentido a un ritmo y a una *retórica* (hacer oír las doce sílabas del alejandrino, las

diéresis, la alternancia de rimas masculinas y femeninas, la extensión desigual de los pies). Paradójicamente, este mecanismo, al ser puesto en marcha, puede permitirse el lujo de presentar ciertos versos como naturales (por ejemplo, "No, no la miremos, respetemos su dolor" *Berenice*, II), y de sorprender al oyente cuyo oído acaba de ser recuperado para la declamación. Esta alternancia entre lo natural y la música le permite luchar contra una banalización de la recitación, la cual hasta la propia Comedia-Francesa sacrifica. Toda una reflexión sobre el *procedimiento** literario, la convención teatral, el valor coercitivo del discurso pasa de este modo por un redescubrimiento de la declamación.

→ *Elocución, discurso, prosodia.*

TALMA, 1825.

Decorado

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

I. DECORADO O ESCENOGRAFIA

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

II. DECORADO COMO ILUSTRACION

El haber mantenido el nombre y la práctica del decorado no es de ninguna manera inocente. La puesta en escena ha limitado desde hace mucho tiempo su campo de acción a una visualización e ilustración del

texto, pensando ingenuamente que le correspondía hacer evidente y redundante lo que el texto sugería. ZOLA sugiere, sintomáticamente, que la decoración es sólo una "descripción continua que puede ser mucho más exacta y capturadora que la descripción realizada en la novela" (1968).

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

III. DESARROLLO ACTUAL DEL DECORADO

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

IV. EL NO-DECORADO COMO DECORADO

La estética del teatro pobre y el deseo de abstracción conducen a veces al director a eliminar totalmente el decorado, en la medida en que esto es posible, puesto que la escena, incluso vacía, parece siempre "dispuesta" y "estéticamente desvestida". De este modo, todo significa por ausencia: ausencia del trono para el rey, de figuración para el espacio, de lugar preciso para el mito. El decorado es sólo perceptible en el "*decorado verbal*"* o en la gestualidad de los actores, su forma de mirar o simplemente de indicar el elemento decorativo invisible. En la actualidad, en vez de *decorado*, se prefiere hablar de *dispositivo* * u *objeto escénico* *, que tienen la ventaja de no limitar el decorado a una camisa de fuerza que aprisiona la representación, sino hacer de la escena el lugar de una práctica y de una retórica, gracias al director.

Decorado construido

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

→ *Escenografía*.

Decorado sonoro

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

Decorado verbal

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

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

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

Decorados simultáneos

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

Decoro

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

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

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

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

3.- De una forma general, es decoroso o conveniente lo que se

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

La regla del decoro es así un *código** no explícito de preceptos ideológicos y morales. En este sentido, acompaña a toda época y se distingue difícilmente de la *ideología*. Cada escuela o sociedad, incluso cuando rehace las reglas de la época precedente, decreta también normas de comportamiento. El decoro es, por lo tanto, la imagen que una época se hace de ella misma y anhela encontrar en las producciones artísticas. El decoro se ve naturalmente afectado por la "subversión de valores" (NIETZSCHE). Por ejemplo, en 1979 en París o en Nueva York, el "decoro" impondrá a muchos directores el mostrar a una actriz desvestiéndose en algún momento de la obra, ya se esté representando a MARIVAUX, a BRECHT o a R. FOREMAN.

Deixis

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

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

teatral: se muestra (se imita) a personajes en el proceso de *comunicar**. Exhibimos la "palabra en la escena".

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

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

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

El actor es uno de los elementos deicticos por excelencia del espectáculo. Todo el *espacio** y el *tiempo** se organizan a partir de él, como una especie de aureola que no lo abandona nunca. De este modo se explica que el teatro no necesite ninguna figuración escénica desde que el enunciador, a través de la palabra o el gesto, *indica* dónde está hablando. El teatro puede utilizar todos los medios épicos (relatos, comentarios) que desee; permanece siempre vinculado a su expresión deictica, y esta expresión da a la escena su coloración emocional. Por lo tanto, en vez de resumir el texto dramático en una fábula o en una imitación de la realidad, es preferible ver en él una espacialización de diferentes palabras, "un proceso dinámico de intersección de la instancia del discurso" (SERPIERI, 1977). De ningún modo es necesario un narrador para describir la situación deictica, puesto que está dada para ser vista (*ostensión**) y la escena "vive" en un presente permanente. Así, algunas tentativas han sido legítimas realizadas para segmentar el texto dramático en función de las direcciones de la palabra, de los vínculos que se tejen entre los personajes y de la orientación general del diálogo hacia una culminación, un tiempo muerto o cíclico.

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

A. La escenografía:

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

B. La gestualidad y la mímica:

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

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

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

D. La puesta en escena:

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

→ *Presencia, segmentación, semiología.*

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

Denegación

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

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

el *efecto real** y el *efecto teatral**, provocando alternativamente la identificación y la *distanciación**. En esta dialéctica reside probablemente uno de los *placeres** del teatro.

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

Derecha e izquierda del escenario

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

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

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

Descripción

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

I. CIENTIFICIDAD DE LA DESCRIPCION

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

La determinación del criterio de científicidad exigiría un juicio

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

II. OBRA PARTICULAR Y ESQUEMA DESCRIPTIVO

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

III. ADAPTACION DE LOS INSTRUMENTOS DESCRIPTIVOS AL ESPECTACULO ESTUDIADO

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

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

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

→ *Partitura, semiología.*

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

Desenlace

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

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

Desviación

Véase *reglas*

Deus ex machina

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

1.- En algunas puestas en escena de las tragedias griegas (especialmente en EURÍPIDES), existía el recurso de una máquina suspendida por una grúa que traía a la escena a un dios capaz de resolver "en un dos por tres" todos los problemas no resueltos. Por extensión y figurativamente, el *deus ex machina* representa la intervención inopinada y providencial de un personaje o de alguna fuerza capaz de desenredar

una situación complicada. Según ARISTOTELES (*Poética*), el *deus ex machina* debe intervenir sólo "para lo que sucedió fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después y requiere predicción o anuncio" (1454b). La sorpresa en este tipo de desenlace es sin duda total.

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

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

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

→ *Motivación, epilogo.*

SPIRA, 1957.

Deuteragonista

Véase *protagonista*

Dialéctica

No hay nada de sorprendente en que la *forma dramática** esté vinculada a la dialéctica, en la medida en que ambas: 1/progresan por

un movimiento de preguntas-respuestas hacia una verdad o solución final; 2/practicar la unidad de contradicciones y el arte del equilibrio entre lo abstracto y lo concreto, lo histórico y lo lógico, lo general y lo particular, la teoría y la práctica.

I. LA DIALECTICA EN EL TEATRO

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

II. DIALECTICA DE LA FORMA Y EL FONDO

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

III. EL TEATRO DIALECTICO

BRECHT emplea esta expresión para designar su *teatro épico* y superar una visión demasiado formal de lo épico como estilo de repre-

sentación (BRECHT, 1967, vol. 16:867-941). Con esto, probablemente ambicionaba realizar, con respecto a la dramaturgia aristotélica, la revolución que MARX realiza en el plano de la dialéctica con respecto a HEGEL, al "poner de pie" y sustituir la simple dialéctica de la conciencia por una dialéctica de los procesos sociales reflejados en los individuos.

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

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

→ *Dramaturgia, dramático, épico.*
DORT, 1960, 1971:115-169.

Dialogismo

Véase *discurso*

Diálogo

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

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

I. DIALOGO Y FORMA DRAMATICA

El diálogo entre personajes se considera a menudo como la forma fundamental y ejemplar del drama. De hecho, desde el momento en

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

II. DEL MONOLOGO AL DIALOGO

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

III. TIPOLOGÍA DE LOS DIALOGOS

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

A. Número de personajes:

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

B. Volumen:

Hay diálogo cuando los parlamentos de los personajes se suceden en un ritmo suficientemente elevado: sin esto, el texto dramático parecería una sucesión de monólogos que mantienen una relación lejana entre sí. La forma más evidente y espectacular del diálogo es la del duelo verbal o *stichomythias**. La extensión de los parlamentos es función de la dramaturgia empleada en la obra. La tragedia clásica no busca producir de una forma naturalista los discursos de los personajes; los diferentes parlamentos serán contruidos según una retórica muy sólida: el personaje suele exponer de una manera muy lógica su argumentación, ante la cual su interlocutor podrá responder punto por

punto. En el teatro naturalista, el diálogo se considera en contacto directo con el discurso cotidiano de los hombres, con todo lo que hay de violento, elíptico e inexpressable; por lo tanto, dará una impresión de espontaneidad y de organización. En última instancia, se reduce a un intercambio de gritos o de silencios (HAUPTMANN, CHEJOV).

C. Relación con la acción:

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

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

— El diálogo es sólo la parte visible y secundaria de la acción en el drama naturalista; ante todo son la situación, las condiciones psicosociales de los caracteres los que hacen progresar la intriga: el diálogo sólo tiene un papel de barómetro o de revelador.

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

IV. INTERCAMBIABILIDAD DE LOS PERSONAJES

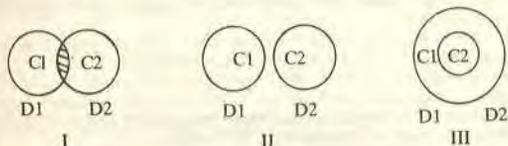
El diálogo deja ver un intercambio entre un *yo* locutor y un *tú* oyente, tomando a su vez cada oyente el rol de locutor. Todo lo que se enuncia tiene sentido solamente en el contexto de esta vinculación social entre locutor/oyente. Esto explica la forma a veces elusiva del diálogo, que utiliza más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

La característica del diálogo es no estar acabado nunca, y provocar necesariamente una respuesta del oyente. De este modo, cada *diálogo* aprisiona al otro en el discurso que acaba de proferir, obligándo-

lo a responder según el contexto propuesto. Todo diálogo es una lucha táctica entre dos manipuladores del discurso: cada uno intenta imponer sus propios presupuestos (lógicos e ideológicos) forzando al otro a situarse en el terreno que él le ha escogido (DUCROT, 1972).

V. EL DIALOGO EN UNA TEORIA SEMANTICA DEL DISCURSO

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



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

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

3.- Los contextos son casi idénticos: las réplicas no se oponen, sino que parten de una misma boca. Es el caso del drama lírico, donde el texto no pertenece en propiedad a un carácter, sino que es distribuido "poéticamente" entre los personajes: monólogo de varias voces que nos recuerda ciertas formas musicales donde cada instrumento o voz se suma al conjunto.

VI. DIVERGENCIA O COHERENCIA * DE LOS DIALOGOS

Lo que produce la impresión de un verdadero diálogo entre personajes (y no de un monólogo dividido en diálogos y distribuido al azar), es la gran coherencia de este tipo de diálogo "conciso". En efecto, el diálogo da la impresión de coherencia y de unificación cuando: 1/ su

tema* es aproximadamente el mismo para los dialogantes, o 2/ la *situación** de enunciación (el conjunto de la realidad extralingüística de los personajes) es común a los locutores.

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

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

VII. ORIGEN DEL DISCURSO DIALOGICO

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

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

→ *Monólogo, discurso.*

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

Dicción

(Del latín *dictio*, palabra.)

1.- Sentido arcaico (siglo xvii): forma de decir y de comprender un texto según cierta organización de las ideas y las palabras. El presupuesto de la correcta *dicción poética* es que existe un estilo y una selección de palabras específicamente poéticas. La dicción tiene dos

modos principales: el relato (poesía narrativa) y la "imitación" del discurso de los personajes dramáticos.

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

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

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

A. La dicción naturalista:

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

B. La dicción artística (artificial y cantada):

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

Este tipo de dicción es de muy difícil realización puesto que exige ser mantenida por todo el estilo de la representación: no-mimetismo, insistencia sobre el teatro, distanciación de ciertos procedimientos, atmósfera resueltamente artificial (pero no paródica). Numerosas puestas en escena, que se distinguen con respecto al naturalismo, operan según este modo de representación (las puestas en escena de VITEZ, BROOK, GRUBER). Encuentran así cierta autenticidad en su forma de abordar el texto, de "decirlo", al mismo tiempo que expresan lo que piensan de él. Al sustraer ciertas palabras o trozos de la frase del texto, el actor hace el gesto de indicar qué sentido privilegia, qué relación corporal mantiene con su discurso y su personaje. Hace perceptible la arquitectura de la frase y la visión subjetiva que él mismo se forma de las proposiciones espaciales del texto.

→ *Declamación, gestus.*

BECQ DE FOUQUIERES, 1881.

Dicho de autor

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

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

→ *Autor, sujeto del discurso teatral, distanciación.*

Dicho y no dicho

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

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

I. MEDIOS DE MANIFESTACIÓN DEL NO-DICHO

A. El coro*:

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

B. El monólogo*:

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

C. El discurso "neuro":

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

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

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

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

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

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

E. Procedimientos escénicos:

A los medios dramáticos utilizados para expresar este no-dicho se suman los recursos inagotables de la puesta en escena. Es ésta la que en definitiva decide lo que debe ser visualizado y explicitado en el modo escénico. El actor es aquí irremplazable y, además, difícilmente formalizable con respecto a su manera de explicitar su discurso (por medio de la mímica y de la gestualidad). Sin llegar a la *distanciación** brechtiana, hay mil formas de no duplicar el discurso a través del gesto y de provocar así una explicación del texto *in situ*.

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

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

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

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

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

→ *Discurso, interpretación, silencio, hermenéutica, texto dramático.*
ELLIS-FERMOR, 1945 - DUCROT, 1972 - MILLER, 1972 - ÜBERS-
FELD, 1977a, 1977b.

Didáctica

Véase *obra*

Véase *teatro*

Didascalias

(Del griego *didaskalia*, enseñanza.)

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

1.- En el teatro griego, el autor mismo es a menudo director y actor, de modo que las indicaciones sobre la forma de actuar son inútiles y por ello están totalmente ausentes del manuscrito. Las didascalias contienen más bien informaciones sobre las obras, sus fechas y lugar

de composición y representación, el resultado de certámenes dramáticos, etc. En las didascalias están tan ausentes las acotaciones concretas sobre la manera de actuar, que no se sabe claramente quién pronuncia las réplicas cuando éstas aparecen recordadas por un trazo distintivo.

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

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

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

Diégesis

(Del griego *diégesis*, relato.)

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

I. DIEGESIS Y MIMESIS

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

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

II. PRESENTACION DE LA DIEGESIS

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

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

III DIEGETIZACIÓN DE LA ENUNCIACION

El relato (novela, cuento, etc.) conoce bien la técnica de la diegetización de su producción textual: muy a menudo se esfuerza por hacer verosímil su acto de producción; nota del editor acerca de un manuscrito "encontrado"; relato narrado por un "yo" que informa acerca de una historia "verdadera"; presentación "objetiva", científica de los hechos, etc. El teatro dispone de medios idénticos: primeras réplicas *in media res* que sugieren que la acción ha comenzado antes de levantarse el telón: *narrador** épico del prólogo que viene a presentar la historia que será narrada; *teatro en el teatro** donde el personaje declara que desea mostrar una representación teatral. Son muchas las técnicas destinadas a ocultar la construcción literaria, las convenciones y los hilos teatrales indispensables a toda ilusión. Así es recuperado y anulado el proceso de la enunciación y de la producción literaria escénica.

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

Dilema

(Del griego *dilēmna*, elección doble.)

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

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

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

Dionisiaco

Véase *apolíneo*

Dirección

Véase *puesta en escena*

Véase *regiduría*

Director

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

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

3.- Es difícil estatuir de una manera definitiva la conveniencia e importancia del director en la creación teatral, porque, en último término, los argumentos se reducen siempre a una cuestión de gusto y de ideología y no a un debate estético objetivo. Constataremos simplemente que el director existe y se hace oír en la producción escénica

(particularmente cuando no está a la altura de su tarea). Esto no impide que se vea impugnado repetidamente por otros "colegas": el actor que se siente prisionado por directivas demasiado tiránicas; el escenógrafo que intenta atrapar con su artificio al equipo artístico y al público: el "colectivo" que rehúsa las distinciones en el grupo, toma a su cargo el espectáculo y propone una "creación colectiva"; y, recientemente, el animador cultural, que sirve de intermediario entre el arte y su comercialización, entre los artistas y el entorno: posición inconfortable pero estratégica.

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

Discurso

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

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

Si por *discurso* entendemos el "enunciado considerado desde el punto de vista del mecanismo discursivo que lo condiciona" (GUSPIN, 1971:10), entonces el discurso de la puesta en escena es la organización de materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo puesto en escena. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena, es preciso relacionarlo con las condiciones de producción, las que dependen de la utilización particular hecha por los autores (dramaturgo, director, escenógrafo, etc.) de los diferentes sistemas artísticos (materiales escénicos) a su disposición en cierto momento histórico. Desde SAUSSURE sabemos que, en lingüística, el *habla* (y los discursos que produce) es una utilización y una actualización de la *lengua* (los sistemas fonológico, sintáctico, semántico...). De la misma forma, el *discurso teatral* (textual y escénico) es una toma de posición de los sistemas escénicos, una utilización individual de potencialidades escénicas, incluso si el individuo —el sujeto del discurso— está constituido de hecho por todo el equipo de realización. Bien entendido, estos sujetos del discurso teatral deben ser distinguidos de los personajes concretos del equipo teatral. Se

definen en un nivel teórico (no real) como "sujetos en construcción permanente" que dejan más o menos alguna huella en el *enunciado escénico*. Para captar a estos sujetos en movimiento (en transformación) o sus mecanismos discursivos, buscaremos su huella en las marcas de (A) la *enunciación* y (B) los *presupuestos* lógicos que el discurso introduce subrepticemente:

A. La enunciación teatral:

1.- Discurso central y discurso del personaje.

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

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

B. Los presupuestos lógicos:

Todo lo que se afirma escénicamente (a través del texto o de la escena) no se hace siempre de una forma directa. La escena, al igual que los presupuestos lingüísticos, puede recurrir constantemente a im-

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

II. DISCURSO COMO ACCION HABLADA

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

III. FORMACIONES DISCURSIVAS

Un entoque del análisis del discurso, el de la investigación de las formaciones discursivas de un texto, al ser aplicado al teatro promete obtener resultados interesantes. Esta teoría postula que "una secuencia, un enunciado tienen «sentido» para un solo sujeto en la medida en que el sujeto comprende que pertenece a esta o a aquella formación discursiva, pero (que) al mismo tiempo rechaza esta idea para sustituirla por la ilusión de que es él el origen mismo del sentido" (MAINGUE-NEAU, 1976:83). En el análisis de los textos dramáticos, a menudo observamos la presencia de dos o más formaciones discursivas (en los

discursos de personajes antagonistas, pero también dentro del texto de un mismo carácter), las que, según la teoría marxista, son articuladas en formaciones ideológicas correspondientes a condiciones materiales diferentes. Sin embargo, en la práctica del análisis textual se hace difícil distinguir entre diferentes formaciones ideológicas y discursivas, pero el teatro tiene al menos la ventaja (en apariencia) de confrontar (y "cuestionar") diversos puntos de vista, y de visualizar la heterogeneidad de los discursos.

IV. CARACTERISTICAS GENERALES DEL DISCURSO TEATRAL

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

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

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

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

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

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

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

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

→ *Semiología, dicho y no-dicho, texto dramático.*

FONTANIER, 1968 - SCHMID, 1973 - GARDIN, 1974 - JAFFRE, 1974 - VAN DIJK, 1976.

Disfraz

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

El disfraz es una técnica empleada frecuentemente, sobre todo en la comedia, para producir todo tipo de situaciones dramáticamente interesantes: equívocos, *quidproquos**, *golpes de efecto**, *teatro en el teatro**, voyeurismo. El disfraz "sobretrealiza" la representación dramática, que descansa en la noción de *rol** y de *personaje** que enmascara al actor, mostrando de este modo no sólo la escena, sino también la mirada que se posa sobre la escena. El disfraz se presenta como verosímil (en la representación realista) o como *convención** y técnica dramáticas necesarias al dramaturgo para vehicular la información de un carácter a otro, para facilitar la progresión de la intriga y desatar los hilos al término de la obra (MARIVAUX, MOLIÈRE).

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

1.- La situación fundamental del teatro:

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

2.- Formas del disfraz:

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

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

Dispositivo escénico

Término utilizado frecuentemente en la actualidad y que tiende a reemplazar los de *escena** o *decorado**. *Dispositivo escénico* indica, en efecto, que la escena no es fija y que el decorado se instala desde el comienzo hasta el fin de la obra: la escenografía dispone las zonas de representación, los objetos, los planos de evolución según la acción a representarse y no vacila en variar esta estructura en el curso del espectáculo. El teatro es un *artefacto lúdico*, más próximo a los juegos de construcción para niños que al fresco decorativo. Históricamente, el origen de estos ingenios lúdicos, si excluimos la maquinaria ilusionista del teatro barroco de gran espectáculo, se remonta al futurismo y el constructivismo rusos (MEYERHOLD, TAIROV).

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

Distancia

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

I. LA METAFORA ESPACIAL EN EL TEATRO

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

A. Distancia:

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

B. Distancia:

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

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

II. LA DISTANCIA CRÍTICA

En nuestro universo cultural, la *actitud distanciadora* tiene una coloración positiva y crítica: existe cierto pudor de caer en la trampa de la ilusión y alienar nuestro juicio. Este contexto cognoscitivo condujo a BRECHT a formular su crítica de la *identificación** (sin duda,

también se sumaba su postulado de que nos volvemos incapaces de modificar lo que nos fascina porque lo consideramos eterno e inalterable).

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

III. OTROS PARAMETROS DE LA DISTANCIA

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

- de los valores de la comunidad teatral, de sus códigos naturales;
- del género de espectáculo; la tragedia —y toda forma en la que se proyectan la muerte y el destino— es propicia para fundir al público y adherirlo en bloque a lo que se le presenta. En cambio, la comedia no tiene por qué "sujetar" a su público en el acontecimiento; por el contrario, provoca la sonrisa crítica por su inventiva en el desarrollo de la intriga; sus procedimientos parecen siempre artificiales y lúdicos;
- del estilo de *actuación** (naturalista, sobreteatral, desdoblada, etc.).

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

→ *Relación teatral, recepción, comunicación.*

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

Distanciación¹

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

1. Acerca de si debería decirse *distanciación* o *extrañamiento* léase la nota sobre la presente edición al principio del libro. Se ha optado por mantener la actitud de M. PAVIS, quien en la edición francesa original dejó coexistir, e incluso colisionar, las expresiones de *distancia*, *distanciación* y *extrañamiento*. [R.]

I. DISTANCIACION COMO PRINCIPIO ESTETICO

El efecto de distanciaci3n proviene de la traducci3n del t3rmino de SHKLOVSKI: *priem ostraneniya, procedimiento o efecto de extrañamiento*. Es el procedimiento est3tico que consiste en modificar nuestra percepci3n de una imagen literaria, pues "los objetos observados repetidas veces, comienzan a ser percibidos autom3ticamente: el objeto se encuentra ante nosotros, lo sabemos, pero dejamos de verlo (...) El procedimiento del arte es un procedimiento de singularizaci3n de los objetos que consiste en oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duraci3n de la percepci3n (...) el prop3sito de la imagen no es facilitar nuestra comprensi3n de la significaci3n que contiene, sino crear una percepci3n particular, crear su visi3n y no su reconocimiento" (en: TODOROV, 1965:83, 84, 90).

Este principio est3tico vale para todo lenguaje art3stico: aplicado al teatro, concierne a las t3cnicas "desilusionantes" que no mantienen la impresi3n de realidad esc3nica y revelan el artificio de la construcci3n dram3tica y del personaje. La atenci3n del espectador se centra en la fabricaci3n de la ilusi3n, en la forma en que los actores construyen sus personajes. Todos los g3neros teatrales se valen de este recurso.

II. DISTANCIACION BRECHTIANA

A. Una percepci3n pol3tica de la realidad:

BRECHT, en su deseo de modificar la actitud del espectador y activar su percepci3n, lleg3 a una noci3n id3ntica a la de los formalistas rusos. Para 3l, "una imagen distanciadora es aquella en la que se reconoce al objeto, pero al mismo tiempo se le ve extraño" (*Pequeño Organon*, 1963 § 42). La distanciaci3n es "un procedimiento que permite describir los procesos representados como procesos extraños (...) El efecto de distanciaci3n transforma la actitud aprobatoria del espectador, basada en la identificaci3n, en una actitud cr3tica" (1972:353).

En BRECHT, la distanciaci3n no es solamente un acto est3tico, sino tambi3n pol3tico: el efecto de distanciaci3n no se vincula con una percepci3n nueva o con un efecto c3mico, sino con una desalienaci3n ideol3gica (*Verfremdung* remite a *Entfremdung*, alienaci3n social) (véase, BLOCH, 1973). La distanciaci3n permite pasar del nivel del procedimiento est3tico al de la responsabilidad ideol3gica de la obra de arte.

B. Niveles de distanciaci3n:

Esta se efectúa simult3neamente en diversos niveles de la representaci3n teatral:

1.- La *f3bula* narra dos historias donde una, concreta, es s3lo la par3bola del texto y de la moral m3s profunda.

2.- El *decorado* presenta el *objeto* que debe ser reconocido (ej.: la

f3brica) y la *cr3tica* que debe efectuarse (la explotaci3n de los obreros) (BRECHT, 1967, vol. 15:455-458).

3.- La *gestualidad* informa acerca del individuo y su pertenencia social, su relaci3n con el mundo del trabajo.

4.- La *dici3n* no psicologiza el texto, sino que restituye su ritmo y su artificialidad (ej.: pronunciaci3n musical de los alejandrinos).

5.- A trav3s de su *actuaci3n*, el actor no encarna a su personaje; lo muestra manteni3ndolo a distancia.

6.- Las apelaciones al p3blico, los *songs**, los cambios de decorado son otros de los muchos *procedimientos** que rompen la ilusi3n.

→ *Historizaci3n, 3pico, efecto de extrañamiento*
BARTHS, 1964 - RÜLICHE-WEILER, 1968 - CHIARINI, 1971
BLOCH, 1973.

Documental

V3ase *teatro documental*

Drama

(Del griego *drama*, acci3n. Esta palabra procede del d3rico *dr3n*, que corresponde a la palabra 3tica *prattein*, actuar.) T3rmino apenas empleado antes del siglo xviii. Seg3n D'AUBIGNAC (1657) "el drama significa todo el poema".

1.- En un sentido general, el drama es el g3nero literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado. Obra *dram3tica** es solamente la denominaci3n para este tipo de texto.

2.- En el siglo xviii, el *drama* se transforma en un g3nero particular de *obra** de teatro, la cual se presenta como s3ntesis (o "intermediaria" o "derivado") de la *comedia** y de la *tragedia**. La acci3n *pat3tica** no excluye los elementos c3micos, realistas o *grotescos**. Es un "g3nero serio" (DIDEROT) a partir del cual la tragedia burguesa (o dom3stica) apela a la sensibilidad lacrimosa y al esp3ritu filos3fico del siglo xviii. El adjetivo de drama significar3a antes *melodram3tico* que *pat3tico**. Los defensores del drama (burgu3s) van desde VOLTAIRE a DIDEROT pasando por NIVELLE DE LA CHAUSSEE, S. MERCIER, etc. Debido a la preocupaci3n por el realismo textual y esc3nico, ellos sacan adelante sus temas en su propia 3poca, queriendo producir un efecto de ilusi3n y de autenticidad. De aqu3 resulta una experimenta-

ción escénica y una preocupación por privilegiar la mímica y la pantomima (*cuadro viviente* *).

3.- El drama es a veces la abreviación de *drama romántico*, que HUGO convirtió en la quintaesencia del teatro: "SHAKESPEARE es el Drama, y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufonesco, la tragedia y la comedia, el drama es la característica propia de la tercera época de la poesía, de la literatura actual" (*Prefacio a CROMWELL*).

4.- En la actualidad, para designar el "género teatral", caracterizado precisamente por la mezcla de géneros y subgéneros, ciertos críticos (LIOURE, 1973) emplean *drama* para toda obra que no corresponde a un subgénero definido y que mezcla todos los estilos y medios escénicos, semejante en esto a un *teatro total* *.

SZONDI, 1973.

Drama burgués

Véase *drama* (sentido 2)

Drama histórico

Véase *historia*

Drama lírico

1.- A menudo sinónimo de ópera y de ópera-cómica, o sea, de teatro cantado.

2.- En oposición al género dramático, el drama lírico se caracteriza por la ausencia de acción y de movimiento en favor de una profundización en la cualidad poética y estética del texto que vale por sí mismo. Ciertos diálogos se denominan *liricos* cuando es secundario saber quién los ha proferido y en qué situación.

WAGNER, 1852 - SZONDI, 1975a.

Drama litúrgico

Surge en Francia y en España, entre el siglo x y el siglo xii. En el transcurso de la misa los fieles intervenían en el canto y en la dicción de los salmos y comentarios de la Biblia (ciclo de Pascua en torno a los temas de la Resurrección, de la Navidad en torno de la Natividad). Gradualmente se le añaden escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento y no se recurre ya al latín sino al francés o al español (drama semilitúrgico), para los sainetes representados en el atrio de la iglesia. La dramaturgia litúrgica producirá los *milagros* * y los *misterios* *.

Dramático y épico

Lo épico tiene su lugar en una teoría del teatro, puesto que no se limita a un género (novela, novela corta, poema épico), sino que juega en el teatro un papel de principio organizador. Lo épico designa no sólo una forma realizada de una manera concreta, sino también un conjunto de procedimientos estéticos e incluso ideológicos corrientemente utilizados en el teatro, sobre todo después de la teorización brechtiana. Como lo dramático y lo épico forman una dicotomía dialéctica, es útil definirlos en un montaje paralelo.

I. CRITERIOS ESTETICOS

DRAMATICO

EPICO

A. La escena:

1.- El acontecimiento se desarrolla ante nosotros, en un presente inmediato.

El acontecimiento pasado es "reconstituido" a través del acto de narración.

— Pretende que lo revivamos.

— Pretende exponérselo "paso por paso".

— Se limita a momentos excepcionales de la actividad humana (crisis, pasiones).

— Constituye una "totalidad"; puede estar formado por un conjunto importante de hechos.

2.- Punto de vista de la presentación:

La acción y su reconstitución coinciden perfectamente en el espacio y en el tiempo; son presentadas bajo la forma de réplicas entre un "Yo" y un "Tú".

El narrador se anula ante el "él" ficticio de los personajes. Toma sus distancias ante la acción.

B. La acción:

— Se desarrolla ante mí, forma un conjunto que se me impone y no podría ser fragmentada sin perder toda sustancia: "La acción dramática enmudece ante mí" (SCHILLER a GOETHE, carta del 26 de diciembre de 1797).

— El narrador no es aprisionado en la acción, sino que conserva entera libertad de maniobra para observarla y comentarla: "Yo giro en torno a la acción épica y ésta parece no moverse" (SCHILLER a GOETHE, carta del 26 de diciembre de 1797).

C. Actitud del lector-espectador:

Sumisión:

"(...) Estoy fascinado por la presencia sensible (de lo dramático), mi imaginación pierde toda libertad, una inquietud perpetua se manifiesta en mí y se mantiene; toda mirada hacia atrás, toda reflexión me está prohibida pues soy arrastrado por una fuerza extraña (...)" (*Ibid*).

libertad:

"(...) Puedo caminar con paso desigual, según mi necesidad subjetiva me puedo demorar más o menos, puedo adelantarme o retrasarme, el narrador conserva una libertad serena" (*Ibid*).

D. Esta doble actitud del espectador ante la representación será retomada por BRECHT en su comparación entre el *Teatro del carrusel* y el *Teatro del planetario* (BRECHT, 1972:516-522).

Carrusel

El espectador es embarcado en una historia (un ti vivo) que no controla; se ilusiona con los animales y los paisajes que cree ir encontrando.

Planetario

En el planetario, los movimientos de las estrellas son reconstituidos esquemática pero fielmente en sus trayectorias.

II. CRITERIOS ESTETICOS E IDEOLOGICOS

A. Funciones de la forma épica:

Encontramos elementos épicos en el drama mucho antes que en el teatro de BRECHT. Los misterios de la Edad Media, el teatro clásico asiático, incluso los relatos en el teatro clásico europeo también constituyen elementos épicos insertados en el tejido dramático de la obra. Pero siempre se trata de procedimientos técnicos y formales que no cuestionan la dirección global de la obra y la función del teatro en la sociedad.

En cambio, para BRECHT, el paso de la forma dramática a la forma épica no es motivado por una cuestión de estilo, sino por un nuevo análisis de la sociedad. De hecho, el teatro dramático ya no es capaz de dar cuenta de los conflictos del hombre en el mundo: el

individuo ya no se opone a otro individuo, sino a un sistema económico: "Sólo para lograr captar los nuevos temas, se precisa una forma dramática y teatral nuevas (...). El petróleo rechaza los cinco actos, las catástrofes de hoy no se desarrollan en línea recta, sino en forma de ciclos críticos, los héroes cambian a cada fase (...). Para dramatizar tan sólo una simple noticia de prensa, la técnica dramática de HEBBEL y de IBSEN es del todo insuficiente" (1967, vol. 15:197).

El sistema brechtiano, sin ser necesariamente un sistema filosófico cerrado, se encuentra formulado por primera vez en "Notas sobre la ópera *Mahagony*" (1931) y logra su expresión definitiva en *Pequeño Organon* (1948), en *La compra del metal* (1937-1951) y en *Dialéctica en el teatro* (1951-1956).

B. Notas sobre la ópera de Mahagony (1931):*OPERA DRAMATICA*

La música ofrece:
música que engrandece al texto,
música que impone al texto,
música que ilustra,
música que pinta la situación psicológica.

OPERA EPICA

La música transmite:
el texto que expone,
el texto que presupone,
la posición que toma,
la conducta que muestra.

BRECHT (1967, vol. 17:1004)

Este esquema de *Mahagony* contiene ya en germen todos los principios del teatro épico brechtiano. Por ejemplo, retoma la gran mayoría de los criterios formales de los análisis de GOETHE y SCHILLER, pero los justifica a priori por un análisis nuevo de la sociedad y por las necesidades de una "estética de lucha".

C. Bosquejo del sistema épico brechtiano:

- 1.- La escena: no es "transfigurada" por el lugar de la acción; expone su materialidad, su carácter ostentativo y demostrativo (el podio). No encarna a la acción, sino que la mantiene distanciada.
- 2.- La acción y la fábula: la historia "mostrada" no reposa en la progresión constante de una curva dramática; se fragmenta en secuencias narrativas autónomas que no parecen dirigirse hacia un punto final, sino que se agrupan en un montaje. La acción frecuentemente se interrumpe con comentarios; no es progresiva e ininterrumpida como en la forma dramática, sino constituida escalonadamente por situaciones que no surgen las unas de las otras. "El teatro épico se parece en esto al cine, avanza a saltos. Las situaciones aisladas, separadas, chocan las unas con las otras, dando a este teatro su forma fundamental que nace del choque" (BENJAMIN, 1969).

La acción se presenta como *cita** que deja ver los mecanismos del relato; las unidades narrativas siempre favorecen la comparación entre la ficción y la realidad social a la cual remiten.

3.- La actuación épica: a través de su actuación, el actor debe, si no impedir, al menos hacer dificultosa la identificación continua del espectador con su personaje. Mantiene la figura a distancia, no la encarna, sino que muestra cómo es: toda la maquinaria teatral es exhibida, en vez de ser anulada con el propósito de producir la ilusión. A través de su gestualidad, el actor explicita la construcción artificial de su personaje: de aquí las rupturas, los movimientos bruscos, el rechazo a encarnar una figura sin faltas. El teatro brechtiano es ante todo épico, debido a la actitud crítica del narrador ante la fábula, y no por las técnicas formales (montaje, descripciones, relatos, etc.) tomadas de la novela (*gestus**).

4.- El espectador: siempre relajado y no alienado por el espectáculo; debe poder intervenir con su juicio objetivo en el curso de la representación; no recibe de la escena una imagen familiar y por lo tanto tranquilizadora de lo que vive cada día sin hacerse preguntas; reconoce el *estado* de las cosas que había creído eternamente inalterables. Esta actitud de sorpresa interroga lo evidente; se constituye por los "efectos de extrañamiento*" que arrojan una nueva luz sobre la escena y sobre la realidad social que ésta designa.

D. Tendencias actuales:

Todo teatro experimental contemporáneo toma en consideración teórica y práctica los principios de la representación dramática y/o épica. No obstante, en conformidad con las precisiones de BRECHT hacia el fin de su obra teórica (véase, *Suplementos al Pequeño Organon*, 1954), lo épico y lo dramático no pueden ser abordables individualmente y de forma exclusiva, sino en su complementaridad dialéctica: la demostración épica y la participación total del intérprete-espectador a menudo coexisten en el mismo espectáculo.

El principio del relato y del narrador que narra la historia de otro narrador, que a su vez, etc., parece utilizarse con frecuencia, sin que esto responda siempre claramente a la necesidad de interpretar de una forma realista la realidad social.

En suma, el gusto por lo épico se acompaña muy a menudo por una acentuación lúdica de la teatralidad de la representación. Lo épico sirve, pues, más para interrogar las posibilidades y límites del teatro que para dar una interpretación pertinente de la realidad.

→ *Forma cerrada y forma abierta, dramaturgia, realidad representada, fábula, teatro aristotélico, epización.*

RILLA, 1957 - KESTING, 1959 - DORT, 1960 - LUKACS, 1965
NATEW, 1971 - SARTRE, 1973 - PAVIS, 1978b.

Dramatis personae

1.- En las ediciones antiguas de textos teatrales, los *dramatis personae*, "personajes (o máscaras) del drama", se agrupan en una lista que precede a la obra. Se trata de nombrar y caracterizar en pocas palabras a los personajes del drama que se va a leer: esto aclara de entrada la *perspectiva** del autor acerca de sus personajes, y orienta el juicio del espectador.

2.- Es significativo señalar que la palabra latina *persona* (máscara) es la traducción de la palabra griega para *personaje dramático* o *papel*. De este modo, el personaje originalmente se concibe como una voz narrativa; es un doble del hombre "real". Posteriormente, los gramáticos han utilizado la imagen de la máscara y del drama para caracterizar las relaciones entre las tres personas: la primera (*yo*) juega el papel principal, la segunda (*tú*) le da la réplica, mientras que el *él* no se define en términos de persona en el intercambio entre *yo* y *tú*.

3.- En la crítica anglosajona, alemana y española, *dramatis personae* se emplea a veces en el sentido de *protagonista** o de personaje. Es el término genérico más vasto para designar al personaje (*carácter**, *figura**, *tipo**, *rol**, *héroe**).

Dramatización

Véase *teatralización*

Dramaturgia

(Del griego *dramaturgia*, componer un drama.)

I. EVOLUCION DE LA NOCION

A. Sentido original y clásico del término:

Según LITTRE, la dramaturgia es el "arte de la composición de obras teatrales".

1.- La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específi-

camente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente.

Hasta el período clásico, la dramaturgia, a menudo elaborada por los propios autores (véase, los *Discursos* de CORNEILLE y la *Dramaturgia de Hamburgo* de LESSING, etc.), tenía como propósito descubrir reglas, e incluso recetas, para componer una obra, y dictar las normas de composición a los dramaturgos (ej.: la *Poética* de ARISTOTELES, la *Práctica teatral* de D'AUBIGNAC, *El arte nuevo de hacer comedias* de LOPE DE VEGA).

2.- J. SCHERER, autor de una *Dramaturgia clásica en Francia* (1950), distingue la *estructura* interna* de la obra —o dramaturgia en sentido estricto— y la *estructura externa* —vinculada a la (re)presentación del texto: “la estructura interna (...) es el conjunto de elementos (...) que constituyen el fondo de la obra; es lo que constituye el asunto para el autor, antes de que intervengan las consideraciones de elaboración. A esta estructura interna se opone la estructura externa, que es siempre una estructura pero constituida principalmente por formas, y formas que ponen en juego las modalidades de la escritura y de la representación de la obra (SCHERER, 1961).

La *dramaturgia clásica** busca los elementos constitutivos de la construcción dramática de todo texto clásico: por ejemplo, la *exposición**, el *nudo**, el *conflicto**, el final, el *epílogo**, etcétera.

3.-La dramaturgia examina exclusivamente el trabajo del autor, sin preocuparse directamente por la realización escénica del espectáculo; esto explica cierta desafección de la crítica actual por esta disciplina, al menos en su sentido tradicional.

B. Sentido brechtiano y posbrechtiano:

A partir de BRECHT y de su teorización sobre el teatro dramático y épico, parece haberse ampliado la noción de dramaturgia, considerándola:

1.- La estructura a la vez ideológica y formal de la obra.

2.-El vínculo específico de una forma y un contenido en el sentido en que ROUSSET define el arte, “que reside en esa solidaridad de un universo mental y de una construcción sensible, de una visión y de una forma” (1962:1).

3.- La práctica totalizante del texto puesto en escena y destinado a producir cierto efecto en el espectador. De este modo, “dramaturgia épica” designa para BRECHT una forma teatral que utiliza los procedimientos de comentario y distancia narrativa para describir mejor la realidad social considerada y contribuir a su transformación.

La dramaturgia se refiere, en esta acepción, a la vez al texto original y a los modos escénicos de la puesta en escena. Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, pues, describir su fábula “en relieve”, es decir, en su representación concreta, especificar la forma teatral de mostrar y narrar un acontecimiento.

C. Reutilización de “dramaturgia” en el sentido de actividad del “dramaturgista”:

La dramaturgia, actividad del *dramaturgista**, consiste en ubicar los materiales textuales y escénicos, extraer las significaciones complejas del texto escogiendo una interpretación particular, y orientar el espectáculo en el sentido elegido.

Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar. Este trabajo abarca la elaboración y la *representación** de la *fábula**, la elección del lugar escénico, el *montaje**, la actuación, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica.

II. PROBLEMAS DE LA DRAMATURGIA

A. Articulación de lo estético y lo ideológico:

La dramaturgia (en los sentidos 2 y 3) examina la articulación de una forma teatral y de un contenido ideológico. Siempre busca explicar un criterio formal por una exigencia del contenido y, reciprocamente, muestra cómo cierto contenido encuentra su forma de expresión específica. Por ejemplo, la utilización brechtiana de la forma épica abierta significa que el hombre posee un conocimiento suficiente de los mecanismos sociales para que el resultado de la obra permanezca suficientemente abierto a varios desenlaces, cuya clave posee el espectador. Parafraseando a HEGEL —(“las verdaderas obras de arte son aquellas cuyo fondo y forma se revelan perfectamente idénticos”, citado en SZONDI, 1956:10)— diremos que las mejores dramaturgias son aquellas donde podemos separar forma y fondo sin destruir su especificidad.

B. Evolución de las dramaturgias:

La evolución histórica de los contenidos ideológicos y de las investigaciones formales explican las divisiones que pueden producirse entre forma y contenido y que ponen en duda su unidad dialéctica. De este modo, SZONDI muestra la contradicción del teatro europeo de fines del siglo XIX, el cual utiliza la forma caduca del diálogo como medio de intercambio entre los hombres para hablar de un mundo donde este intercambio no es posible (SZONDI, 1956:75). Si BRECHT condensa la forma dramática, que se presenta como inmutable y productora de ilusiones, es porque el hombre actual tiene una visión científica de la realidad social.

C. Dramaturgia como teoría de la representabilidad del mundo:

Si definimos la dramaturgia como la puesta en forma escénica de un mundo posible del dramaturgo y del espectador, comprendemos los interrogantes a veces angustiados de ciertos autores acerca de la posibilidad de representar teatralmente nuestro mundo actual. En efecto, la dramaturgia y la puesta en escena no son (o dejaron de ser) automáticamente la puesta en escena de la ideología. Esta quizás puede buscarse siempre en la forma ("La ideología consiste en la forma", TRETIAKOV. "La forma es siempre ideología e ideología eficaz", EISENSTEIN. Citados en: GISSELBRECHT, 1971:31), pero la forma no es siempre evidente. Sirve más o menos bien a la problemática ideológica y dramática de la cual se apodera (*formalismo*). BRECHT, de acuerdo con el marxismo, piensa que "sólo se puede representar el mundo si se concibe como transformable" (1967, vol. 16:931). Pero muchos autores han abandonado en la actualidad toda pretensión de reproducir la imagen de la realidad social a través del teatro, lo cual por lo demás ni siquiera les preocupa.

D. Formas de la dramaturgia:

La "filtración" de la ideología en la dramaturgia utiliza sin duda todas las formas posibles que oscilan entre lo *particular* y lo *general*. Una dramaturgia de lo *particular* entrega imágenes en bruto, casi no transpuestas de la realidad reproducida en sus ambigüedades y su riqueza. Una dramaturgia de lo *general*, en cambio, interpreta la realidad para entregar los principios fundamentales, sin que el recurrir a la experiencia propia de cada espectador sea siempre posible.

Otra distinción operatoria (de origen brechtiano) es la de: 1/ una dramaturgia "épica" que no oculta la situación de comunicación y de representación, provocando de este modo la *denegación** de todo mundo representado; 2/ una dramaturgia "dramática" fundada en la creación y en la ilusión de un referente ficticio a partir de la escena.

E. Dispersión y proliferación de dramaturgias:

Para quien ya no dispone de una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad a través del teatro permanecerá obligatoriamente fragmentaria. Ya no se pretende elaborar una sola dramaturgia que agrupe artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada. Incluso ocurre que una misma representación apele a varias dramaturgias. (El espectáculo ya no se basa en sólo la identificación o la distanciación; incluso ciertos espectáculos intentan fragmentar la dramaturgia utilizada delegando a cada actor el poder de organizar su relato según su propia visión de la realidad.) Por lo tanto, hoy en día, la noción de *opciones dramáticas* explica las tendencias actuales mejor que la de una *dramaturgia* considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológicos homogéneos.

GOUHIER, 1958 - DORT, 1960 - KLOTZ, 1960, 1976 - ROUSSET, 1962 - LARTHOMAS, 1972 - JAFFRE, 1974 - KELLER, 1976 MONOD, 1977a.

Dramaturgia clásica

1.- Históricamente, la dramaturgia clásica se elabora (en el caso de Francia) entre 1600 y 1670. J. SCHERER (1950) distingue un período arcaico (1600-1630), un período preclásico (1630-1650) y un período estrictamente clásico (1650-1670).

2.- No obstante, la expresión *dramaturgia clásica* ha pasado a designar un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo, así como también un sistema autónomo y lógico de reglas y leyes dramáticas. Las reglas impuestas por los eruditos y por el público del siglo XVII se transformaron en un conjunto coherente de criterios distintivos de la *acción**, de las estructuras espacio-temporales, de lo *verosímil** y del modo de presentación escénica.

3.- La acción se limita y se unifica entorno a un acontecimiento principal, donde todo tiene necesariamente que converger al establecimiento y a la resolución del *nudo** del conflicto. El mundo representado debe ser esbozado dentro de ciertos límites bastante estrictos: una duración de veinticuatro horas, un lugar homogéneo, una presentación que no afecte ni el buen gusto, ni el *decoro** ni la *verosimilitud**.

Este tipo de dramaturgia, por su misma coherencia interna y su adaptación a la ideología literaria y humanista de su época, se mantuvo hasta las formas posclásicas (MARIVAUX, VOLTAIRE), y sobrevive en el siglo XIX en la *pièce bien faite** y en el *melodrama**, y en el siglo XX en la *comedia ligera** o la telenovela. A partir del momento en que este modelo se fija en una forma canónica (cuando el análisis psico-social del hombre en ese mismo momento era renovado por las ciencias humanas), este modelo dramático impidió toda innovación formal y toda apertura hacia la realidad. No es pues sorprendente que sea totalmente rechazado por las nuevas estéticas: en el siglo XIX por el drama romántico (aunque éste continúe bebiendo de las fuentes del modelo que rechaza), y a comienzos del siglo XX por los movimientos naturalista, simbolista o épico.

4.- La noción de *dramaturgia clásica* sólo atañe parcialmente a la de *forma dramática**, *forma cerrada**, *teatro aristotélico**, *pièce bien faite**. La frecuencia y persistencia de su empleo probablemente se explica por la gran influencia normativa que el teatro francés del Gran Siglo ejerció en la historia teatral.

D'AUBIGNAC, 1657 - MARMONTEL, 1787 - SZONDI, 1956 - ANDERSON, 1965 - JACQUOT, 1968 - FUMAROLI, 1972 - TRUCHET, 1975 - R. SIMON, 1979.

Dramaturgico (análisis...)

I. DEL TEXTO A LA ESCENA

Tarea del *dramaturgista**, pero también de la crítica (al menos en ciertas formas penetrantes de esta actividad), que consiste en definir los rasgos específicos del texto y de la representación. El *análisis dramaturgico* intenta iluminar el paso de la escritura *dramática** a la escritura *escénica**: "¿En qué consiste el trabajo dramaturgico sino en una reflexión crítica acerca del paso del hecho literario al hecho teatral?" (DORT, 1971:47).

II. TRABAJO EN LA CONSTITUCION DEL SENTIDO DEL TEXTO O DE LA PUESTA EN ESCENA

El análisis dramaturgico examina la realidad representada en la obra: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personaje? ¿Cómo leer la fábula? ¿Cuál es el vínculo entre la obra y la época de su creación, el vínculo con la época representada y nuestra actualidad? ¿Cómo interfieren estas historicidades? (*dramaturgista**).

El análisis explicita los "puntos oscuros" de la obra, clarifica un aspecto de la intriga, escoge una concepción particular o, por el contrario, ofrece diversas interpretaciones. Debido a la preocupación por integrar la perspectiva del espectador (*recepción**) establece puentes entre la *ficción** y la *realidad** de nuestra época.

III. NECESIDAD DE ESTA REFLEXION

Desde el momento en que hay puesta en escena, se estima que necesariamente existe una labor dramaturgica, incluso (y sobre todo) si ésta es negada por el director en nombre de una "fidelidad" a la tradición, de la determinación a seguir el texto "al pie de la letra", etc. En efecto, toda *lectura** y, a *fortiori*, toda representación de un texto, presupone una concepción de las condiciones de *enunciación** de la situación y de la interpretación de los actores, etc. Esta concepción, incluso embrionaria o poco imaginativa, es ya un análisis dramaturgico.

IV. ENTRE SEMIOLOGIA Y SOCIOLOGIA

Este análisis sobrepasa la descripción semiológica de sistemas escénicos puesto que se pregunta, de manera pragmática, lo que el espectador recibirá de la representación, cómo desemboca el teatro en la realidad ideológica y estética del público. Concilia e integra una perspectiva global, una visión semiológica (estética) de los signos de la representación, y una encuesta sociológica acerca de la producción y de la recepción de estos mismos signos.

BRECHT, 1967, vol. 17 - JOURDHEUIL, 1976.

Dramaturgista

Traducción del término alemán *Dramaturg*. Con este término designamos la nueva figura del consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo.

El primer *Dramaturg* fue LESSING: su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), compilación de críticas y reflexiones teóricas, una tradición alemana de actividad teórica y práctica que precede y determina la puesta en escena de una obra. El alemán distingue, a diferencia del francés y del español, el *Dramatiker*, el que escribe obras, del *Dramaturg*, que prepara su interpretación y su realización escénicas.

I. TAREA AMBIGUA DEL DRAMATURGISTA

Cuando el dramaturgista tiene derecho de ciudadanía en el teatro (derecho reciente y aún resistido en Francia), se encarga de:

- 1.- Elegir las obras a programar en función de la actualidad o de una utilidad cualquiera.
- 2.- Buscar e investigar la documentación acerca y entorno de la obra. Redactar, a veces, un programa documentativo (cuidándose de no explicar todo de antemano como sucede en algunos textos-programas).
- 3.- *Adaptar** o modificar el texto (*montaje**, *collage**, superposiciones/repeticiones de pasajes).
- 4.- Extraer las articulaciones de sentido y eventualmente inscribir la interpretación en un proyecto integral (social, político, etc.).
- 5.- Intervenir en el curso de los ensayos como observador crítico cuya mirada es más "fresca" que la del director, confrontado cotidianamente con el trabajo escénico. El dramaturgista es, pues, el primer crítico *interno* del espectáculo en elaboración.

II. DRAMATURGISTA: ¿PRE O POS-DIRECTOR?

La actividad del dramaturgista se concreta en la realización escénica. Por ello, obligatoriamente forma equipo con el director y su trabajo, si quiere tener un sentido, debe ser perceptible en la puesta en escena, aunque sólo sea en el nivel de una atmósfera, del juego interpretativo de un actor o de cualquier otro signo de construcción del sentido teatral.

La unanimidad está lejos de reinar con respecto a su papel exacto, pero la importancia de su misión es hoy apenas cuestionada, aun cuando su posición "en sandwich", entre los actores y el director, sea poco grata.

→ *Análisis dramaturgico, dramaturgia, puesta en escena, lectura, interpretación.*

TENSCHERT, 1960 - BATAILLON, 1972.

Dramaturgo

(Del griego *dramaturgeo*, yo compongo un drama.)

El dramaturgo es el autor de dramas (comedia o tragedia). Por ejemplo, MARMONTEL habla de SHAKESPEARE como "el gran modelo de los *dramaturosos*" (1787).

→ *Autor dramático.*

E

Efecto de actualización

Técnica descrita por el *Círculo lingüístico de Praga* con el nombre de *aktualisace*, es decir, actualización, poner en primer plano un fenómeno.

La actualización del *procedimiento* estético (ya sea lingüístico, escénico o lúdico) destaca la estructura artística del mensaje, libera de los automatismos de la percepción a un objeto que se transforma repentinamente en insólito. El efecto de *extrañamiento** brechtiano es un caso de este tipo, pero la actualización es un fenómeno mucho más amplio, propio del arte en general.

En el teatro, la actualización se apoya tanto en la dicción enfática de ciertos versos y palabras, como en el actuar exagerado (no naturalista) del actor que insiste en la teatralidad de su personaje, como en un principio o un detalle de la plástica escénica por medios visuales que llaman la atención (colores, lugar, iluminación). El trabajo dramaturgico considera como una de sus tareas esenciales subrayar (o, también, atenuar) ciertos aspectos y sentidos de la obra, distribuir los momentos intensos según un proyecto estético-ideológico bien definido. Actualizar no es otra cosa que escenificar de una forma consecuyente. Es, como diría BRECHT, el arte de los dialécticos: una débil actualización no desemboca en ninguna concepción organizada; una actualización excesiva desmenuza el espectáculo y oculta el bosque por la gran abundancia de árboles.

→ *Efecto de extrañamiento, coherencia, efecto teatral.*
MATEJKA, 1976a, 1976b - DEAK, 1976 - ELAM, 1977.

Efecto de extrañamiento

Lo contrario al efecto de realidad. Aquí, el objeto mostrado es más criticado que imitado; es "desconstruido": *distanciado** por su apariencia inhabitual y por la referencia explícita a su carácter artificial y artístico (*procedimiento**). Al igual que el signo poético, que es autorreferencial (JAKOBSON, 1963) y que designa los códigos que utiliza, la *teatralidad** es exageradamente subrayada en la producción de este efecto de extrañamiento (*distanciación**).

Lo extraño, categoría estética de la *recepción**, se distingue difícilmente de otras impresiones como lo *insólito*, lo *raro*, lo *maravilloso* o de la intraducible palabra alemana "das Unheimliche" (la anomalía inquietante). El término brechtiano *Verfremdungseffekt* es también traducido como *efecto de extrañamiento*, que define mejor la nueva percepción suscitada por la actuación y la puesta en escena.

BRECHT, 1963 - VERNOIS, 1974.

Efecto de realidad

El efecto de realidad (o *impresión de realidad*), en la literatura, el cine o el teatro, interviene cuando el espectador tiene el sentimiento de estar asistiendo al acontecimiento presentado, de ser transportado a la realidad simbolizada, de no estar ante una *ficción** artística, sino ante una reproducción tan "auténtica" como el "original".

La puesta en escena naturalista, que descansa en la *ilusión** y en la *identificación**, produce *efectos de realidad* al borrar totalmente las huellas del trabajo de elaboración del sentido a través de la utilización de diferentes materiales escénicos (según la exigencia hegeliana de que una obra no debe revelar nada del andamiaje necesario para su construcción). Los significantes (escénicos y narrativos, es decir, la fábula) son entonces confundidos con el referente de estos signos. Dejamos de percibir la obra como *discurso** y *escritura* acerca de la realidad, para percibirla como reflejo directo de esta realidad.

Además del placer de la *identificación** en el espectador, el efecto de *realidad* confirma en la creencia de que el mundo representado se asemeja perfectamente a los esquemas ideológicos que tenemos de él, esquemas que se dan como naturales y universales.

→ *Denegación, distanciación, recepción.*

Efecto de reconocimiento

Más o menos sinónimo de *efecto de realidad**. Hay efecto de reconocimiento cuando el espectador reconoce en escena una realidad, un sentimiento, una actitud que ya le parece haber experimentado. La *impresión de reconocimiento* varía según los objetos reconocidos; la *identificación** con el personaje se realiza según un sentimiento o una impresión que nos parece haber conocido. El efecto de reconocimiento ideológico se produce cuando el espectador se siente en un ambiente familiar cuya legitimidad no pone en duda: "Antes de ser motivo de una identificación (de sí mismo bajo los aspectos de otro), el espectáculo es fundamentalmente motivo de un reconocimiento cultural e ideológico" (ALTHUSSER, 1965:150).

La teoría psicoanalítica explica el placer del espectador ante este efecto de reconocimiento por la necesidad de sublimación estética. Esta sublimación conduce al espectador a apropiarse del yo del personaje y, de este modo, volver a encontrar una parte reprimida o complementaria de su antiguo yo (esencialmente infantil).

→ *Ilusión, denegación, realismo, reconocimiento.*
RICOEUR, 1965.

Efectos de sonido

Producción de ruidos que imitan los ruidos de la vida real para sugerir el medio sonoro donde se representa la obra.

Efecto teatral

(Se opone a *efecto de realidad*.) Acción escénica que revela inmediatamente su origen lúdico y artificial, y no permite ninguna ilusión sobre la realidad del fenómeno imitado. La puesta en escena y la interpretación actoral renuncian a la ilusión: no se hacen pasar por una realidad exterior, sino que, por el contrario, señalan las técnicas y los procedimientos artísticos utilizados, acentúan el carácter lúdico y artificial de la representación. Paradójicamente, el efecto teatral está prohibido en la escena ilusionista, pues recuerda al público su situación de espectador al subrayar la *teatralidad** o la *teatralización** de la escena: por eso BRECHT no se opone a la búsqueda de efectos especiales siempre que no pretendan levantar la admiración del público.

El *efecto teatral* es, según la perspectiva dramaturgía del observador, un defecto o una cualidad constitutiva del espectáculo.

MAYERHOLD, 1963 - BRECHT, 1972:329-376.

Elocución

Forma de expresarse. En retórica: elección y orden de las palabras del discurso. Según ARISTOTELES (*Poética*, 1450a), la elocución es uno de los seis elementos de la tragedia, junto a la fábula, los caracteres, el pensamiento, el espectáculo y el canto.

→ *Dicción, declamación.*

Empatía

Véase *identificación*

Encadenamiento

1.- Vinculación dramática de los episodios de la fábula. Manera en que la obra articula sus elementos narrativos y en que la puesta en escena coordina y rima los diversos sistemas escénicos y el paso de una acción a otra. La dramaturgia *ilusionista** (clásica, romántica o naturalista) concibe la obra como una progresión temática y *actancial**, y se preocupa de que los encadenamientos sean a la vez eficaces y discretos: no se deben ver los "nudos" que los unen entre sí.

2.- Un encadenamiento es a veces un *motivo** (texto, intermedio lírico o danzado, comentario), destinado a realizar la vinculación entre dos escenas (encadenamiento del narrador épico, del presentador en el circo o en el music-hall).

→ *Vinculación de escenas, épico y dramático.*

Enlace de escenas

En la dramaturgia clásica, principio según el cual dos escenas que se siguen deben enlazarse por la presencia de un mismo personaje de una escena a la otra, de manera que el escenario nunca esté vacío. D'AUBIGNAC distingue entre *enlace por presencia* de un personaje y *enlace a través del ruido*, cuando al producirse un ruido, un actor que aparentemente lo ha podido oír, viene para enterarse de qué lo ha producido, o cualquier otra razón, y no encuentra ya a nadie en el escenario (1927:245). El *enlace por fuga* se realiza cuando un "personaje se marcha del escenario en el momento en que otro personaje entra, porque no desea que éste lo vea o le dirija la palabra" (SCHE-RER, 1950:437).

Enredo

El enredo es una situación o una *intriga** inextricable y confusa que impide a los personajes (y a los espectadores) percibir sus posiciones respectivas en el tablero estratégico de la obra. Esta es la situación habitual del vodevil o de la comedia de intriga.

El placer que el espectador obtiene al seguir el enredo, se mezcla con la exasperación de no estar jamás seguro de comprender por entero y lo suficientemente rápido, y de ser entorpecido en su deseo de acceder a la conclusión final. Inversamente, a menudo es también el placer de superar el enredo gracias a un atajo o a una anticipación simplificadora lo que constituye el placer en la comedia de intriga.

Ensayo

Trabajo de aprendizaje del texto y de la actuación escénica efectuada por los *actores** bajo la dirección de un director de teatro. Esta actividad de preparación del espectáculo absorbe al conjunto del elenco y adquiere formas muy diversas (*puesta en escena**). P. BROOK (1968:154) sostiene que la palabra francesa *repetition*, evoca un trabajo casi mecánico, mientras que los ensayos se desarrollan cada vez de una forma *diferente* y a veces son creativos. (Si no lo son o si se prolongan en el ensayo infinito de la misma obra, la muerte del teatro es rápidamente perceptible.) La palabra alemana *Probe* ("prueba") y

la española *ensayo* dan mejor la idea de una experimentación y de una "búsqueda" previa antes de adoptar la solución definitiva.

→ *Trabajo teatral, juego.*

Entonación

Véase *declamación*

Entrada y salida del personaje

1.- La entrada en escena del personaje tiene siempre una gran importancia dramática. En la escena, se añade un efecto de *expectativa* * y de sorpresa. Por otra parte, el criterio de la entrada o la salida ha sido largo tiempo considerado como lo que definía a la escena: la dramaturgia (y la tipografía del texto clásico) consideraba la entrada y la salida de un personaje como lo que modifica la situación teatral, las relaciones entre los personajes y por lo tanto sus discursos, de manera que la escena se transformaba en una unidad de acción y servía como segmentación a la *dramaturgia* * y como ritmo de la obra (SCHERER, 1950).

2.- Desde el momento en que entra el personaje, a menudo es posible hacerse una idea general de su carácter, de su condición social y de su relación con otros personajes. A menudo, su llegada es cuidadosamente preparada y anunciada, a veces retardada para lograr un efecto de *expectación* * (*Tartufo*). La dramaturgia clásica y todo el teatro naturalista se obsesionan con la motivación y la verosimilitud de las entradas y salidas. En efecto, nadie puede atravesar la escena sin que esto sea exigido por la *situación* * dramática.

La entrada equivale a menudo a una especie de *prólogo* *, de *exposición* * y de *modalización* * instantáneas: muchas informaciones se vehicular de manera tal que en ocasiones llegan a entorpecer el desarrollo y la precisión del personaje.

3.- Por mucho tiempo la entrada funcionó únicamente según la oposición bastidores/escena, oculto/no-oculto. La entrada era recibida con aplausos para saludar al actor y producir por lo tanto una pausa de algunos segundos antes de pronunciar las palabras del papel y comenzar así la ficción. En la práctica actual, la entrada ha perdido considerablemente su efecto de sorpresa y a veces se caracteriza por

nuevas convenciones: comienzan a hablar actores que ya estaban en el escenario, proyector dirigido al que acaba de entrar, práctica gestual o incluso simple convención verbal (los personajes de BRECHT exponen su identidad; los actores de VITEZ anuncian en *Andrómaca* qué papel representan y cuándo cambian a otro).

La salida del actor ha sido igualmente preparada de antemano: marca el término del discurso y, necesariamente, al reducir el número de personajes, anuncia la conclusión. Las falsas salidas (como en *El misántropo*, II, 3-4) o las salidas que no terminan nunca pican la curiosidad del público y mantienen todavía por algún tiempo la tensión dramática.

Entretenimiento

Véase *intermedio*

Enunciado, enunciación

Véase *discurso*

Epico

Véase *dramático*

Epílogo

(Del griego *epilogos*, peroración de un discurso.)

Discurso al término de una obra que sirve para sacar conclusiones sobre la historia, dar gracias al público o estimular su deducción de lecciones morales o políticas del espectáculo. Se distingue del desenlace por su posición "exterior-a-la-ficción" y por la relación que instaura entre la fábula y la realidad social del espectáculo.

→ *Prólogo, apelación al público, discurso.*

Episodio

(Del griego *epiesodion*, entrada.)

1.- La tragedia griega era segmentada en *episodia*, partes situadas entre los cantos del coro.

2.- Acción secundaria, vinculada indirectamente a la acción principal y que forma un todo (Sinónimo de *digresión*).

3.- En el sentido de *episodios* de la *intriga** (o de la acción), los episodios son partes integrantes —los “eslabones”— de la intriga.

→ *Fábula, análisis del relato*

Epización del teatro

(Del alemán *Episierung*.)

Tendencia del texto, desde fines del siglo XIX, a integrar elementos *épicas** (narrativos) en su estructura dramática: relatos, supresión de la *tensión**, ruptura de la *ilusión** y toma de la palabra por un narrador, escena de masas e intervención de un coro, documentos vehiculados como en una novela histórica, etc.

Este movimiento de desdramatización, ya acusado en ciertas escenas de SHAKESPEARE o de GOETHE (*Goetz*, *Fausto II*), se acentúa en el siglo XIX con el *teatro leído** (MUSSET, incluso HUGO) y en los frescos históricos (GRABBE, BÜCHNER). Culmina en el teatro épico contemporáneo. Son posibles diversas explicaciones de este fenómeno, cuyos teorizadores fueron HEGEL (1965) y luego LUKACS (1965). Se resumen en el fin del individualismo heroico y del combate singular. En su lugar, el dramaturgo, si quiere mostrar los procesos sociales en su totalidad, deberá hacer intervenir una voz que comente y organice la *fábula** como panorama general, lo cual exige más bien una técnica de novelista que de dramaturgo.

→ *Historia, conflicto, narrador, narración*.
SZONDI, 1956.

Equívoco

Véase *quidproquo*.

Escena

(Del griego *skéné*, cabaña, tablado.)

1.- El *skéné* era, en los comienzos del teatro griego, la tienda de campaña detrás de la *orchestra*. *Skéné*, *orchestra* y *theatron* forman los tres elementos escenográficos de base del espectáculo griego; la orquesta o la zona de representación vincula la escena de actuación con el público.

El *skéné* se desarrolla en lo alto, conteniendo el *theologeion* o zona de representación de los dioses y de los héroes, y en la superficie que el *proscenium*, fachada arquitectónica precursora del decorado mural y que más tarde será el espacio del proscenio.

2.- El término *escena*, al igual que *theatron*, a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido: la decoración, luego la zona de representación, más tarde el lugar de la acción, el segmento temporal en el acto y finalmente el sentido metafórico de acontecimiento violento (“hacerle una escena a alguien”).

Escena-sala (relación...)

Véase *relación teatral*

Escena (tipo de)

En vez de pasar revista a todos los ejemplos históricos de escena —lo que requeriría varios volúmenes— podemos distinguir dos tipos fundamentales:

1. *Escena cerrada* (ilusionista): es el caso de la escena a la italiana o frontal, en alemán “Guckkastenbühne”: una caja que sólo tiene una cara abierta y que se sitúa en el eje de perspectiva de la sala. No se hace visible hasta el comienzo de la actuación y se crea con ella.

2.- *Escena abierta*: el público la rodea en más de 180°, su profundidad y su espacio son perceptibles. Se trata de una escena popular donde la acción se lleva a una plataforma y el público es invitado a participar (ej.: escena griega, medieval, isabelina). Lo es, también, la escena “épica” brechtiana, abierta material e “intelectualmente” a la crítica. Preexiste a la actuación y es simplemente un podio para la exposición.

SONREL, 1943 - SOURIAU, 1948.

Escenario

Véase *escena*

Escénico

- 1.- Que tiene relación con la *escena* *.
- 2.- Que se presta para la expresión teatral (sinónimo: dramático, teatral). Una obra o un pasaje son a veces particularmente *escénicos*, es decir, espectaculares, fácilmente realizables y representables.

Escenificación

Véase *puesta en escena*

Escenocrático

"En un teatro escenocrático, todo se organiza en torno a la escena, y ésta es el lugar por excelencia donde los hombres se manifiestan tal como son, a través de la palabra más que por el gesto" (DORT, 1971:25).

La concepción escenocrática del teatro marca la culminación de la tradición occidental (encarnada en la estética hegeliana): la escena revela una verdad profunda del texto y es la imagen misma de esta *revelación del sentido*. El *espacio* * escénico es sagrado en la medida en que el espíritu de una obra o de una época se manifiesta en él.

A la estética escenocrática se opondrá luego la idea de que la *escena contribuye a la producción del sentido textual*, lo *invierte* y lo *revierte*, eliminando toda preeminencia del uno sobre el otro, y acabando con los límites armoniosos de la *representación clásica*.

→ *Texto y escena, puesta en escena.*

Escenografía

La *skénographia* es, para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. En el Renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral. Es también, por metonimia, el decorado mismo, que resulta del trabajo del escenógrafo. En la actualidad, la palabra se impone cada vez más reemplazando a *decorado* *, para superar la noción de ornamentación y de envoltura que todavía se atribuye a la concepción anticuada del teatro como decoración. La escenografía marca adecuadamente su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional (al cual incluso habría que añadirle la dimensión temporal), y no ya un arte pictórico del telón de fondo como lo fue por largo tiempo hasta el naturalismo. El escenario teatral, no sólo no se considera como la materialización de indicaciones escénicas problemáticas, sino que rechaza jugar un papel de "simple figuración" respecto de un texto preexistente y determinante.

Si el decorado se sitúa en un espacio de dos dimensiones, materializado por el telón de fondo, la escenografía es una escritura en un espacio de tres dimensiones, como si pasara de la pintura a la escultura o a la arquitectura. Esta mutación de la función escenográfica tiene causas dramáticas y corresponde tanto a una evolución autónoma de la estética escénica como a una transformación en profundidad de la comprensión del texto y de su representación escénica. Mucho tiempo se creyó que el decorado debía materializar las coordenadas espaciales verosímiles e ideales del texto que el autor debía concebir al escribir su obra: la escenografía consistía en dar al espectador los medios para *localizar* y *reconocer* un *lugar neutro* (palacio, plaza) *universal*, adaptado a todas las situaciones y propio para situar abstractamente al hombre eterno, despojado de raíces étnicas o sociales. En cambio, en la actualidad la escenografía concibe su función no ya como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como *dispositivo* * propicio para iluminar (y no ya para ilustrar) el texto y la acción humana, para figurar una situación de enunciación (y no ya un lugar fijo), y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio entre un espacio y un texto. La escenografía es, pues, el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena: acuerdo entre los diferentes materiales escénicos, interdependencia de estos sistemas, en particular, de la *escena* y del *texto*; búsqueda de la situación de enunciación no "ideal" o "fiel" sino la más productiva posible para leer el texto dramático y para vincularla a otras prácticas teatrales. "Escenografiar", es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio textual y escénico, estructurar cada sistema "en sí mismo" y en función del otro en una sucesión de acuerdos y desajustes.

Valiéndose de estos nuevos poderes, el escenógrafo toma concien-

cia de su autonomía y de su contribución original a la realización del espectáculo. En otro tiempo personaje sin brillo, encargado sólo de pintar los telones de fondo para gloria del actor o del director, de ahora en adelante tiene la misión de vestir totalmente los espacios: escénico, escenográfico y teatral. Tiene en consideración *marcos** cada vez más grandes: la escena y su configuración, la relación escena-sala, la inscripción de la sala en el edificio teatral o en el lugar social, el acceso inmediato a la zona de representación y al edificio teatral. El escenógrafo, al hacerse cargo de volúmenes, a veces es llevado a afinar el trabajo global de la puesta en escena en su exclusivo beneficio. Esto sucede cuando el espacio de la escena ya no es un pretexto para una exposición de telones o una búsqueda formal de volúmenes o colores. Célebres pintores (PICASSO, MATISSE, los pintores del Ballet Ruso) han sido atraídos por esta expresión libre y esta exposición "teatral" de sus obras, y la tentación esteticista por un decorado bello en sí mismo continúa siendo grande, a pesar de las advertencias de los directores preocupados por devolver al decorado a su justo lugar e implicarlo en la producción del sentido global de la representación.

A pesar de la extrema diversidad de las investigaciones contemporáneas de la escenografía, podemos enumerar algunas tendencias:

— *Romper la frontalidad* y el "encajonamiento" a la italiana, para abrir la escena a la sala y a la mirada, para aproximar al espectador a la acción. La escena a la italiana, en efecto, se considera anacrónica, jerarquizada y fundada en una percepción distante e ilusionista. Este rechazo no excluye, por otra parte, una reconquista y un regreso vigoroso de esta misma escena para experimentar el lugar de la ilusión, de la fantasía y de la maquinaria totalizante: la inversión es completa, puesto que la escena a la italiana ya no es el refugio de la verosimilitud, sino la indicación de la decepción y de la fantasía.

— *Abrir el espacio* y multiplicar los puntos de vista para relativizar la percepción unitaria e inmovilizada, y repartir al público en torno suyo y a veces en el acontecimiento teatral.

— *Disponer la escenografía* en función de las necesidades del actor y de un proyecto dramático específico.

— *Reestructurar el decorado* haciéndolo descansar alternativamente en el espacio, en el objeto, en el vestuario: muchos son los términos que sobrepasan la visión inmóvil de una superficie a vestir.

— *Desmaterializar la escenografía*: gracias al empleo de materiales ligeros y muy móviles, la escena se utiliza como instrumento y "prolongación" del actor. La luz y el registro de proyectores esculpen en la oscuridad cualquier lugar o atmósfera.

En todas estas prácticas contemporáneas la escenografía ya no es un elemento que depende del telón de fondo de antaño, sino un elemento dinámico y plurifuncional de la representación teatral.

Escenología

Neologismo que data de comienzos de siglo. Ciencia de la puesta en escena, teoría de la práctica escénica. La aparición de este término (poco empleado), testimonia una toma de conciencia de la *puesta en escena** como arte autónomo y como conjunto de técnicas de representación decisivas para la interpretación de la obra teatral.

Escritura dramática, escritura escénica

1.- La *escritura* (el *arte* o el *texto*) *dramática* es el universo teatral tal como es inscrito en el texto por el autor y recibido por el lector. El *drama* se concibe como estructura literaria que reposa en ciertos principios dramáticos: separación de papeles, diálogos, tensión dramática, acción de personajes.

2.- La *escritura* (o el *arte*) *escénico*, es la forma de utilizar el aparato escénico para poner en escena, "en imagen y en persona", a los personajes, el lugar y la acción que allí se desarrolla. Esta "escritura" (en el sentido actual de estilo o manera personal de expresarse) no tiene nada en común con la escritura del texto: designa metafóricamente la práctica de la puesta en escena, la cual dispone de instrumentos, materiales y técnicas específicas para transmitir un sentido al espectador. Para que la comparación con la escritura se justificara, primero sería preciso establecer el léxico de los registros, de las unidades y de los modos de la práctica escénica. Aunque la *semiología** revele ciertos principios del funcionamiento escénico, está sin duda muy lejos de un alfabeto y una escritura en el sentido tradicional.

La escritura escénica no es otra cosa que la *puesta en escena** cuando es asumida por un creador que controla el conjunto de sistemas escénicos, incluso el texto, y organiza sus interacciones, de manera que la representación no es un subproducto del texto sino el fundamento del sentido teatral.

El *trabajo dramático** (del *dramaturgista**) considera el *texto dramático* en la perspectiva de su *escritura escénica*.

3.- Para PLANCHON, estas dos formas de escritura siempre han existido, pero cada época privilegia una en particular: la Edad Media escribe en imágenes, intenta representar a los personajes de sus misterios. El clasicismo parte del texto, adapta y retribaja los materiales textuales, sin preocuparse por su presentación visual. Nuestra época distingue estas dos escrituras y las representaciones escogen una de las dos: "a veces el texto dramático ocupa todo el terreno, a veces es la

escritura escénica y a veces es una mezcla de ambos" (*Pratiques*, 15-16, 1977, pág. 55). Esta distinción y esta ruptura que los directores como los eruditos, se complacen en perpetuar, es en sí misma discutible, pues si es cierto que históricamente siempre se ha opuesto la *mimesis** (la imitación de una cosa) a la *diégesis** (el relato que describe esta cosa), la imagen al texto, esto se ha hecho en virtud de un criterio de imitación y de realismo, y por lo tanto en relación con el referente, el cual está lejos de ser el único posible. Por otra parte, todo texto obliga al lector a hacerse una representación ficticia y visual, y toda imagen escénica también se lee según un conjunto de códigos y de circuitos que la linearizan y descomponen. Curiosamente, los dos términos jánicos de *drama** y de *escena** son en la actualidad aproximados y comparados por el término *escritura*, cuyo campo semántico es tan vasto como abierto a todas las teorizaciones: ¿escritura convencional según un alfabeto, o escritura "jeroglífica" a medio camino entre las palabras y las cosas? Que la una exista sin la otra, es de todas maneras lo que los participantes de la escena y los teóricos del texto intentan por todos los medios demostrar en la actualidad.

→ *Retórica, texto y escena.*

BARTHES, 1953 - ARTAUD, 1964a - BARTOLUCCI, 1968 - LARTHOMAS, 1972 - MARTIN, 1977.

Esencia del teatro



DIFICULTAD DEL CRITERIO DISTINTIVO

La investigación de la esencia o de la *especificidad** teatral siempre preocupó a la reflexión crítica. Por ejemplo, H. GOUIER, al pasar revista a las innumerables filosofías del arte teatral, indica cómo el método inductivo que parte del conjunto de obras, intenta revelar, "a través de las diferencias, una especie de esencia que plantearía la razón de ser y dibujaría una estructura fundamental de la obra teatral" (1972:1063). Señala como "regla inmanente de la obra teatral (...) un principio de economía y armonía" (1063).

II. CONSECUENCIAS DE UNA CONCEPCION ESENCIALISTA DEL TEATRO

Ahora bien, semejante concepción de la esencia teatral es siempre una elección ideológica entre muchas otras, y prescinde de la relatividad histórica, demasiado preocupada por el descubrimiento de una esencia eternamente humana. Las necesidades antropológicas profun-

damente enraizadas en el hombre (gusto por el juego, por la metamorfosis, por el rito, etc.). ¿bastan verdaderamente para explicar la permanencia y diversidad de las empresas teatrales en la evolución histórica y cultural? De igual manera, los innumerables estudios acerca del origen ritual o festivo del teatro tienen un interés más antropológico que estético.

Una investigación acerca de la especificidad de los *códigos** teatrales y de la dinámica de los *signos**, aunque más técnica, incluso demasiado descriptiva, permitiría al menos no caer en la tentación de un idealismo estético y de una definición *a priori* del teatro.

→ *Teatralidad, teoría del teatro, puesta en escena, estética teatral.*
NIETZSCHE, 1872 - APPIA, 1921 - BENTLEY, 1957 - GOUIER, 1958, 1968, 1972 - ARTAUD, 1964a - SCHECHNER, 1977.

Espacio (en el teatro)

Esta noción se ramifica inmediatamente en varios aspectos o tipos de espacio que es preciso separar cuidadosamente, incluso si en la práctica escénica esta discriminación es una empresa tan vana como desesperada:

I. ESPACIO DRAMÁTICO*

O *espacio representado* en el texto que el espectador debe construir con su imaginación.

II. ESPACIO ESCÉNICO*

O *espacio perceptible en escena*: es el espacio *representante* en el cual evolucionan los personajes y las acciones.

III. ESPACIO ESCENOGRAFICO*

Abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público.

IV. ESPACIO LUDICO* (O GESTUAL)

Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es como una emisión por el actor, que es su centro y su origen.

V. OTROS ESPACIOS "METAFORICOS"

El componente visual y tridimensional es menos evidente; a veces incluso inexistente:

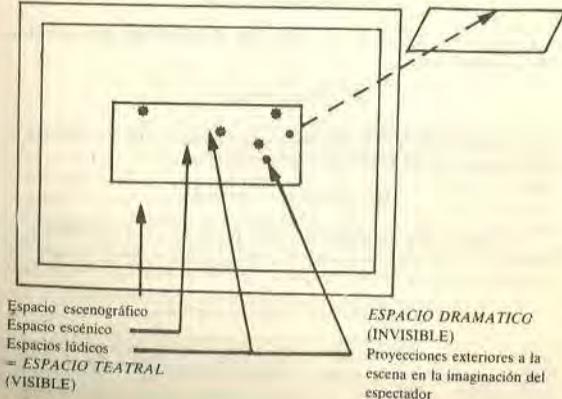
A. El espacio textual *:

La espacialidad de ciertas formas de lenguaje poético, la forma en que su escritura y su disposición influyen sus sentidos. En la poesía, este espacio textual sería perceptible en los caligramas o en la poesía concreta. En el teatro, semejante espacialización es posible cuando el texto aparece como material presentado para ser observado y no destinado al consumo inmediato en el acto de su significación y comprensión por los espectadores: por ejemplo, los textos de la obra de HANDKE o de R. WILSON no significan por su sentido, sino por sus "patrones" repetitivos: son visualizados (*espacio textual* *).

B. El espacio interior *:

Su *forma* y su *dimensión* son más metafóricas que objetivas. Pero en cuanto el dramaturgo intenta "expresar" una visión del personaje, una fantasía o una alucinación, es conducido a ofrecer una imagen visual del espacio interior. Por regla general, todo decorado teatral (espacio exterior) refleja —mimética o contradictoriamente— el espacio interior ficticio de los personajes.

Estos cuatro espacios concretos se representan esquemáticamente como sigue (su imbricación es extrema, sobre todo la del dramaturgo y de lo escénico):



Espacio dramático

El *espacio dramático* se opone al *espacio escénico* (o *espacio teatral*). Este último es visible y se concreta en la puesta en escena. El primero es un *espacio construido* por el espectador para fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes; pertenece al texto dramático y sólo es visualizable en el metalenguaje del crítico —y de cualquier espectador— que se entregue a la actividad de construcción por imaginación (por la *simbolización* *) del espacio dramático.

I. EL ESPACIO DRAMÁTICO COMO ESPACIALIZACION DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

El espacio dramático se construye cuando tenemos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen se constituye a través de los personajes, sus formas, sus características, etc., y por las relaciones de estos personajes en el desarrollo de la acción. Si espacializamos (es decir, si esquematizamos en una hoja de papel) las relaciones entre los personajes, obtenemos una proyección del esquema *actancial* * del universo dramático. El esquema actancial se organiza en torno a la relación *sujeto* en búsqueda y *objeto* de esta búsqueda. En torno a estos dos polos gravitan el resto de los actantes, cuyo conjunto forma la estructura dramática, la cual se visualiza en el espacio dramático. I. LOTMAN (1973) y A. UBERSFELD (1977a) señalan que este espacio dramático se divide necesariamente en dos conjuntos, dos "sub-espacios dramáticos". Lo que describen a través de esta división no es sino el *conflicto* entre dos personajes o dos ficciones, o entre sujeto deseante y objeto deseado. En efecto, todo es conflicto entre dos *partes*, es decir, dos espacios dramáticos, y todo relato es sólo la sintagmatización (es decir, la sucesión lineal) de estos dos paradigmas.

Para que esta proyección del espacio dramático se realice, ninguna puesta en escena es necesaria: la lectura del texto basta para dar al lector una imagen *espacial* del universo dramático. Este espacio dramático lo construimos a partir de las *acotaciones escénicas* del autor (una especie de esquema *pre-puesta en escena* *) y de las indicaciones indirectas en los diálogos acerca del espacio (*decorado verbal* *). Consecuentemente, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático, y no hay nada de sorprendente en que el director de teatro también escoja solamente una posibilidad de espacio escénico concreto. Es por esto que la *puesta en escena* * "correcta" no es necesariamente, como a menudo se cree, la que encuentra la mejor adecuación entre espacio dramático y espacio visual (*texto y escena* *).

II. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO

El espacio dramático está en perpetuo movimiento: depende de las relaciones actanciales que necesariamente deben cambiar si la obra no ha de tener alguna acción. El espacio dramático llega a ser verdaderamente concreto y visible solamente cuando una puesta en escena representa ciertas relaciones espaciales implicadas por el texto. En este sentido, podemos sostener que el espacio escénico y la puesta en escena son por una parte siempre tributarios de la estructura y del espacio dramático del texto: el director en vano intentará ser muy inventivo y mofarse del texto a escenificar, pues no puede ignorar totalmente la representación mental que se hace del espacio dramático al leer el texto (*texto y escena* *).

El espacio dramático es el espacio de la *ficción* * (en esto, es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier texto lingüístico). Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos da el autor del texto como de nuestro esfuerzo imaginativo. Nosotros lo construimos y lo modelamos a nuestro gusto, sin que jamás se muestre o se anule en una representación real del espectáculo. Esta es su fuerza y también su debilidad, pues "habla menos a la mirada" que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan sin cesar en nuestra percepción, construyéndose reciprocamente el uno al otro, aunque al cabo de un momento seamos incapaces de discernir lo que nos es dado respecto de lo que nosotros mismos fabricamos. En este preciso momento interviene la *ilusión* * teatral. Porque ésta es precisamente la naturaleza de la ilusión: persuadirnos de que no inventamos nada y de que sólo son reales las quimeras que tenemos ante nuestros ojos y en el pensamiento.

III. VINCULO ENTRE EL ESPACIO DRAMÁTICO Y ESCENOGRAFICO

Esta configuración del espacio dramático que reconstituimos en la lectura del texto, influye a su vez en el espacio escénico y en la escenografía. En efecto, cierto espacio dramático necesita, para concretarse, un espacio escénico que le sirva y le permita mostrar su especificidad. De este modo, para una estructura y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación, es necesario utilizar un espacio que manifieste esta oposición:

A. Para el espacio escénico:

Una división de la escena en dos partes que correspondan a dos campos logrará este objetivo.

B. Para el espacio escenográfico:

(La forma de la sala y la especificidad de la relación escena-sala),

la escena frontal a la italiana será perfecta: aislará escena y público, encuadrando la acción a través de una escena-vitrina ante la cual los espectadores-observadores se reunirán y con la cual se identificarán en bloque, al proyectarse como sala compacta en el héroe y su espacio dramático.

Contrariamente, en un espacio *no-dramático* (es decir, *épico* *), ya no es admisible la confrontación entre los elementos del drama y entre escena y sala. Los espacios dramático, escénico y escenográfico estarán por ello irremediadamente divididos.

Aquí se plantea el eterno problema de la existencia previa de la escenografía o de la *dramaturgia* * (estructura dramática). Es evidente que la una determina a la otra; pero en primer lugar, obviamente, viene la concepción dramática, es decir, el problema ideológico del conflicto humano, del motor de la acción, etc. Sólo después elige el teatro el tipo de espacio escénico y dramático más adecuado para la visión dramática y filosófica. La escena, después de todo, es sólo un instrumento y no una argolla de suplicio dotada de eternidad y que establece la ley en el ámbito de los dramaturgos. Que existan en la historia teatral momentos en que cierto tipo de escenografía ha entorpecido el análisis dramático y, por lo tanto, la representación del hombre en el teatro es indudable. Pero la escenografía termina siempre por fracasar cuando presta flacos servicios, entonces se adapta al movimiento ideológico y dramático (por otra parte, todos saben que se puede representar BRECHT en una escena a la italiana sin perjudicar el sentido dramático, y que, inversamente, muchos espectáculos en escenario circular o de calle, o "dispersos", no son experimentos formales que extraen consecuencias ideológicas y dramáticas de su escenografía, sino que perpetúan concepciones dramáticas bastante tradicionales).

HINTZE, 1969 - MOLES y ROHMER, 1972 - LOTMAN, 1973 - SAMI-ALI, 1974.

Espacio escénico

Es el espacio concretamente perceptible por el público en la o las escenas, o incluso los fragmentos de escenas de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente lo que entendemos por "la escena" teatral. El espacio escénico nos es dado aquí y ahora por el espectáculo, es un espacio significativamente representante de otras cosas, es el signo de la *realidad representada* *.

II. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO

El espacio dramático está en perpetuo movimiento: depende de las relaciones actanciales que necesariamente deben cambiar si la obra no ha de tener alguna acción. El espacio dramático llega a ser verdaderamente concreto y visible solamente cuando una puesta en escena representa ciertas relaciones espaciales implicadas por el texto. En este sentido, podemos sostener que el espacio escénico y la puesta en escena son por una parte siempre tributarios de la estructura y del espacio dramático del texto: el director en vano intentará ser muy inventivo y mofarse del texto a escenificar, pues no puede ignorar totalmente la representación mental que se hace del espacio dramático al leer el texto (*texto y escena* *).

El espacio dramático es el espacio de la *ficción* * (en esto, es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier texto lingüístico). Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos da el autor del texto como de nuestro esfuerzo imaginativo. Nosotros lo construimos y lo modelamos a nuestro gusto, sin que jamás se muestre o se anule en una representación real del espectáculo. Esta es su fuerza y también su debilidad, pues "habla menos a la mirada" que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan sin cesar en nuestra percepción, construyéndose recíprocamente el uno al otro, aunque al cabo de un momento seamos incapaces de discernir lo que nos es dado respecto de lo que nosotros mismos fabricamos. En este preciso momento interviene la *ilusión* * teatral. Porque ésta es precisamente la naturaleza de la ilusión: persuadirnos de que no inventamos nada y de que sólo son reales las quimeras que tenemos ante nuestros ojos y en el pensamiento.

III. VINCULO ENTRE EL ESPACIO DRAMÁTICO Y ESCENOGRAFICO

Esta configuración del espacio dramático que reconstituimos en la lectura del texto, influye a su vez en el espacio escénico y en la escenografía. En efecto, cierto espacio dramático necesita, para concretarse, un espacio escénico que le sirva y le permita mostrar su especificidad. De este modo, para una estructura y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación, es necesario utilizar un espacio que manifieste esta oposición:

A. Para el espacio escénico:

Una división de la escena en dos partes que correspondan a dos campos logrará este objetivo.

B. Para el espacio escenográfico:

(La forma de la sala y la especificidad de la relación escena-sala).

la escena frontal a la italiana será perfecta: aislará escena y público, encuadrando la acción a través de una escena-vitrina ante la cual los espectadores-observadores se reunirán y con la cual se identificarán en bloque, al proyectarse como sala compacta en el héroe y su espacio dramático.

Contrariamente, en un espacio *no-dramático* (es decir, *épico* *), ya no es admisible la confrontación entre los elementos del drama y entre escena y sala. Los espacios dramático, escénico y escenográfico estarán por ello irremediablemente divididos.

Aquí se plantea el eterno problema de la existencia previa de la escenografía o de la *dramaturgia* * (estructura dramática). Es evidente que la una determina a la otra; pero en primer lugar, obviamente, viene la concepción dramática, es decir, el problema ideológico del conflicto humano, del motor de la acción, etc. Sólo después elige el teatro el tipo de espacio escénico y dramático más adecuado para la *visión dramática* y filosófica. La escena, después de todo, es sólo un instrumento y no una argolla de suplicio dotada de eternidad y que establece la ley en el ámbito de los dramaturgos. Que existan en la historia teatral momentos en que cierto tipo de escenografía ha entorpecido el análisis dramaturgico y, por lo tanto, la representación del hombre en el teatro es indudable. Pero la escenografía termina siempre por fracasar cuando presta flacos servicios, entonces se adapta al movimiento ideológico y dramático (por otra parte, todos saben que se puede representar BRECHT en una escena a la italiana sin perjudicar el sentido dramaturgico, y que, inversamente, muchos espectáculos en escenario circular o de calle, o "dispersos", no son experimentos formales que extraen consecuencias ideológicas y dramáticas de su escenografía, sino que perpetúan concepciones dramaturgicas bastante tradicionales).

HINTZE, 1969 - MOLES y ROHMER, 1972 - LOTMAN, 1973 - SAMI-ALI, 1974.

Espacio escénico

Es el espacio concretamente perceptible por el público en la o las escenas, o incluso los fragmentos de escenas de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente lo que entendemos por "la escena" teatral. El espacio escénico nos es dado aquí y ahora por el espectáculo, es un espacio significativo representante de otras cosas, es el signo de la *realidad representada* *.

I. LIMITES Y FORMAS DEL ESPACIO ESCENICO

El teatro siempre tiene *lugar* en un espacio que es delimitado por la separación entre la mirada (del público) y el objeto observado (la escena). El límite entre el *juego* * y el no-juego será definido por cada tipo de representación y de escena. Desde el momento en que el espectador entra en la sala, abandona su rol de observador para pasar a ser participante en un acontecimiento que ya no es teatro, sino juego dramático o *happening* *. En ese momento el espacio escénico y el social se confunden. El espacio escénico, salvo en casos de desbordamientos, permanece inviolable, independientemente de su configuración o sus metamorfosis.

El espacio escénico se organiza en estrecha relación con el espacio teatral (del lugar, edificio, sala). Ha conocido todas las formas y todas las relaciones posibles con el lugar de los espectadores. Si se admite el origen ritual del teatro, la participación de un grupo en una ceremonia, en un rito, y luego en una acción ritualizada, el círculo representa el lugar primordial y la escena no reclama un ángulo de visión o una distancia particulares. El círculo —en el cual se inspira el teatro griego— se construye y sitúa en la pendiente de una colina; más tarde se instaura por todas partes, de manera que la participación no se limite sólo a la observación exterior del acontecimiento. Es entonces el ángulo y la red óptica que enlaza mirada y escena lo que constituye el vínculo entre el público y la escena. La escena a la italiana, donde la acción y los actores están limitados a un cuadrado abierto frontalmente a la mirada del público (y del príncipe, cuya posición de escucha y observación es privilegiada), organiza el espacio según el principio de la distancia, la simetría y la reducción del universo a un cubo que significa el universo total por el juego combinado de la presentación directa y de la ilusión.

La combinatoria de estos dos principios —el círculo y la línea, el coro de celebrantes y la *mirada* del señor— produce todos los tipos de escena y de relaciones en el teatro: la historia del teatro ha experimentado con ellos sin que jamás ninguna fórmula se imponga definitivamente, pues la función de la representación y la figuración de la realidad son variantes absolutas que afectan desde la escritura y la estructura del texto hasta el *guion* * teatral.

II. EL ESPACIO ESCENICO COMO SIGNO

El espacio escénico comprende un significante y un significado:

A. El significante:

Es el lugar concreto situado ante mí, tal como lo percibo (una gran habitación, un cuartucho, etc.).

B. El significado:

Es el espacio sugerido por el significante, su sentido: esta gran habitación es el apartamento del príncipe; este cuartucho es la celda de Fausto, etcétera.

El espacio escénico es, por lo tanto, doble: muestra lo que concretamente existe, pero también remite a lo que él simboliza como signo: habitación=palacio; cuartucho=celda.

III. DEPENDENCIA E INDEPENDENCIA DEL ESPACIO ESCENICO

Por una parte, el espacio escénico es determinado por un tipo de escenografía y por la visualización que hizo el director en su lectura del *espacio dramático* *. Por otra, el escenógrafo y el director tienen un gran margen de libertad para modelarlo a su gusto. De esta dialéctica entre determinismo y libertad nace el espacio elegido para la representación. Por eso hemos señalado a menudo que el espacio sirve de mediador entre la *visión dramática* y la *realización escénica*. Este referente textual y visual juega el papel de mediación (PAVIS, 1976a). "Es a nivel del espacio donde se realiza la articulación texto-representación, precisamente porque aquél es en gran parte un *no dicho del texto*, una zona particularmente horadada, es decir, lo que se manifiesta como una *ausencia* en el texto teatral" (UBERSFELD, 1977a:153).

IV. FUNCIONAMIENTO DEL ESPACIO ESCENICO

Gracias a su propiedad de signo, el espacio oscila continuamente entre el espacio *significante* concretamente perceptible y el espacio *significado* exterior, al que el espectador debe referirse abstractamente para entrar en la ficción (*espacio dramático* *). Esta ambigüedad constitutiva del espacio teatral (es decir, *dramático + escénico*) provoca en el espectador una doble visión. No sabemos nunca con precisión si debemos tomar la escena como algo real y concreto o como *otra escena*, es decir, una figuración latente e inconsciente. En esta última eventualidad, es posible leer la escena como un conjunto de figuras retóricas cuyo sentido profundo buscamos (*retórica* *). Lo representado en la escena no es la manifestación de otra realidad no-representada, incluso no-figurativa: esta realidad es tanto la del observador que se proyecta en ella como la del director que la esboza mediante el lugar escénico y la presencia de los comediantes (*figurabilidad* *). Representar la escena, es emplear una figura retórica para poder pasar de un elemento —el espacio concreto— a otro, el espacio imaginado, la extra-escena y el espacio dramático. Dos figuras convienen a este paso fuera de lo visible: la metáfora y la metonimia. La primera transforma su objeto por similitud/disimilitud, la segunda por contigüidad espacial. Estas dos combinaciones, que JAKOBSON (1963) demostró existen

toda significación y semiosis, dan la clave de todas las figuras escénicas: de su naturaleza, de su facilidad para señalar lo real y manipular el espacio.

V. TIPOLOGIA Y CUALIDADES DE LOS ESPACIOS ESCENICOS

A cada estética le corresponde una concepción particular del espacio, de modo que el examen del espacio es suficiente para formular una tipología de las dramaturgias (véase, KLOTZ, 1960 - HINTZE, 1969).

A. El espacio de la tragedia clásica:

Brilla por su ausencia: es un espacio neutro, de tránsito, que no caracteriza el medio ambiente, sino que ofrece un apoyo intelectual y moral al personaje. Es el espacio abstracto y simbólico del tablero de ajedrez: todo significa en él por diferencia, y toda caracterización de los casos es superflua.

B. El espacio romántico:

A menudo sucumbe ante el oropel, el color local y ante la arqueología "subjetiva" encargada de sugerir a la imaginación mundos extraordinarios.

C. El espacio naturalista:

Imita al máximo el mundo que describe. Su base material —infraestructura económica, herencia, historicidad— se concentra en el medio ambiente* que encierra a los personajes.

D. El espacio simbolista:

Por el contrario, desmaterializa el espacio, lo estiliza en un universo subjetivo u onírico sometido a una lógica diferente (cf. STRINDBERG, CLAUDEL, los proyectos escenográficos de APPIA o CRAIG). Pierde toda especificidad en favor de una síntesis de las artes escénicas y de una atmósfera global de irrealidad (*Gesamtkunstwerk**).

E. El espacio expresionista:

Se modela en espacios parabólicos (la prisión, la calle, el asilo, el burdel, etc.). Manifiesta la profunda crisis que desgarró la conciencia ideológica y estética.

El espacio del teatro contemporáneo dio lugar a demasiados experimentos como para reducirlo a unas cuantas características. Toda dramaturgia, incluso todo espectáculo, es objeto de un análisis espacial y de un re-examen de su funcionamiento. El espacio ya no se concibe como el cascarón externo dentro del cual se permiten ciertas combinaciones, sino como el elemento dinámico de toda la concepción dramática.

ca. Deja de ser un problema de envoltura para transformarse en el lugar visible de la fabricación y de la manifestación del *sentido**.

BABLET, 1972, 1975 - HAYS, 1977.

Espacio interior (la "otra escena")

I. DEL ESPECTADOR

El teatro es, a primera vista, el lugar exterior desde donde contemplamos impunemente una escena, al mantenernos nosotros mismos a distancia. Es, según HEGEL, el lugar de la objetividad y también el de la confrontación entre escena y sala; por lo tanto, aparentemente, un espacio exterior, visible y objetivo.

Pero el teatro es también el lugar donde, para gozar, el espectador debe proyectarse (*identificación**). De aquí, como por ósmosis, el teatro deviene el espacio interior, la "extensión del yo con todas sus posibilidades" (MANNONI, 1969:181). Para que haya teatro es preciso que exista un comienzo de identificación y de catarsis: "El verdadero gozo de la obra poética proviene de la liberación de tensiones con respecto a nuestro espíritu" (FREUD, 1969, vol. 10:179). En el personaje encontramos una parte de nuestro yo reprimido y "quizás el hecho de que el creador nos permite gozar en lo sucesivo de nuestras propias fantasías sin reproche ni vergüenza, contribuya enormemente a este éxito" (179).

De este modo, el espacio escénico adopta la forma y la coloración del yo espectador: por otra parte, a menudo está muy poco caracterizado (en el estilo actual), y verdaderamente se plasma sólo gracias a la proyección de un yo exterior.

II. DEL REALIZADOR

Sucede a veces que la temática de la obra o la opción de la puesta en escena impone un dispositivo escénico que supuestamente debe representar un espacio interior: el del sueño del personaje, de sus fantasías y hasta de su imaginación literalmente *puesta en escena*. El espacio interior de este personaje es en gran parte tributario del espacio interior del creador. Se encuentra frente a su personaje-intérprete en la misma situación de confianza que el espectador que contempla con gusto el yo y las fantasías de los personajes en la escena: manipula y contempla una parte de su yo íntimo en los rasgos de otro. Una

buena parte de la visualización escénica será de este modo resultado directo del inconsciente del realizador, a través del inconsciente ficticio del personaje. Los pasajes oníricos son muy a menudo paréntesis en la representación; no se representan de la misma forma que las escenas reales (música y ambiente "desrealizados"). Por ejemplo, PLAN-CHON salpica sus descripciones picaras de *Locuras burguesas*, con islotos oníricos donde las imágenes surrealistas se imponen (*collage**, alianza de objetos heteróclitos, sustancia y ritmo gestual diferente). Estos paréntesis oníricos emergen en el momento en que el pensamiento verbal constituido es insuficiente para representar el trabajo de las imágenes, y la imagen onírica aporta una aproximación y una "idea" escénica del trabajo del inconsciente. Este trabajo del inconsciente (en particular, desplazamiento y condensación) se apoya en un juego de imágenes a las que se impide toda verbalización (*retórica**). Esta técnica de la puesta en escena de elementos inconscientes del sueño o de la fantasía es frecuente en un teatro de *imágenes** sin un texto dominante que exigiría una ejemplificación puntillosa. El director de teatro se emplea entonces a sabiendas (de aquí cierto virtuosismo y esteticismo a expensas de un acercamiento intuitivo y no sofisticado). Pero ella existe en toda puesta en escena, ya que nada del texto impone *a priori* una visualización de un tipo preciso, y puesto que el director y el escenógrafo son libres de fabricar las imágenes que les parezcan mejor. De cierta manera, es en las representaciones realistas y naturalistas donde más evidente resulta la aparición involuntaria de la fantasía creadora del director de teatro. Pues es en el momento en que éste se cuida de no traicionarse, de no presentar nada de su propia visión, cuando corre más peligro de dejar transparentar y fantasear su propio inconsciente. Paradójicamente, sólo hay un teatro de fantasía cuando no sospechamos de él, cuando no intentamos darle forma. Por eso las puestas en escena en este aspecto más ricas son aquellas que dosifican sutilmente el realismo y la fantasía/fantasma. (Las obras de CHEJOV, IBSEN, STRINDBERG, incluso GORKI, quienes por su dramaturgia, vacilan entre los dos estilos, se prestan maravillosamente a la manifestación escénica de espacios interiores reprimidos.)

III. DEL ACTOR

En último lugar, todos estos espacios revelados por la escena pasan por el *cuero** del actor. Al proyectar la imagen de su personaje, al dejar ver lo invisible de su conciencia, nunca deja de revelar lo secreto de su ser (incluso y sobre todo si interpreta una obra de BRECHT o si se "sobretrealiza"). Sabemos el provecho que ha obtenido GROTWOSKI (1971) de este "desnudarse" del actor ante el público, para enriquecer la relación teatral y el conocimiento de sí. Esta exteriorización del espacio interior, verdadera obsesión de las investigaciones actuales sobre el actor, tiene el mismo rango que la nueva cualidad

del *espacio escénico**. Este, en efecto, ha experimentado el mismo efecto de *repliegue*, es decir, de actualización. Ya no es más un cascarón exterior que organiza un espacio interno seguro para el actor o para el espectador; se proyecta y se dispersa en lugares escénicos que rompen los límites de la escena teatral. La representación teatral deja de ser un objeto arquitectónico dentro del cual el público puede situarse y refugiarse; se transforma en un *objeto plástico* entorno al cual el público debe circular, y al que debe manipular, si quiere obtener un sentido (agresividad masculina necesaria para la penetración del sentido).

→ *Espacio, catarsis, identificación, teatro de fantasía.*

LANGER, 1953 - DERRIDA, 1967:213-340 - GREEN, 1969 - DORFLES, 1974 - BENMUSSA, 1974, 1977.

Espacio lúdico (o gestual)

Espacio creado por la evolución gestual de los actores. Estos, a través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres fantaseos o su confinamiento en una zona mínima de representación, trazan los límites exactos de sus territorios individuales y colectivos. El espacio se organiza a partir de ellos, como en torno a un eje, que cambia también de posición cuando la acción lo exige.

Este tipo de espacio parecería reconstituirse a partir de la representación; está en perpetuo movimiento y sus límites son expandibles e imprevisibles, mientras que el espacio escénico, aunque aparece como algo inmenso, de hecho está limitado por la estructura escenográfica de la sala. Más aún que el espacio escénico, el espacio gestual se presta para todas las convenciones y manipulaciones; no es un espacio realista, sino un instrumento escénico a disposición del actor y del director. Toda representación es, en este sentido, el doble movimiento de expansión y de concentración del espacio: el espacio escénico proporciona el marco general; tiene tendencia a abarcar y aplastar todo elemento que allí aparece. El espacio gestual, por el contrario, se dilata y llena el espacio ambiente, al menos cuando es bien utilizado. La armonía de estos movimientos espaciales inversos crea la impresión de un juego que utiliza lo mejor posible las posibilidades de la sala.

→ *Gesto, gestus, juego.*

Espacio textual

1.- El espacio textual no debe ser asimilado a las acotaciones espaciales contenidas en el texto dramático. Como todo texto que habla del mundo (representa algo real), el texto dramático también contiene expresiones del espacio, los complementos de lugar, los embragues (shifters) (por ejemplo, los pronombres personales) que vinculan toda enunciación a su espacio y tiempo. Este fenómeno no tiene por ello nada de específico en el teatro, y sus indicaciones de lugar se sitúan en el plano del contenido, de los enunciados.

2.- Si podemos hablar de espacio textual, es sólo en la enunciación del texto, en la forma en que las frases, los discursos y las réplicas se desarrollan en cierto lugar. Pues bien, esta dimensión visual del discurso es —o puede ser— perceptible en el teatro. Los enunciadorees están presentes; percibimos de dónde provienen sus discursos y sus intercambios de palabras. El teatro pone a la vista del público textos que se corresponden y que sólo son comprensibles en cierta interacción casi física (*stichomythia**). En esta media, el *espacio textual* —o mejor— *discursivo** es siempre perceptible escénicamente.

Pero el espacio igualmente se inserta en ciertas formas de textualidad, y ello desde el momento en que la atención se fija no en lo que el discurso intenta representar (lo que representa dramáticamente), sino en su presentación y su puesta en forma *significante*: si un texto es demasiado poético (opaco) para representar un referente, tiene tendencia a cristalizarse y autofijarse; por ejemplo, *Los Burgraves* de HUGO, son una de las primeras tentativas para llamar la atención del espectador acerca de la materialidad y "espacialidad" de los versos recitados. Una estructura repetitiva de términos o párrafos produce el mismo efecto: el oyente no comprende el texto o la razón de la repetición, es sensible a una enunciación de masas de palabras o de frases (véase, R. WILSON en *Carta a la Reina Victoria* o en *I was sitting...*, donde el texto es dicho dos veces por dos actores sin que la información aumente, lo cual refuerza la imagen de un texto proyectado en el espacio).

Esta puesta en escena del espacio textual se realiza muy fácilmente en el teatro, a pesar de ser un arte tradicionalmente conocido por su presentación sucesiva de escenas y cuadros. Sin embargo, se produce lo contrario: el tiempo del discurso y de la continuidad discursiva se *espacia*, para significar únicamente por *iconización** y *ostensión**. El espacio se transforma en el soporte de la *fábulas** y de toda la *historia**. El tiempo es abolido míticamente.

→ *Discurso, icono, semiología, texto y escena, objeto.*

Esparcimiento cómico

El momento (o la escena) de *esparcimiento cómico* tiene lugar después o inmediatamente antes de un episodio dramático o trágico, para cambiar radicalmente la atmósfera de la situación y retardar la catástrofe (particularmente en SHAKESPEARE y en los dramaturgos que practican la mezcla de géneros). Juega el papel de detener el tiempo, de *suspense** y preparación para la acción dramática.

Especificidad teatral

I

La especificidad del teatro es una noción algo metafísica si lo que buscamos es una sustancia que contenga todas las propiedades de todos los teatros. Nos servimos de esta expresión (y de la de "lenguaje teatral", "escritura escénica" o "teatralidad") para diferenciar el teatro de la literatura y de las otras artes (arquitectura, pintura, baile). La *semiología** se plantea también el problema de saber si existe un *signo** teatral y un conjunto de códigos propios del teatro, o si los códigos utilizados en la escena se toman de otros sistemas artísticos.

II. ¿UN SIGNO TEATRAL?

Especificidad teatral implicaría que lo icónico de la escena (el signo visual) y lo simbólico del texto (el signo textual) pueden fundirse en un conjunto inseparable y propiamente dramático. Pues bien, los signos lingüísticos y los signos visuales siempre conservan su autonomía, incluso si su combinatoria y su reunión producen un significado que ya no se vincula sólo a un sistema escénico. El signo teatral nunca es la mezcla de diferentes códigos (en el sentido en que un color es la mezcla de dos colores de base). La única "especificidad" posible es el hecho de utilizar y de reunir, en un mismo espacio y tiempo, diferentes materiales escénicos. Pero esta técnica existe también en otras artes audiovisuales (ópera, cine).

III. ¿UNA COMBINACION ESPECIFICA DE SIGNOS?

El segundo problema consiste en plantearse si la representación teatral mantiene la autonomía de diferentes materiales o crea una síntesis de éstos que puede considerarse como "específicamente teatral". De hecho, la respuesta que da toda *puesta en escena** a este

dilema, resulta de una elección estética e ideológica. A veces la puesta en escena busca la armonía y las "correspondencias" entre sus materiales (como en la ópera, en particular la de WAGNER); otras veces aísla cada sistema, que conserva su autonomía hasta el punto de oponerse a cada uno de los otros materiales (BRECHT) para evitar la creación de una ilusión y de una totalidad indescomponible.

IV. OTRAS ESPECIFICIDADES

A. La voz:

La tensión entre el icono escénico y el símbolo textual. Estos dos sistemas, visual y lingüístico, corresponden a dos polos de la representación: el juego corporal del actor y su discurso. Es en la voz* del comediante, que participa al mismo tiempo del cuerpo y del lenguaje articulado, donde se efectúa una tensión que está lejos de resolverse en una síntesis absoluta (VELTRUSKY, 1976:94-117 - BERNARD, 1976).

B. La acción y la "movilidad" del signo teatral:

La acción, desde la *Poética* de ARISTOTELES, a menudo se presenta como parte indispensable del teatro. Esto se debe a la facultad de la narratividad de pasar indiferentemente de un sistema a otro en la medida en que todos los sistemas se integran en un proyecto global (dinámica teatral).

"La acción —esencia misma del arte dramático— fusiona la palabra, el actor, el vestuario, el decorado y la música en el sentido en que los reconocemos como conductores de una corriente única que los atraviesa pasando de uno a otro o por varios a la vez" (HONZOL, 1971:18).

C. La ficción y el acontecimiento escénico:

El teatro, debido a la presencia física del intérprete, no se puede reducir a un conjunto de sistemas semiológicos cerrados (narratividad, colores, etc.); siempre se extiende sobre la *vivencia** incodificable que vincula al actor y al intérprete.

D. Dinámica de los signos:

La especificidad última de los signos teatrales quizá reside en su facultad de utilización de los tres funcionamientos posibles de los signos: *icónicamente* (miméticamente), *indicialmente* (en situación de enunciación), *simbólicamente* (como modo ficticio). El teatro, en efecto, visualiza y concreta el lugar donde se origina la palabra: indica y encarna un modo ficticio por medio de los signos, de tal manera que al término del proceso de significación y de simbolización, el espectador reconstituye un modelo teórico y estético que da cuenta del universo dramático representado ante sus ojos.

→ *Esencia del teatro, signo mínimo, Gesamtkunstwerk.*

APPIA, 1985, 1963 - ARTAUD, 1964b - KOWZAN, 1968 - GOUHIER, 1968, 1972 - Versus, 1978.

Espectacular

Todo lo que se percibe como parte de un conjunto presentado al público. Lo espectacular es una noción bastante vaga puesto que, al igual que lo insólito, lo extraño y todas las *categorías** definidas a partir de la *recepción** del espectador, depende tanto del sujeto percceptor como del sujeto percibido, del actor como de su espectador.

El grado de espectacularidad a partir de una misma obra depende de la puesta en escena y de la estética de la época, que unas veces rechaza (la escena clásica) y otras estimula el surgimiento de lo espectacular (la escena contemporánea).

Espectáculo

Es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado. "El espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo" (BARTHES, 1975:179). Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.), y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales).

I. EN LA DRAMATURGIA CLÁSICA

Espectáculo equivale a *puesta en escena**, término que no existía entonces. En el siglo XIX se habla de una *obra de gran espectáculo* cuando la representación se despliega con gran ostentación escénica. El *espectáculo* adquiere siempre una significación peyorativa ante la profundidad y permanencia del texto. ARISTOTELES se refiere a él en su *Poética* como una de las seis partes de la tragedia, pero su objetivo es minimizar su importancia con respecto a la acción y al contenido: "El espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética" (1450b). En el curso de la evolución teatral, se continuará reprochándole (por ejemplo, MAR-MONTEL, 1977) su carácter exterior, material, apto para entretener más que para educar; siempre se desconfía un poco de él: el *espectácu-*

lo leído (MUSSET, 1834) o el teatro en libertad (HUGO, 1886), creados como reacción a la puesta en escena, no corren el riesgo de imponer una puesta en escena demasiado llamativa e "infiel" al texto escrito.

Sin embargo, la concepción clásica no se opone por principio al espectáculo (D'AUBIGNAC, 1657, señala el interés por la representación). Pero de hecho separa categóricamente texto y espectáculo, en vez de reconocer su interdependencia.

II. (RE)CONQUISTA DEL ESPECTACULO

Con el surgimiento de la puesta en escena y la toma de conciencia de su importancia decisiva en la comprensión de la obra, el espectáculo obtiene su reconocimiento. Con A. ARTAUD, llega a ser el centro de la representación, y este teórico utiliza ambas acepciones de la palabra, la peyorativa y la elogiosa:

A. La "representación impropriadamente llamada espectáculo, con todo lo que este término implica de peyorativo, accesorio, efímero y exterior" (1964b:160).

B. "Intentamos fundar el teatro ante todo en el espectáculo, en el cual introduciremos una noción nueva del espacio utilizado en todos los planos posibles y en todos los niveles de la perspectiva en profundidad y altura, y con ello sumaremos una idea particular del tiempo a la idea del movimiento" (1964b:188).

III. RAZONES DEL AUJE DEL "ESPECTACULO"

El frecuente empleo de "espectáculo" (especialmente en vez de obra*) no se explica solamente por un fenómeno de la moda, sino por razones más profundas y reveladoras de nuestra concepción actual de la actividad teatral.

A. Totalidad:

Todo es significativo: texto, escena y el lugar del teatro y de la sala. El espectáculo deja de limitarse a la zona escénica; invade la sala y la ciudad (marco*).

B. Universalidad:

Todos los medios son buenos para la teatralización: discurso, actuación, nuevos medios técnicos. El teatro abandona su exigencia de forma pura para valerse de todos los medios de expresión que puedan servirle.

C. Placer teatral:

Se estimula el entretenimiento, el empleo de una maquinaria y de una plástica escénicas.

D. Materialidad significante:

Ya no se busca producir una ilusión que oculte el proceso de fabricación; este proceso se integra en la representación subrayando el aspecto sensible y sensual del juego teatral.

→ Representación, texto y escena, teatralización, teatralidad.
(Los) Espectáculos, 1931 - Encyclopédie de la Pléiade, 1965 - DUVIGNAUD, 1970 - ZIMMER, 1977 - DORT, 1979.

Espectador

Véase recepción

Estancias

En la dramaturgia clásica (en Francia, sobre todo de 1630 a 1660), las estancias son versos que se presentan en estrofas regulares construidas sobre el mismo modelo de rima y de ritmo, y pronunciadas por el mismo personaje que, por lo general, está solo en la escena. Cada estrofa termina en un descenso y marca una etapa en la reflexión del personaje que las pronuncia: "en su forma más regular... según el gusto del oído como del espíritu, la estancia mejor redondeada es aquella cuyo círculo abarca un pensamiento único, y que termina, como ella y con ella, en un pleno reposo" (MARMONTEL, 1787, artículo estancia).

El trabajo formal bien acabado de las estancias constituye un verdadero ejercicio estilístico que requiere una gran precisión semántica, prosódica y consonántica. Su belleza formal es a veces aceptada por los teóricos en el entendimiento ficticio de que han sido compuestas por el personaje en el bastidor (D'AUBIGNAC, 1657). Su originalidad reside en su situación de poema en el poema y en la acentuación de su carácter poético. Finalmente, no debemos subestimar su función dramática: la de una reflexión poética del héroe que fabrica las estancias y cuyas acciones y decisiones son determinadas, a su vez, por la maquinaria retórica del texto poético.

SCHERER, 1950 - HILGAR, 1973 - PAVIS, 1980a.

Estereotipo

Concepción estática y banal de un personaje o de una situación.

En el teatro se distinguen varios elementos estereotípicos: los personajes muy *tipificados**, las situaciones triviales y a menudo repetitivas, las expresiones verbales en forma de clichés, la gestualidad poco imaginativa, la estructura dramática y el desarrollo de la acción sujeta a un modelo fijo.

I. PERSONAJES

Los estereotipos (o *tipos**) hablan o actúan según un esquema conocido con anterioridad y repetitivo. No tienen la más mínima libertad personal de acción, son únicamente instrumentos rudimentarios del autor dramático (ej.: el militar, el fanfarrón). Su acción es mecánica, y su retrato, un retrato-robot. A menudo son el producto de una larga evolución literaria y reaparecen bajo formas levemente distintas (*caricatura**, *papel**, *tipo**).

II. SITUACIONES

Como situaciones histórica y temáticamente tipificadas, es preciso señalar la rivalidad bélica o amorosa, el triángulo de la comedia ligera, la incisión del héroe ante la acción, la bella y la bestia, el hombre víctima de los elementos, etc. En todos estos casos se trata de combinaciones de episodios particularmente espectaculares. Al reconstruir las posibles relaciones entre los personajes, se determina, entre todas las variantes, un pequeño número de situaciones que se vuelven a encontrar masivamente en la historia teatral (SOURIAU, 1950 - POLTI, 1895).

III. ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La *obra bien hecha** (o el drama posclásico: ej.: VOLTAIRE) busca la estructura dramática más próxima posible al modelo ideal, y cae en todos los clichés de construcción dramática: distribución en cinco actos, precisión de las fases de la acción, conclusión artificial.

IV. IDEOLOGÍA

Es a nivel de los contenidos ideológicos de la obra donde la utilización de las ideas recibidas y las evidencias incontrolables presenta el mayor peligro. De este modo la comedia ligera, volviendo constantemente sobre sus temas favoritos (el cornudo, el ascenso social, réplicas vivaces) afirma subrepticamente al público en sus creencias, y presenta sus estereotipos como leyes inmutables y fatales.

V. POSIBLE UTILIZACIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS

Por lo general, las obras de personajes y de acciones estereotipos son poco interesantes desde el punto de vista de la originalidad dramática y del análisis psicológico. No obstante, el dramaturgo de talento puede sacar provecho de esta pobreza congénita de los estereotipos. Al remitir al espectador a un tipo de personaje conocido, economiza en la manipulación de los hilos de la intriga, concentrándose en el *resurgimiento** de la acción, trabajando la teatralidad del juego actual (de este modo se explica probablemente el nuevo interés por la *Commedia dell'Arte**, el *melodrama** o el circo). Los estereotipos dramáticos resuelven desde el comienzo el problema de la caracterización y del juego psicológico; invitan al director a ensayar un juego muy teatral, imaginativo y a menudo paródico. El espectador, en un comienzo frustrado por la ausencia de vivencia catártica, psicológica y empática, experimenta luego un gran placer teatral en el examen dramaturgico del juego escénico.

Finalmente, toda utilización de estereotipos corre paralela a una distanciamiento irónica del procedimiento y a una denuncia de los "hilos" teatrales. El dramaturgo y el director retoman el esquema fijo, variándolo y criticándolo desde dentro. BRECHT se sirvió de este método para provocar una toma de conciencia en el espectador con respecto a los lugares comunes ideológicos que lo aprisionan (*La ópera de tres centavos*, que parodia la comedia burguesa de "happy end"; *Arturo Ui*, que estimula la imaginación popular al caricaturizar a los gangsters americanos, etc.).

→ *Rol, modelo actancial.*
Diccionario de personajes; 1960 - AZIZA et al., 1978.

Estética teatral

La estética (o *poética**) teatral formula las leyes de *composición** y funcionamiento del texto y de la escena. Integra el sistema teatral en un conjunto más vasto: *género**, *teoría** de la literatura, sistema de las bellas artes, categoría estética y teórica de lo bello, filosofía del conocimiento.

1.- La *estética normativa* ausculto la representación (y muy a menudo sólo el texto dramático) en función de criterios de gusto propios de una época (incluso si son universalizados por el esteta en una teoría general de las artes). Este tipo de estética parte de una definición *a priori* de la *esencia** teatral y juzga su objeto en función de su confor-

midad en relación con el modelo ejemplar o, en las teorías de la recepción, según la división estilística de la obra y su cuestionamiento de la norma y del horizonte de *expectativa**. La *estética normativa* elimina necesariamente cierto tipo de obras: por ejemplo, al caracterizar el género teatral como lugar de un conflicto, elimina de partida el teatro épico. Al postular el carácter espurio de la representación (conjunto de códigos diferentes), se elimina la *Gesamtkunstwerk** wagneriana, cuyos sistemas escénicos se consideran fusionables. Cada época histórica enumera varias normas, se hace una idea diferente de lo *verosímil**, del *decoro**, de las posibilidades morales o ideológicas del teatro (*reglas** de las tres *unidades**, mezcla de géneros, *teatro total**).

2.- La *estética descriptiva* se contenta con describir las formas teatrales y clasificarlas según criterios diferentes. Estos criterios se consideran objetivos: apertura o clausura de la acción, configuración de la escena, modo de *recepción**, etc. Sin embargo, es muy difícil formalizar el lenguaje del texto y de la escena y hacerlo descansar sobre bases sólidas. Una integración de la estética teatral en una teoría general de los discursos o en una semiótica, no ha podido (¿todavía?) ser realizada. La estética se subdivide en: un estudio de los mecanismos de *producción del texto y del espectáculo (poiesis)*, un estudio de la actividad de *recepción** del espectador (*aisthesis*), un estudio de los intercambios emocionales de identificación o de distancia (*katharsis*) (JAUSS, 1977).

De ahí que la dicotomía normativa/descripción se reformule actualmente en una estética de la *producción* y de la *recepción**. En el primer caso, la estética enumera los factores que explican la formación del texto (determinaciones históricas, ideológicas, genéricas) y de la escena (condiciones materiales del trabajo, de la representación, de la técnica de los actores). La producción se asimila a un conjunto de circunstancias que influyen en la formación del texto representado. En cambio, en el caso de la estética de la recepción, nos situamos al otro extremo de la cadena: el punto de vista del espectador y los factores que han preparado su recepción correcta o incorrecta; su horizonte de expectativa cultural e ideológica; la serie de obras que han precedido a este texto y a esta representación; el modo de percepción, distanciada o emotiva; el vínculo entre el mundo ficticio y los mundos reales de la época representada y del espectador.

3.- *Estética**, *dramaturgia**, *semiología**: en su proyecto, estética y dramaturgia se mezclan, ambas se concentran en la articulación de principios ideológicos (una visión del mundo) y de técnicas literarias y escénicas.

La semiología se interesa en el funcionamiento interno de la representación sin prejuzgar sobre su lugar en una estética normativa precisa. Toma algunos de los métodos de la ciencia estética (búsqueda de las *unidades** mínimas, vínculo de los sistemas escénicos, producción del *efecto** cómico o extraño, etc.).

→ *Teatralidad, especificidad teatral, puesta en escena, esencia del teatro, experiencia estética.*

VEINSTEIN, 1955 - GOUHIER, 1958 - Revue d'Esthétique, 1960 - ASLAN, 1963 - HEGEL, 1965 - GASSNER, 1965 - DE ROUGE-MENT y SCHERER, 1973-1978.

Estilización

Procedimiento que consiste en representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial sus características sin detalles excesivos, o incluso simbolizada en función de una interpretación personal.

La estilización designa, como la abstracción, cierto número de rasgos estructurales generales para representar su objeto. El artista pone en evidencia un vocabulario, un sistema de esquemas que le sirven para captar la realidad profunda de lo que imagina. Según la fórmula de GOMBRICH, "existe la tendencia de ver más bien lo que se pinta que a pintar lo que se ve" (1972).

La escritura y la representación teatrales recurren a la estilización tan pronto como renuncian a presentar miméticamente una totalidad o una realidad compleja. De hecho, toda representación, incluso la *verista** o *naturalista**, descansa sobre ciertas *convenciones** y sobre una simplificación del objeto representado (aunque sólo fuera porque todo elemento de la escena tiene un valor únicamente en función de la comunicación con el público, de manera que la claridad de esta comunicación es su primer requisito).

1.- La *acción humana* jamás se desarrolla en su totalidad en la escena: se escogen sus elementos centrales y significativos (*parábola**); se la explica por un comentario implícito que saca a luz sus principios. La exposición de las *motivaciones** humanas sería sin duda fastidiosa para el teatro. Incluso cuando se decide mostrar desde el exterior un comportamiento o una actividad repetitiva (ej.: el neorealismo del *teatro de lo cotidiano**), el actor representa lo que es característico y por ello identificable por un público dado. HEGEL (1965) y luego LUKACS (1965), al exigir que el teatro sea como un informe de una totalidad, representan la posición extrema de la estética clásica. Esta tenía razón al formular esa norma en la medida en que la acción, el discurso y el carácter coincidían perfectamente. Pero la exigencia de totalidad se acompaña necesariamente de una generalización y una universalización de la acción humana representada. Lo típico y lo característico se someten al proyecto de representación ejemplar de la existencia. Después de HEGEL y de la decadencia de la forma clásica, la acción dramática abarca únicamente un fragmento particular, incluso

fortuito de la realidad. Pero aun para la estética naturalista de la expresión total, el fragmento debe ser simplificado y adaptado a la visión del espectador: en rigor, lo que pierde en universalidad no lo gana en precisión.

2.- El acto escénico (por ejemplo, comer, morir) jamás vuelve a encontrar el conjunto de sus condiciones de producción, y por lo tanto su eficiencia primera. El actor reemplaza el acto real por un acto significativo que no se considera real, sino que es señalado como tal en virtud de una *convención**. Paradójicamente, es a menudo en la medida en que el acto se estiliza como llega a ser teatralmente válido y verosímil. Por eso no es engorroso ver a los comediantes comer en platos vacíos. La estilización incluso contribuye a la fascinación del juego teatral, en la medida en que debemos superponer un acto real al acto escénico dentro de la *ficción**.

3.- El lenguaje dramático también se somete al refinamiento de la estilización: las diferencias de niveles de lenguaje, según los personajes y su clase social, son atenuadas por "el sello" modelante del dramaturgo. El diálogo naturalista también utiliza convenciones de lenguaje, traslaciones estilísticas de término a término dentro de réplicas diferentes. Incluso aunque el autor tuviera como propósito la caracterización brutal de una forma de hablar, el empleo de la escena impone cierta retórica: acentuadas repeticiones de giros, vocabulario comprensible para la mayoría del público, exageración de rasgos individuales, etc.: muchas son las estilizaciones de la realidad en "bruto".

4.- La realidad escénica (decorado, objetos, vestuarios) es la que peor se adapta a una representación no estilizada. El espectador se pierde en una masa de "hechos verdaderos"; reconoce elementos de su medio ambiente, pero al mismo tiempo no sabe qué hacer con esta reconstitución arqueológica. En cambio, la tarea del director — sobre todo en la representación realista— es simplificar la realidad y "precisarla" a través de algunos objetos-signos que identifican su naturaleza y su lugar. La estilización se sitúa entre la *imitación** servil y la *simbolización* que abstrae totalmente el objeto, "inscribiendo" al mismo tiempo en éste su comentario o su crítica (ej.: el *realismo** brechtiano), mostrando, por lo tanto, la materialidad significativa y la abstracción (ej.: el realismo brechtiano: 1967, vol. 15:455-459).

→ Realidad representada, realismo, mimesis, imitación.

Estrategia

Actitud y forma de proceder del autor o del director ante la materia a tratar o ante la puesta en escena a realizar y, en última instancia, ante la acción simbólica a ejercer sobre el espectador.

I. ESTRATEGIA DEL AUTOR

El trabajo *dramatúrgico** ya sea realizado por el *dramaturgo** o por el *dramaturgista** implica, para ser sistemático y eficaz, una reflexión acerca del sentido del contexto puesto en escena y acerca de la finalidad de su representación en las circunstancias concretas en que será presentado al público. Por lo tanto, es en función, a la vez, de la interpretación interna del texto y de su modo de recepción, como se realizan el trabajo dramatúrgico y la estrategia apropiada para su correcta recepción. La determinación de estos parámetros constituye la estrategia global del espectáculo.

II. ESTRATEGIA DEL TEXTO

La estrategia del autor existe únicamente en un estado virtual, y debe remitirse al texto (en el caso de los intérpretes, éstos deben captarla a partir de éste). La estrategia textual impone ciertos modos de lectura, presenta "pistas de sentido" más o menos iluminadoras del conjunto de la obra, propone elecciones en la comprensión de un personaje. A menudo, la estrategia está lejos de ser unívoca; las contradicciones internas de la obra permanecen inexplicadas y, en el texto moderno, las *isotopías** (métodos y pistas) de lectura son múltiples. Toda lectura del texto a representar supera obligatoriamente, de mejor o peor manera, estos obstáculos de la interpretación. Una opción se impondrá pues, a través del discurso estético y social del director, guiado ante todo por el proyecto global del trabajo teatral.

III. ESTRATEGIA DE LA PUESTA EN ESCENA

Esta supera la estrategia de lectura y constituye la última etapa del trabajo; las opciones de lectura son concretadas por los medios escénicos. Estos son a veces una ejemplificación y una aplicación directa de las opciones de lectura, otras son aplicados muy discretamente sin que la tesis de la lectura sea inmediatamente evidente e incluso explicitada.

A menudo esta estrategia tiene únicamente el propósito de manipular la simpatía del espectador hacia ciertos personajes, de manera que escoja un punto de vista correcto o vacile entre dos alternativas. De todas formas, la estrategia consiste fundamentalmente en hacer caer al público en una trampa. La estrategia escénica, en efecto, es a veces más *engañosa* que constructiva. Muchos espectáculos (R. WILSON, el *Bread and Puppet*) se organizan de manera que hagan imposible una lectura definitiva de la representación.

IV. ESTRATEGIA DE LA RECEPCIÓN

Es ésta, en definitiva, la que condiciona toda la empresa teatral al

destruir sus límites. Pues el propósito ulterior de la *representación* teatral es influir en la conciencia del espectador y preservarla cuando todo parezca haber terminado. Se percibe aquí la naturaleza ilocutoria e incluso perlocutoria del espectáculo que exige una toma de conciencia y de posición (*acción hablada* *).

En suma, el arte teatral consiste en hacer efectuar al espectador una serie de *acciones simbólicas* (BURKE, 1944), implicarlo en un diálogo gracias a la interacción de tácticas, y lanzarse a un descubrimiento progresivo de las reglas de juego.

GENOT, 1973 - MARCUS, 1975.

Estreno

Primera confrontación de un espectáculo con el público.

Estructura dramática

El análisis de las estructuras dramáticas de la obra teatral coincide en gran medida con la *dramaturgia* *. Ambas disciplinas poseen en común el estudio de propiedades específicas de la forma del drama. El desarrollo del método estructuralista ha contribuido considerablemente a formalizar los niveles de la obra y a integrar cada fenómeno en un esquema integral, de manera que la representación aparezca como un organismo rigurosamente construido (*forma cerrada* *).

Estructura indica que las *partes* constituyentes del sistema se organizan según un orden que produce el sentido de *totalidad*. Pero es necesario distinguir varios sistemas en toda representación teatral: la fábula o la acción, los personajes, las relaciones espacio-temporales, la configuración de la escena, e incluso, en un sentido amplio, el *lenguaje dramático* * (en la medida en que es posible referirnos al teatro como *sistema semiológico* * específico).

I. DRAMATURGIA COMO ESTUDIO DE LAS ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS

Para abordar las estructuras dramáticas de un texto teatral, frecuentemente nos valemos de un esquema de la acción, en el cual visualizamos la curva dramática. Observamos entonces la conducta de la fábula: distribución de episodios, continuidad o discontinuidad de la acción, introducción de momentos épicos en la estructura dramática, etc. (*forma abierta* *, *forma cerrada* *).

Hablar de una estructura dramática es sólo lícito si se examina el caso —históricamente fundador pero también limitado— de la *dramaturgia* clásica, aristotélica (que responde a los criterios de la *Poética*), cerrada y dramática (y no abierta a las manipulaciones y a la duración épica). Es pues fácil caracterizar esta estructura por medio de varios rasgos pertinentes: el acontecimiento sucede en el presente ante el espectador, el "suspense" y la incertidumbre de su conclusión son adquiridos teóricamente; el texto se distribuye según los locutores, cada actor asume un papel y es el resultado de los discursos y de los roles lo que funda el sentido; la presentación de la acción es, pues, "objetiva": el poeta no habla en nombre propio, sino que da la palabra a sus personajes. El drama es siempre una "imitación de cierta amplitud" (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b), para "que pueda recordarse fácilmente" (1450b). La materia de los acontecimientos será pues concentrada, unificada y organizada teleológicamente en función de una crisis, de una evolución, de un desenlace o de una catástrofe.

Todas estas propiedades, que se verifican con facilidad en la tragedia clásica europea, fueron objeto de innumerables artes poéticas que se preocupaban por la configuración de la acción y que, por esto, enfatizaban el análisis "longitudinal" de la obra: el de la fábula, de los episodios narrativos, del tiempo y de su fijación espacial. En cambio, las formas de teatro épico contradicen el conjunto de estos criterios dramáticos, cuestionando la continuidad temporal y emocional. Analizan las escenas "transversalmente", según un corte, o diversos materiales escénicos que aparecen como amontonados los unos sobre los otros, aunque sean distintos e incluso contradictorios.

II. COMPOSICIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA: ANÁLISIS INMANENTE

La composición de la obra (su estructura) se manifiesta en un análisis de las imágenes y de los temas recurrentes: tipos de escena, entradas y salidas de los personajes, correspondencias, regularidades y relaciones-tipos. Se trata de un estudio immanente de la obra que se funda únicamente en los elementos visibles. Las relaciones internas de la obra, sin que sea necesario referirse al mundo exterior descrito por la obra y a la interpretación del crítico. Esta estructura immanente, J. SCHERER la denomina *estructura externa*, con el propósito de oponerla a la estructura interna, que es el estudio de "problemas de fondo que se le plantean al autor dramático cuando construye su obra, incluso antes de escribirla" (1950:12). En cambio, la *estructura externa*, denominada aquí estructura "immanente", se define como "las diferentes formas que puede tomar la obra en su conjunto, el acto, esa subdivisión del acto que es la escena, y finalmente ciertos aspectos privilegiados de la escritura teatral, siguiendo las tradiciones teatrales o las necesidades escénicas".

III. FORMA Y FONDO

La investigación estructural tropieza con el problema de la alianza de una *forma** adecuada para un *contenido* específico. No existe una estructura dramática típica y universal (como pensaban HEGEL y los teóricos del drama clásico). Toda evolución de contenidos y todo nuevo conocimiento de la realidad producen una forma apta para la transmisión del contenido. (Como señala P. SZONDI, 1956, la destrucción de la forma dramática canónica fue una respuesta a un cambio en el análisis ideológico hacia fines del siglo XIX). Definir las estructuras dramáticas es una operación dialéctica; por ello es preciso:

No buscar cómo las ideas definitivas (un contenido) son "puestas" en una forma exterior y secundaria.

Tampoco creer que una nueva forma obligatoriamente expresa algo nuevo acerca del mundo (así, no toda estructura épica es siempre dialéctica y crítica como en el caso de BRECHT).

Asegurar el ir y venir crítico entre *descripción* formal de la estructura y la *estructuración* individual de la obra efectuada por el intérprete.

IV. ESTRUCTURA Y ACONTECIMIENTO

El descubrimiento de estructuras y de formas dramáticas, de principios de composición y dramaturgia de la obra, por preciso que sea, no es sin embargo suficiente. En efecto, se geometrizaba y visualizaba la estructura hasta el punto de efectuar con ella una construcción *real*, un objeto que sea la quintaesencia de la obra y la reduzca a una construcción estática que existe independientemente del trabajo de interpretación del crítico. Ahora bien, la obra siempre está en relación con el mundo exterior que la comenta: "la estructura estructurada de la obra nos remite a un sujeto estructurador, de la misma forma que nos remite a un mundo cultural al que ella se integra aportándole, casi siempre, el desorden y el desafío" (STAROBINSKI, 1970:23). Así pues, la investigación de estructuras dramáticas debe ser más bien un método de estructuración que una fotografía estructural. En particular, en el teatro, estará siempre sobredeterminada por el aspecto *vivencial** del *acontecimiento** escénico y por la constante *práctica significante** a que se somete al espectador.

→ *Hermenéutica, formalismo, realismo.*
SLAWINSKA, 1959 - LEPSCHY, 1967 - BARRY, 1970 - LEVITT,
1971 - R. DURAND, 1975 - KIRBY, 1976.

Evento

Véase *suceso*

Expectativa

1.- Como *forma dramática**, el teatro especula con la expectativa de los acontecimientos en el espectador, pero esta expectativa recae sobre todo, por anticipación, en la conclusión y la resolución final de los conflictos: es la "expectación ansiosa del final" (DEMARCY, 1973:329).

Ciertos *motivos** o escenas de la obra, tienen como única función anunciar y preparar lo venidero creando un *suspense**.

2.- El *horizonte de expectativa* (JAUSS, 1970) de una obra, es el conjunto de expectativas de su público, de acuerdo con su situación concreta, con el lugar de la obra en la tradición literaria, el gusto de la época, la naturaleza de los problemas cuya respuesta el texto constituye. Esta noción de la estética de la *recepción** inscribe en el trabajo de las expectativas y de los modos de lectura el sentido final de la obra.

Es necesario añadir a este horizonte los esquemas socioculturales del público: sus expectativas personales, lo que sabe del autor, del *marco**, del título y de la aceptabilidad social de la obra, el papel de la moda y del esnobismo que preparan el terreno de la *recepción**, etc. Todo director de teatro es ampliamente consciente de estas expectativas, que toma en cuenta para definir su línea estético-política. La estética se mezcla estrechamente con la política cultural.

→ *Tensión, dramático y épico.*

Experiencia estética

Lo que experimenta el espectador como receptor del espectáculo. La experiencia estética exige, para realizarse, el conocimiento de ciertos *códigos** ideológicos y artísticos que permitan comprender el sentido de la representación.

La teoría de la *recepción** examina las formas de implicación emocional e intelectual del público en los fenómenos, como la *catarsis**, la *distanciación**, lo *trágico** o lo *cómico**. La experiencia estética debe, pues, necesariamente considerar las *expectativas** del público, el lugar que tiene el teatro en su vida cotidiana y la inscripción del modo de *recepción* en la obra misma (JAUSS, 1970, 1977).

La experiencia estética no renuncia, desde luego, a describir la obra o la representación, sino que se interesa por éstas en la medida en que puede comprender el impacto de esta representación en el universo ideológico y psicológico del público: "La obra en su totalidad representada es el significante de un significado que es la experiencia estética del espectador con respecto a la obra" (MOUNIN, 1970:94).

→ *Comunicación teatral, hermenéutica, estética.*
 RICOEUR, 1965, 1969.

Experimental

Véase *teatro experimental*

Exposición

(Del latín *expositio, exponere*, mostrar.)

En la exposición (o *exposición del asunto* en el siglo XVII), el dramaturgo proporciona las informaciones necesarias para la evaluación de la *situación** y para la comprensión de la acción que será representada. El conocimiento de esta "prehistoria" es particularmente importante para las obras de *intriga** compleja, pero en general es indispensable en todo texto dramático que imita o sugiere una realidad exterior y presenta una acción humana.

I. LUGAR DE LA EXPOSICION

Se discute si la exposición (tanto en la dramaturgia épica como en la dramática) es una parte constitutiva de la obra (como la *crisis** o el *epilogo**) o si está "dispersa" a través de todo el texto. En la dramaturgia clásica, la exposición (o *protasis*) tiende sin duda a concentrarse en el comienzo de la obra (primer acto, incluso en las primeras escenas), y se encuentra a menudo en un *relato** o en un intercambio "ingenuo" de informaciones. En cambio, desde el momento en que la estructura dramática se flexibiliza y no se limita a una crisis o a un conflicto, las notaciones acerca de la acción se dispersan mucho más. En el caso límite del drama *analítico** que no muestra el conflicto sino que lo presupone antes de proceder al análisis de sus causas, todo el texto deviene una vasta exposición, y el concepto pierde todo valor espacial y distintivo.

Además, la exposición no está siempre —o únicamente— donde la esperamos: de este modo, el espacio escénico en el teatro naturalista expone "clandestinamente" un gran número de informaciones que serán descodificadas, incluso inconscientemente, por el público y explicarán el curso de la acción. El *marco** global de la representación ofrece también una red más o menos fina de informaciones: conocer el lugar físico del teatro, el origen y la orientación política del elenco teatral, leer el programa y el análisis dramático propuesto, todo esto influye

profundamente en el espectador. En el teatro moderno, cada vez es más difícil circunscribir la exposición y reducirla a un conjunto de informaciones.

II. TÉCNICAS DE EXPOSICION

A. Exposición como referencia:

A veces, ciertos elementos de la acción son conocidos por el público y por ello no es necesario que sean explícitamente mencionados: el *mito* en la tragedia, el texto anterior en las parodias de textos clásicos (la parodia del *Cid*, reactualización del *Cid* por PLANCHON).

B. Naturalización:

Al considerarse a menudo la exposición como un mal necesario que precede a la acción y la pone en marcha sin ser parte de ésta, el dramaturgo procura ocultarla o al menos hacerla *verosímil**. Al comienzo de la obra nos sumerge inmediatamente *in media res*, se nos presenta una historia que ya ha comenzado y de la cual vamos a coger al vuelo algunos trozos sueltos: "el arte de la exposición dramática consiste en hacerla tan natural que no exista la menor sospecha de arte" (MARMONTEL, 1787).

C. Dramatización:

Para tener una apariencia natural, la exposición que es claramente estática y épica (relato objetivo de circunstancias), voluntariamente se transforma en un diálogo animado dando la impresión de que la acción principal ya ha comenzado: es la doctrina de la *exposición en acción*: "el mejor asunto dramático es aquel donde la exposición ya es una parte del desarrollo" (carta de GOETHE a SCHILLER del 22 de abril de 1797).

III. FORMAS DE LA EXPOSICION

En el drama clásico, la exposición naturalizada y dramatizada por medio de todas las técnicas de lo *verosímil**, a menudo se transmite a través de una conversación entre héroes o entre héroe y confidente. Debe ser a la vez corta y eficaz: transmitir las informaciones con economía y claridad, no repetir inútilmente un dato, no omitir nada que sea importante para el conocimiento de las motivaciones de los personajes, preparar, a través de indicaciones discretas, la continuación y el fin de la fábula. Tales son las tareas de una "correcta" exposición dramática.

En cambio, si la representación no pretende la imitación y la ilusión —en el caso de una dramaturgia épica—, importará motivar el aporte de las informaciones. Estas incluso se transmitirán "irónica" y directamente por un personaje anunciador o por un conjunto de figuras que

revelarán su identidad (PIRANDELLO, BRECHT). Por espíritu de contradicción, los personajes absurdos anunciarán una serie de evidencias (ej.: *La cantante calva*) o de proposiciones "filosóficas" sin vínculo con la situación. En estos diferentes casos, la exposición paradójicamente consiste en jugar a exponer hechos sin interés para la comprensión de la acción. Esta técnica lúdica permite tomar conciencia de la propiedad, quizás universal, de toda exposición: el estar a la vez en todas partes y en ninguna. La exposición se "disuelve" fácilmente para reaparecer en otros conceptos: el *contexto**, la *situación**, los presupuestos ideológicos. Esta "disolución" y esta "desdramatización" de la exposición, representan uno de los aspectos más difíciles de aprehender de la estructura dramática. De este modo, la exposición se refiere a los elementos siguientes:

IV. CONTENIDOS DE LA EXPOSICION

A. Modelo actancial*:

¿Cuáles son los protagonistas? ¿Qué es lo que los aproxima y los separa? ¿Cuál es el propósito de su acción?

B. ¿Qué efecto de realidad*

se produce en la obra? ¿Qué atmósfera y qué realidad son simuladas? ¿Con qué fin?

C. Lógica del mundo representado:

Si la lógica del mundo posible de la ficción difiere de la nuestra, ¿cuáles son las reglas? ¿Cómo leer las motivaciones psicológicas, sociales o amorosas de los personajes?

D. ¿Cuál es la finalidad de la representación teatral?

¿Cómo establecer un paralelo con nuestro universo? (BRECHT). La exposición es de este modo, en un sentido amplio, el conocimiento de los *códigos** ideológicos y retóricos vehiculados por el texto. Es sólo gracias al *efecto de reconocimiento** ideológico que la exposición se realiza perfectamente. El espectador dispone, pues, de los datos del mundo ficticio y de puentes ideológicos y emotivos entre la *ficción** y su propia situación.

→ *Horizonte de expectativa, prólogo, dramático y épico, dramaturgia clásica.*

SCHERER, 1950 - BICKERT, 1969.

Expresión

I. CONCEPCION "EXPRISIONISTA"

La expresión dramática o teatral, como toda expresión artística, se concibe, en la visión clásica, como una exteriorización, una evidenciación del sentido profundo o de los elementos ocultos; por lo tanto, como un movimiento del interior hacia el exterior. Es al actor a quien atañe, en última instancia, ese rol de revelador; le es preciso "interpretar al poeta a través de su actuación, revelarnos sus intenciones más secretas, hacer emerger a la superficie las perlas que se esconden en la profundidad" (HEGEL, 1965:368).

Esta "ex-presión" de la significación se logra mejor, en la escena (siguiendo el dogma clásico) en la expresividad gestual y corporal del actor intérprete.

La teoría de la expresión postula implícitamente que el sentido existe previamente en el texto, que la expresión es sólo un proceso secundario de "extracción" a partir de la *idea*. Lo fundamental para ella es la vivencia estética del autor, de la que el actor deja entrever algo. La implicación ideológica de esta posición es una sobrevaloración de la *idea* a expensas de la *materia* expresiva, una creencia en un sentido eterno que es superior a la aproximación que efectúa la encarnación en la puesta en escena y en el actor.

II. SUPERACION DEL "EXPRISIONISMO" POR LA TEORIA DE LA PRODUCCION Y DE LA LECTURA

En la actualidad se impone la tendencia de no separar el contenido de la forma. Se concibe la obra moderna como una creación y no como una expresión. La obra dramática ya no refleja un mundo anterior, sino que ofrece este mundo en la visión y la forma que tiene de él. Que este trabajo de puesta en forma del contenido (y de puesta en contenido por la forma) se llame *escritura**, *estructuración** o *práctica significante**, tiene en todo caso como resultado el permitir separar pensamiento y expresión, y hacerlos solidarios. Para el teatro, esto quiere decir que la puesta en escena experimenta, con los medios de investigación y de juego escénico de que dispone, para producir un sentido que no estaba "previsto de antemano" como eterno. El director organiza sus materiales escénicos de manera que permitan ésta o aquella lectura en el espectador. Esta lectura es a veces "torcida", poco interesante o insignificante, pero al menos interrogó el texto y el sentido de la representación. Igualmente, el actor escoge conscientemente los signos que desea emitir en función de la obtención de un efecto, y no de una idea que desea encarnar de una forma única y correcta (*lectura**). Trabaja sin cesar para no mistificar su facultad de

expresividad corporal, para no transformarla en un sistema natural, sino para mostrar cómo esta *expresividad* (y su correlato en el espectador, a saber, la impresión de asistir a una *expresión* del cuerpo del actor) es el resultado de una puesta en signo del *cuerpo* y de una codificación gestual que se efectúa en la puesta en escena. Detrás de la expresividad mímica y corporal, el actor deja entrever el mecanismo y la ilusión utilizados. Sin ni siquiera llegar, como el actor brechtiano, a desdoblarse en mostrante/mostrado, le es necesario, si quiere superar la ilusión de un cuerpo y de una escena *expresivas*, informar acerca de la estructuración de la *semiotización* * de la representación, dejar al espectador cierta libertad en su *lectura* * del espectáculo. Luchar contra la ilusión expresionista es mostrar que la escena no es un medio natural, que para significar recurre a convenciones arbitrarias del juego, y que tanto modela signos como deja, en parte, que sean modelados por la interpretación del espectador.

Expresión corporal

Técnica de actuación escénica que busca sensibilizar a los individuos acerca de sus posibilidades motrices, de la diversidad de su *imagen corporal* * y del vínculo y la transición entre la imagen *gestual* * y su realización práctica.

BERNARD, 1976, 1977 - BARKER, 1977 - BOAL, 1977.

Extra-escena y extra-texto

1.- La *extra-escena* comprende la realidad que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador. Es preciso distinguir la *extra-escena* teóricamente visible para los personajes en escena (pero ocultada al público: véase, *teichoscopia* *) y la *extra-escena* invisible desde el público y desde la escena.

El estatuto de la *extra-escena* varía según el grado de realidad que el medio escénico pretenda tener. En la concepción de la representación naturalista, la *extra-escena* existe exactamente como la escena; sólo que es incompleta, por falta de espacio y por concentrarse en un fragmento pertinente de la realidad. En un espectáculo que no imita un trozo de la realidad, la *extra-escena* no es una prolongación de la escena; simplemente es la realidad social de los espectadores.

2.- El *extra-texto* es a la vez el *contexto* * ideológico, histórico y el

inter-texto *: la serie de textos que preceden a la obra y que, a través de todas las mediaciones y transformaciones posibles, pueden influir en el texto dramático.

En el teatro, este *extra-texto* es capital para comprender el texto de los personajes. En efecto, las acotaciones y el texto descriptivo de la puesta en escena (*texto escénico* *) ya no existen en la representación. Todas las "notas del autor (...) esos agujeros que de ello resultan en la unidad del texto, son llenados por otros sistemas de signos" (VELTRUSKY, 1941:134; 1976:96). De esta forma, el *extra-texto* (y la *extra-escena*) aparecen en escena a través de la puesta en situación que propone la puesta en escena. El texto dramático "visualizado" es, de este modo y sin que lo parezca, ejecutado y *modalizado* * por el *extra-texto*, físicamente perceptible a través de la situación escénica. Todo lo que se dice en la escena sólo tiene sentido en función de lo que se suprime o presupone, de su ante o *extra-texto*. El teatro, como la literatura, recurre a la realidad exterior no para imitarla, como lo hemos creído por mucho tiempo, sino para utilizarla como presupuesto común del autor y del espectador, y como ilusión referencial que hace posible la lectura del texto *dramático* *.

ALTHUSSER, 1965 - UBERSFELD, 1977a - PAVIS, 1978a.

F

Fábula

I. CONTRADICCIONES EN LA NOCIÓN DE FABULA

A. Origen:

(Del latín *Fabula*, dichos, relato.)

El término *fábula*, que corresponde al griego *Mythos*, designa la "serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra" (ROBERT). La *Fabula* latina es un relato mítico o inventado y, por extensión, la obra teatral y el cuento. Aquí nos ocuparemos solamente de la fábula de la obra teatral. Un examen de las fábulas (de ESOPHO o de LA FONTAINE) mostraría sin embargo que los problemas teóricos vinculados a la noción de fábula conciernen a la vez al cuento, a la epopeya o al drama (véase, LESSING, *Sobre la fábula*). Un panorama de los innumerables empleos de "fábula" permite resaltar dos concepciones opuestas del lugar de la fábula: 1/ como material anterior a la composición de la obra; 2/ como estructura narrativa de la historia. Esta doble definición coincide con la oposición de los términos de "inventio" y "dispositio" de la retórica, o de "story" (historia) opuesto a "plot" (*intriga* *) de la crítica anglosajona.

B. Fábula como material:

1.- Fábula versus asunto:

En el teatro griego, la fábula suele ser tomada de un mito conocido por los espectadores y, por lo tanto, previo a la obra dramática. La fábula o el mito son entonces el material, la fuente de donde el poeta

saca los elementos de su obra. Este sentido se mantiene hasta la época clásica. RACINE, al utilizar él mismo fuentes griegas, emplea aún *fábula* en oposición a *asunto*: "No es necesario disputarse con los poetas por algunos cambios que hayan podido efectuarse en la fábula, sino que nos limitaremos a considerar el excelente uso que han hecho con estos cambios y la forma ingeniosa en que han armonizado la fábula con el asunto" (*Segundo prefacio a Andrómaca*). En esta acepción, la fábula es, por tanto, el conjunto de motivos que se pueden reconstituir en un sistema lógico o de acontecimientos y al cual recurre el dramaturgo. "La causa de los acontecimientos (sostiene MARMONTEL, 1787, artículo *Intriga*) es de este modo independiente de los personajes, anterior a la acción misma o supuestamente exterior." Podemos, pues, a partir de todo texto dramático, reconstituir la fábula como una serie de motivos o de temas que se nos comunican en el curso de la obra bajo la forma específica del *asunto*. Esta distinción logra su formulación más sistemática en la obra de los formalistas rusos: "La fábula se opone al asunto, el cual, en efecto, está constituido por los mismos acontecimientos, pero aquél respeta el orden de su aparición en la obra y la serie de informaciones que nos los designan (...). En suma, la fábula es lo que efectivamente ha sucedido; el asunto es la forma en que el lector ha tomado conocimiento de ello" (TOMACHEVSKI, en: TODOROV, 1965:268).

En el primer caso, la fábula será definida como la ubicación cronológica y lógica de los acontecimientos que constituyen la armadura de la historia representada. El lugar específico entre *fábula* y *asunto* dará la clave de la *dramaturgia* *.

2.- Fábula o "conjunto de acciones realizadas" (ARISTOTELES):

En la *Poética* de ARISTOTELES, la fábula designa la imitación de la acción, "el conjunto de acciones realizadas" (1450a). "La fábula es, por consiguiente, el principio y el alma de la tragedia; en segundo lugar vienen los caracteres" (1450b). Aquí, la fábula está vinculada a sus elementos constitutivos: la acción dramática. El punto de vista se ha desplazado levemente desde la materia dramática "en bruto" de las fuentes, hasta el nivel de la narración de acciones y a la obra que las utilizan: Estas acciones son comunes a las fuentes y a la obra que las utilizan; nos situamos aquí en el terreno de una lógica de las acciones o narratos. De la misma forma, la fábula describe "los hechos de los personajes y no a los personajes mismos. Los hechos y la fábula son el fin de la tragedia" (1450a). Esta asimilación de la "fábula-material" a la "fábula-acción" prepara el paso para una concepción de la fábula como estructura narrativa de la obra.

C. Fábula como estructura del relato:

Pero la fábula a menudo deviene también una noción de estructura específica de la historia que narra la obra. En ella se percibe ya la

manera personal en que el escritor trata su asunto y dispone los episodios particulares de la intriga: "Toda invención, a la cual el autor asocia cierta intención, constituye una fábula" (LESSING, *Tratado sobre la fábula*). De este modo, la fábula aparece, desde el siglo XVII, como un elemento de la estructura del drama que es preciso distinguir de las fuentes de la historia narrada. Se trata de un esfuerzo de clarificación que se manifiesta necesario para los términos de: acción, asunto y fábula. MARMONTEL los distingue netamente: "En los poemas épicos y dramáticos, la fábula, la acción, el asunto son comúnmente considerados como sinónimos; pero en una acepción más rigurosa, el asunto del poema es la idea sustancial de la acción; consecuentemente, la acción es el desarrollo del asunto; la fábula es esta misma disposición considerada del lado de los incidentes que componen la intriga y sirven para anudar y desanudar la acción" (MARMONTEL, 1787, artículo *Fábula*).

D. Fábula como visión de la historia (fábula brechtiana):

1.- Reconstitución de la fábula:

Si las concepciones brechtianas de la fábula consideran esta última como un dato evidente y automático desde el momento en que leemos la obra y nos ponemos a extraer las fases de la acción, es porque para BRECHT (criticando a ARISTOTELES), la fábula no es un dato inmediato sino que debe ser objeto de una reconstitución, de una investigación por parte de todos, desde el *dramaturgista** hasta el actor: "La tarea principal del teatro es explicar la fábula y comunicar el sentido por medio de efectos de *extrañamiento** apropiados (...) La fábula se explica, se construye y se expone a través del teatro en su totalidad, a través de los actores, escenógrafos, maquilladores, figurinistas, músicos y coreógrafos. Todos ellos reúnen sus artes en esta empresa común, sin perder por ello su independencia" (*Pequeño Organon*, 1963 § 70:95). Construir la fábula es, para BRECHT, tener al mismo tiempo una visión de la historia (relato) y de la Historia (los acontecimientos considerados a la luz del marxismo).

2.- Discontinuidad de la fábula brechtiana:

La fábula brechtiana no descansa en una historia continua y unificada, sino en el principio de discontinuidad: no narra una historia continua, sino que alinea episodios autónomos donde el espectador es invitado a confrontarlos con los procesos de la realidad a los cuales corresponden. En este sentido, la fábula ya no es, como en la dramaturgia clásica (es decir, no épica), un conjunto indescapable de episodios vinculados por relaciones de temporalidad y causalidad, sino una estructura fragmentada. Allí reside, además, la ambigüedad de esta noción de BRECHT: la fábula debe, a la vez, "seguir su curso", reconstituir la lógica narrativa y ser, no obstante, interrumpida constantemente por distancias adecuadas.

3.- Punto de vista del fabulador:

De aquí resulta evidentemente un malentendido con respecto al concepto brechtiano de fábula: se intenta a la vez reconstituirla al realizar el relato de los acontecimientos, prescindiendo de la disposición de los episodios en la obra; pero al mismo tiempo se desea "representar la fábula": ésta debe llegar a ser perceptible en la narración de los acontecimientos. En realidad, el perseguir la fábula pretende hacer posible la reconstitución de la lógica de la realidad representada (del significado del relato), manteniendo al mismo tiempo cierta lógica y autonomía del relato. Es precisamente de la tensión entre estos dos proyectos y de las contradicciones entre mundo representado y manera de representar el mundo, de donde procede el efecto de extrañamiento y la justa percepción de la historia/Historia.

Extraer la fábula no es, para BRECHT, descubrir una historia descifrable universalmente e inscrita en el texto en su forma definitiva. En la "búsqueda de la fábula", lector y director exponen su propio punto de vista acerca de la realidad que desean representar: "la fábula no está constituida simplemente por una historia sacada del convivir humano, tal como pudiera haberse desarrollado en la realidad; está hecha de procesos ordenados de forma que expresan la concepción que tiene de la sociedad el inventor de la fábula" (*Suplementos del Pequeño Organon*, 1963:109).

Cada fabulador, y cada época histórica, tiene una visión particular de la fábula a construir; por ejemplo, BRECHT "lee" *Hamlet* y lo "adapta" después de realizar un análisis de la sociedad en que vive ("época sombría y sangrienta (...) tendencia general a dudar de la razón" - *Pequeño Organon*, 1963 § 68:92).

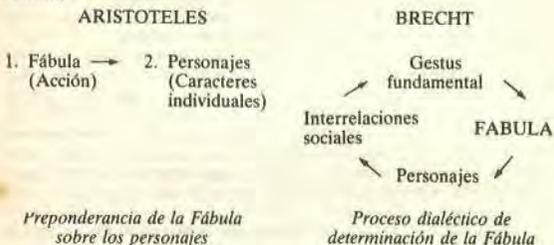
La fábula está en perpetua elaboración, no solamente a nivel de la redacción del texto dramático, sino muy particularmente en el proceso de la puesta en escena y de la representación: trabajo previo del *dramaturgista**, elección de escenas, indicación de las motivaciones de los personajes, crítica del personaje por el actor, coordinación de las diversas artes escénicas, puesta en crisis de la obra a través de las preguntas más prosaicas (ej.: "¿Por qué Fausto no se casa con Margarita?", etc.). Leer la fábula es siempre dar una interpretación (del texto para el director, de la representación para el espectador). es elegir cierta distribución de los momentos significativos de la obra. La *puesta en escena** ya no aparece, pues, como una actualización definitiva del sentido, sino que surge como opción dramaturgía, lúdica y por ello hermenéutica.

4.- Determinación del *gestus* fundamental:

La aprehensión de la fábula brechtiana pasa primero por la comprensión del *gestus*; no nos informa acerca de los personajes mismos, sino acerca de sus "interrelaciones" en el seno de la sociedad. "Presentando todo el repertorio de actitudes, el actor se adueña del personaje

en la medida que se adueña de la *fábula*" (*Pequeño Organon*, 1963 § 64). La *fábula* brechtiana está íntimamente vinculada a la constelación de los personajes en el microcosmos de la obra y en el macrocosmos de su realidad original: "La gran empresa del teatro es la *fábula*, la composición general de la totalidad de actos gestuales, que conllevan aquellas informaciones e impulsos que van a constituir el placer del público" (§65).

La determinación brechtiana de la *fábula* se realiza, pues, en el curso de un proceso dialéctico que, de hecho, no acaba jamás. La comparación con la concepción de ARISTOTELES lo muestra claramente:



5.- La búsqueda de contradicciones:

La *fábula* no debe contentarse con restituir el movimiento general de la acción, sino evidenciar las contradicciones, indicando las causas de dichas contradicciones. Por ejemplo, en *Madre Coraje* la *fábula* siempre insistirá en la imposibilidad de acciones opuestas: vivir de la guerra y no sacrificarle nada; amar a sus hijos y utilizarlos para comerciar, etc. La *fábula* épica brechtiana, en vez de ocultar las "incoherencias de la historia narrada" (1963 §12) y el ilocismo del encadenamiento de los acontecimientos, nos hace tomar conciencia al dificultar deliberadamente la continuidad armoniosa de la acción. La perspectiva acerca del acontecimiento es siempre histórica, dejando al descubierto el segundo término ideológico y social que a menudo ilumina las motivaciones pretendidamente individuales de los personajes.

II. IMPORTANCIA Y DIFICULTADES DE LA NOCIÓN DE FABULA

A. Ambigüedad de la *fábula*: la interferencia de lo narrativo y lo discursivo:

La noción de *fábula*, cuya doble función señalamos anteriormente como *material* (historia narrada) y como *estructura del relato* (discurso

narrante), indica, por su ambigüedad misma, que la crítica, enfrentada a un texto dramático, debe interesarse al mismo tiempo tanto por el significado (historia narrada), como por el significante (la forma de narrarla), y por la relación entre ambas.

La fluctuación en la designación del término *fábula* (material o estructura) refleja plenamente el entrecruce, dentro de esta noción, por una parte del modelo atencional reconstituido a partir de materiales narrativos (*estructura narrativa* o estructura "profunda") y, por otra, de la estructura superficial del relato (*estructura discursiva*). La *fábula* depende a la vez del modelo atencional (lo narrativo) y de la organización de los materiales en el eje del desarrollo de la obra (lo discursivo). En el primer caso, examinamos la historia narrada en su forma sistemática (paradigmática) antes que los materiales del discurso sean ordenados. Inversamente, en el segundo caso optamos por la observación de los encadenamientos de los motivos. Esta oposición coincide con la de *acción** y de *intriga**: la acción da cuenta, en un nivel general, incluso potencial, de las posibles relaciones entre las fuerzas presentes; la intriga sigue en detalle la forma concreta (escénica y textual) que toma esta acción.

B. La o las *fábulas*:

La construcción brechtiana de diferentes *fábulas* a partir del mismo texto, cuestiona la idea de la *fábula* como interpretación única y denotativa del texto. La *fábula* no podrá en adelante jugar el papel de "alma del drama", neutra y definitiva. No existe fuera del texto como sistema fijo inalterable, sino que se constituye después de cada lectura, de cada representación, de cada puesta en escena.

Por lo tanto, es arriesgado concebir la *fábula* como invariante del texto o como la denotación (común a todos) sobre la cual podríamos injertar las connotaciones de la representación. La *fábula* jamás es un dato objetivo, sino que para ser reconstituida, exige un punto de vista crítico acerca del texto y de la realidad que vehicula.

A través de este problema de la productividad de la *fábula*, llegamos a la noción de *isotopia**, que permite centrar la *fábula* en torno a un plano de referencia única y eliminar la ambigüedad debida a la interferencia de varias lecturas de la *fábula*.

C. *Fábula* y relato del texto:

El texto no tiene, por otra parte, derechos exclusivos sobre la *fábula*: ésta es reconstituible a partir de todos los signos escénicos, incluso si en la práctica es más difícil descifrar el relato de los gestos o de la música que el relato narrado lingüísticamente. Es preciso extender la noción de *fábula* al conjunto de sistemas escénicos cuya reunión y "conurrencia" la constituyen.

D. Propiedades generales de la fábula:

1.- Resumible:

La fábula puede ser reducida a unas pocas frases que describen sucintamente los acontecimientos. "El resumen del relato (si es conducido según criterios estructurales) mantiene la individualidad del mensaje. En otras palabras, el relato es *traducible* sin una alteración fundamental" (BARTHES, 1966a:25).

2.- Trasladable:

Al cambiar la sustancia de la expresión (cine, cuento, teatro, pintura), debemos poder conservar el sentido de la fábula. Como un relato "que reglamenta la conservación y la transformación del sentido en el seno de un enunciado orientado" (HAMON, 1974:150), la fábula se acomoda a los cambios de utilización que el director debe realizar con los medios escénicos: lo que varía de una puesta en escena a otra puede ser, quizá, la interpretación general de la fábula, pero a veces sólo se trata de una utilización que no cuestiona el sentido atribuido a la fábula.

3.- Descomponible:

Análisis del relato *.

E. Fin de la fábula, regreso del texto:

Perseguir la fábula será en adelante la consigna de los enamorados de la escena. Esto ha dado pie a innumerables relecturas de textos clásicos que se habían considerado como un asunto ya clasificado y entendido. A menudo, estos directores de teatro fabuladores han iluminado nuevos aspectos (por ejemplo, PLANCHON en *Tartufo* y *L. segunda sorpresa del amor*; B. SOBEL y A. GIRAUULT en *Don Juan* y *Timón de Atenas*). A veces también es el resultado obligatorio de una simplificación y una banalización del texto como estructura signifiante: el espectador percibía claramente la curva de la intriga y el mundo ficticio, pero perdía en la operación su sensibilidad con respecto a la forma y a la retórica textual, dramática y escénica. La obra le parecía además muy distanciada en la historia y alejada de su situación de espectador implicado por la representación concreta (y no solamente por la ficción narrada).

Otra tendencia —contrapeso indispensable de la primera— se esboza de la siguiente manera: mostrar la textualidad, la retórica, la declamatoria (este es el caso de VITEZ), abordar el texto como un organismo vivo y provocante (por ejemplo en BROOK, B. SOBEL en su último período). Por el momento, la puesta en escena se debate ante este dilema: ¿representar la fábula o el texto? Por lo visto es aquí, según A. GIRAUULT, dramaturgo de B. SOBEL, donde se encuentra la "contradicción central de toda representación de una obra antigua":

por una parte, es preciso distanciar el texto para "historicizar", pero, por otra, un texto sólo tiene la posibilidad de ser un "texto de teatro"; si se le proyecta directamente al espectador, y, en este caso, la "misa no se encuentra lejos" (1975). En suma, la fábula, apenas separada del texto, tiende en la actualidad a regresar, pero después de un rodeo a través del cuerpo del actor y del espectador.

TOMACHEVSKI, 1965 - TODOROV, 1966 - GOUHIER, 1968a - OSLON, 1968a - HAMON, 1974, 1977 - KIBEDI-VARGA, 1976.

Fantasma

El fantasma, tipo mismo del no-ser y del *no-personaje* *, vuelve con insistencia a las escenas teatrales, no sólo en *Hamlet* o *Don Juan*, sino en numerosas obras donde debe aparecer una persona muerta o desaparecida, y esto bajo todas las apariencias posibles: sábana, sombra, espectro odioso, voz de ultratumba, fantasma encarnado, etc. El teatro, y su gusto por los engaños, la ilusión y lo sobrenatural, es sin duda un lugar predilecto para semejantes criaturas: así, al ser el fantasma la ilusión de una ilusión (el personaje), asume, a través de una inversión paradójica de signos, los rasgos de una figura bastante real. El fantasma, contrariamente al personaje, que se niega en el instante mismo en que se expone (*denegación* *), no tiene ninguna necesidad de afirmarse como verídico y se beneficia, por lo tanto, de una libertad total de representación: mientras más "irreal" y fantástico es, más se parece a un fantasma! De aquí la inventiva de sus encarnaciones, lo cual, sin embargo, no resuelve los problemas concretos del director de teatro. Hay tantas formas de representar a los fantasmas como estéticas teatrales. Así, el fantasma del padre de *Hamlet* es a veces representado por el actor que representa a Claudio y disfrazado de soldado con un vestuario irreal, (iluminación "onírica", fosforescente), con voz "cavernosa" y de resonancia insólita; a veces, por un deseo de verosimilitud o de racionalidad, el fantasma se designa claramente como una prolongación fantasmática de *Hamlet*, una criatura modelada por su miedo y su fragilidad.

Farsa

La etimología de la palabra *farsa* —el alimento condimentado que sirve para llenar (rellenar) una carne— indica el carácter de cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual en el arte dramático. En

efecto, en su origen, se intercalaban en los misterios medievales momentos de esparcimiento y risa: la farsa era de este modo lo que condimentaba y "complementaba" la comida "cultural" y sería de la "alta" literatura. De esta manera, la farsa, excluida del reino del buen gusto, al menos triunfa en no dejarse reducir jamás, ni en ser recuperada por el orden, la sociedad y los géneros nobles, como la tragedia o la alta comedia. A la farsa se la asocia comúnmente a lo cómico grotesco y bufonesco, a una risa grosera y a un estilo poco refinado: muchas son las calificaciones descendientes que establecen desde un comienzo, y a menudo abusivamente, que la farsa se opone al espíritu, que es una parte del cuerpo, de la realidad social, de lo cotidiano (sobre esto, el re-descubrimiento del aspecto cómico de la farsa por BAKHTINE sigue este punto de vista, incluso si su valorización fuera invertida: farsa = realismo, cuerpo; comedia = idealismo). Se define siempre la farsa como una forma primitiva y grosera que no podría elevarse al nivel de la comedia. En cuanto a esta tosquedad, nunca se sabe si atañe a los procedimientos excesivamente visibles e infantiles de lo cómico o a la temática escatológica.

Encontramos farsas en la época griega (ARISTOFANES) y latina (PLAUTO), pero sólo se constituye en género en el curso de la Edad Media (*La farsa del Maestro Patelin, El paté y la torta, El calderero, El colador*), y se prolonga hasta comienzos del siglo XVII (en autores como TURLUPIN, GROS-GAUILLE, TABARIN, GAULTIER-GARGUILLE). Se amalgama en la comedia de intriga en MOLIÈRE. Autores de *vaudeville** como LABICHE, FEYDEAU o COURTELINE, o los dramas del absurdo (IONESCO, BECKETT, J. DIAZ) perpetúan en nuestro tiempo la tradición de lo cómico bruto y del sin sentido. La farsa debe su popularidad eterna a una gran teatralidad y a una atención fijada en el arte de la escena y de la técnica corporal, muy elaborada, del actor.

La farsa, género tradicionalmente menospreciado y a la vez admirado, pero siempre "popular" en todos los sentidos del término, enfatiza la dimensión corporal del personaje y del actor. En el género cómico, la crítica opone la farsa a la comedia de estilo y de intriga donde triunfan el espíritu, la intelectualidad y la palabra sutil. La farsa, "hace en cambio reír, con una risa franca y popular; para esto se vale de medios consagrados que ella varía a su gusto y según su inspiración: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímicas, muecas, *lazzis**, retruécanos, serie de situaciones cómicas, de gestos y palabras, en una tonalidad copiosamente escatológica u obscena. Los sentimientos son elementales, la intriga construida a tonas y a locas: la alegría y el movimiento lo envuelven todo" (Ch. MAURON, 1964:34-36). Esta rapidez y esta fuerza otorgan a la farsa un criterio subversivo: contra los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo y las reglas de la tragedia. A través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y

la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la "licencia poética".

→ *Burlesco, comedia.*
TISSIER, 1976.

Festival

A veces se olvida que el *festival* es la forma adjetiva de la fiesta: en Atenas, en el siglo V a. de C., en las fiestas religiosas (Dionisos), se representaban comedias, tragedias y ditirambos. Estas ceremonias anuales marcaban un momento privilegiado de regocijo y encuentros. El festival ha conservado de este acontecimiento anual cierta solemnidad en la celebración, un carácter excepcional y puntual que la multiplicación y la hiperorganización de los festivales modernos a menudo vacían de su sentido.

En el teatro occidental encontramos una celebración semejante (la de la Pasión de Cristo) en Oberammergau, desde 1033. El "culto" de SHAKESPEARE se celebraba ya desde 1769 por el actor GARRICK; el de WAGNER, auto-organizado desde 1876 en Bayreuth. Europa conoce manifestaciones de prestigio: Salzburgo, el mes de Mayo Florentino, la Primavera de Praga; el Carnaval de Febrero en Río de Janeiro en América Latina. En Francia, el Festival de Avignon, creado en 1947 por JEAN VILAR, atrae, en julio, a un público numeroso. Ante todo es una enorme concentración de elencos y experimentos que buscan a la vez ser conocidos y reconocidos por la crítica y el público. Redes paralelas ("off Avignon") se crean en la ciudad, teóricamente al margen del festival oficial; encuentros y espectáculos apenas esbozados se organizan allí ("Teatro abierto").

Otras manifestaciones animan la vida cultural de Francia: el Festival de Otoño que agrupa en París espectáculos musicales, teatro y coreografías que inauguran la temporada; el Festival de Nancy, que desde 1963 recibe elencos menos oficiales y más experimentales; una serie de festivales de verano donde teatro, ópera y música unen sus fuerzas (Aix-en-Provence).

El interés primordial de los festivales reside en ofrecer a un público que no es parisiense ni avinonés, la posibilidad de asistir en un lugar y en una misma oportunidad a nuevos espectáculos, tendencias artísticas y experimentos poco conocidos; finalmente, en confrontar animadores y aficionados al teatro.

En Latinoamérica existen numerosos festivales: el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, en Manizales (Colombia), el Festival de Teatro Venezolano, el Festival Internacional de Teatro (Puerto

Rico), el Festival de INDA y UNAM en México, etc. Su propósito es estimular todo el fenómeno teatral en su integridad.

Este resurgimiento moderno del *festival sagrado* testimonia una profunda necesidad de una oportunidad donde un público de "celebradores" se encuentre periódicamente para tomarle el pulso a la vida teatral, para satisfacer a veces el no haber asistido al teatro durante el invierno y, más profundamente, para tener el sentimiento de pertenencia a una comunidad intelectual y encontrar una forma del culto y del rito. El festival tiende a acentuar la ruptura casi esquizofrénica entre el trabajo —extendido durante el año— y el período de vacaciones del sujeto, cuando el arte se consume en grandes dosis, como compensación y aprovisionamiento.

Ficción

(Del latín *finjo*, yo doy forma, yo formo.)

Forma del discurso que se refiere a personas y cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego del lector o espectador.

I. UN ACTO ILOCUTORIO QUE "NO COMPROMETE A NADA"

En el *discurso** teatral, el texto y la representación son únicamente una ficción, puesto que son inventados para cada obra y las aseveraciones que contienen no poseen ningún valor de verdad. No es un lenguaje "serio", es decir, no compromete a quien lo profiere como un juicio o una proposición del lenguaje de la vida cotidiana. Los autores de estos discursos: dramaturgo, director, actor, simulan emitir frases que tienen un estatuto de verdad, ejecutar acciones ilocutorias (performativas) que manifiestan una actividad verbal, mientras que, de hecho, estas frases no los vinculan a ningún criterio de verdad o de lógica. "El autor de una obra de ficción simula realizar una serie de actos ilocutorios, generalmente del tipo representativo" (SEARLE, 1975:325). Este discurso adquiere exactamente el mismo sentido que en la vida real: simplemente no compromete a su autor, por una especie de convención que lo autoriza a mentir impunemente.

II. DOBLE FICCION TEATRAL

La ficción teatral es asumida al menos por dos "simuladores": el dramaturgo y el actor. (Otros simuladores se interponen frecuentemente entre ellos: el director de teatro y todos aquellos que tienen una función en la preparación material del espectáculo). Pero, para colmo de "perversión", en el teatro este *simular* se presenta directamente, no

mediatizado por un narrador (en cambio, el novelista utiliza la escritura para sugerir ese mundo ficticio que considera verdadero). Esto es lo que explica la gran impresión de algo "directo" y "real" experimentada por el público (*efecto de realidad**, *ilusión**).

III. ESTATUTO DEL TEXTO Y DEL ACTO ESCENICO

Hay que tener el cuidado de distinguir dos verdades: la *verdad histórica*, según la cual tengo ante mí al actor X quien simula luchar o sufrir; la *verdad teatral*, según la cual interpreto y extrapolo lo que hace el actor, como creyendo que es Hamlet, quien se bate en duelo y se compromete en una aventura. De este modo, el teatro es el universo de palabras y acciones que van de una forma manifiesta en contra de los hechos, pero ante los cuales el espectador simula creer por placer. El texto dramático (diálogo y didascalías) tiene el mismo valor performativo que un libro de recetas de cocina. El autor actúa ordenando al actor seguir ciertas instrucciones para que la obra sea "comestible".

IV. FORMAS DE PRESENTACION DE LA FICCION

Para no frustrar mi placer y mantener la ilusión, el actor dispone de varias técnicas:

— *Simulación total*: intenta imitar tan perfectamente la acción representada, que en ella reconozco algo familiar que acepto como verdadero.

— *Estilización**: recurre a una convención o a mi imaginación para simplificar el movimiento o la forma de hablar: sé que lo que hace no es el actor mismo, sino que vale por este acto (ej.: comer en platos vacíos).

— *Mezcla de elementos ficcionales y reales*: el autor o el actor se refieren a elementos que verdaderamente existen, que el espectador ha experimentado y que son objetivamente verdaderos. El *efecto de realidad** —tal es el nombre de este procedimiento— me permite aceptar el resto, y la ficción se encuentra definitivamente "cimentada".

→ *Realidad representada, realidad teatral*.
GALE, 1971 - URMSON, 1972 - SEARLE, 1975 - ISER, 1975 - PRATT, 1978 - PAVIS, 1980d.

Figura

(Del latín *figura*, configuración, estructura.)

1.- Encontramos la palabra en expresiones como la *figura del héroe*,

en el teatro clásico, o la figura de *Madre Coraje*. La figura designa un tipo de personaje sin que sean precisados los rasgos particulares que lo componen. La figura es una forma imprecisa que significa más por su posición estructural que por su naturaleza interna (como el término alemán *Figur*, a la vez silueta y personaje). La figura, como el *rol** o el *tipo**, reúne un conjunto de rasgos distintivos bastante generales. Se presenta como una silueta, una masa todavía imprecisa y que vale sobre todo por su lugar en el conjunto de los protagonistas (*configuración**). Por ejemplo, BARTHES, al estudiar el universo raciniano, define allí las figuras (o *actor*) como "forma de una función trágica" (1963:10).

La figura gana en coherencia sintáctica (en la configuración *actancial**) lo que pierde en precisión semántica: llega a ser una noción estructural adecuada para formalizar las relaciones entre los personajes y la lógica de las acciones.

2.- Considerada como *figura de estilo* (o de *retórica**), toda la escena presenta siempre, más allá de su realidad inmediata, un sentido abstracto y *figurado* sobre el cual descansan la *ficción** y la *ilusión**.

→ *Configuración, carácter, caracterización, personaje, figuración.*
GENETTE, 1966, 1969 - FONTANIER, 1968 - LYOTARD, 1971.

Figuración

La *figuración* o la *figurabilidad* (traducción del término freudiano *Darstellbarkeit*, FREUD, 1969, vol. 2) es la manera de representar visualmente lo que previamente no estaba representado; al mostrar un decorado, al colocar un personaje, al sugerir un estado psicológico, la puesta en escena decide acerca de la interpretación de la obra y de la aparición de *fantasmas* visuales. Pero este proceso de concreción no es una verbalización. Como el sueño, la escena "escribe" en imágenes: "las artes plásticas, pintura y escultura, comparadas con la poesía que sí puede valerse de la palabra, se encuentra en una situación análoga (al sueño y al teatro): allí también el defecto de la expresión se debe a la naturaleza de la materia empleada por estas dos artes en su esfuerzo por expresar algo. Antiguamente, cuando la pintura no había encontrado aún sus propias leyes de expresión, se esforzaba por remediar este defecto. El pintor ponía, en boca de los individuos que representaba, banderolas sobre las cuales escribía las palabras que desesperadamente quería que fueran 'comprendidas'" (FREUD, 1973:269). La figuración de las relaciones humanas y la *iconización**, es decir, la concreción del sentido, es una de las tareas cardinales de la *representación** teatral.

→ *Texto y escena, interpretación, espacio interior, teatro fantástico.*
FRANCASTEL, 1965, 1970.

Flash-back

Escena o *motivo** en una obra (en su origen, en el cine) que remite a un episodio anterior al que acaba de ser evocado.

1.- Esta técnica, llamada "cinematográfica", existía, sin embargo, antes de recibir este nombre, en la novela y el poema. En el teatro experimenta cierta difusión desde los experimentos con el relato (ej.: *La muerte de un viajante*, de A. MILLER). Uno de los primeros usos se encuentra en *La desconocida de Arras* de A. SALACROU (1935).

2.- En el teatro, el flash-back se anuncia a través del narrador, de un cambio de iluminación o una música onírica, o bien por un motivo que enmarca este paréntesis de la obra. Su utilización dramática es muy flexible, pero serían deseables ciertas precauciones en su empleo. Antes que nada, es preciso indicar claramente los límites del flash-back, de manera que podamos conocer la *modalidad** y el grado de realidad de la acción. El flash-back opera según dicotomías simples: aquí/allí, ahora/añao, verdad/ficción. Siempre debe parecer delimitarse por el espectador: un flash-back en el flash-back o una profusión no temporalmente lineal de flash-backs desorientaría al espectador. En cambio, todos estos procedimientos llegan a ser legítimos cuando la dramaturgia renuncia a la linealidad y a la objetividad de la presentación, cuando trata de entremezclar íntimamente unas realidades en otras (sueños, fantasmas, poética del relato, como en *El año pasado en Marienbad*, de RESNAIS/ROBBE-GRILLET, Y nos dijeron que éramos inmortales de O. DRAGUN, *Santa Juana de América* de A. LIZARRAGA).

→ *Relato, tiempo, análisis del relato, fábula.*

Focalización

Insistencia del autor en una acción o un carácter particular para subrayar su importancia. Este procedimiento, esencialmente épico, se aplica también al teatro: el dramaturgo, teóricamente ausente en el universo dramático, interviene de hecho en el desarrollo de conflictos y en la singularización de los personajes principales, subordinando el resto a los elementos focalizados. La focalización influye en el *punto de vista** de los personajes y, de rebote, sobre los del autor y el espectador.

En el teatro, la focalización a menudo se realiza concretamente utilizando un proyector enfocado sobre un personaje o lugar para llamar la atención por un efecto de primer plano (o *close-up*).

Forma

I. LA FORMA EN EL TEATRO

¿Dónde se sitúa la forma en la representación teatral? En todos los niveles: 1/ en el nivel concreto: espacio escénico, sistemas escénicos utilizados, representación escénica y expresión corporal; 2/ pero también en el nivel abstracto: dramaturgia y composición de la fábula: *segmentación** espacio-temporal de la acción, elementos del *discurso** (sonidos, palabras, ritmos, métrica, retórica).

II. FORMA Y CONTENIDO

Pero sólo hay forma en una *puesta en forma de un contenido* y de un significado preciso. Una forma teatral no existe en sí misma y, por lo tanto, sólo tiene sentido en un proyecto escénico integral, es decir, cuando se asocia a un contenido transmitido y a transmitir. Por ejemplo, no tiene sentido decir que existe una *forma épica*; es necesario precisar cómo esta forma (fragmentada, discontinua, asumida por la actuación del narrador) se articula en un contenido preciso: *forma épica brechtiana* que destruye la *identificación** y la *ilusión** en el desarrollo orgánico de la *fábula**; o incluso, *forma épica del relato clásico* insertado como relato objetivo en tercera persona en el tejido dramático, y utilizado por razones de verosimilitud (y no, como en BRECHT, como ruptura crítica de la ilusión).

III. PROBLEMATICA HEGELIANA DEL FONDO Y DE LA FORMA

Para HEGEL, la forma y el contenido de la obra de arte están en relación dialéctica. No se puede separar el contenido de la forma (y viceversa) sólo por una necesidad de teorizar: la forma es un contenido puesto en forma, manifestado. Por eso, según la estética hegeliana, "las verdaderas obras de arte son aquellas donde el contenido y la forma se revelan idénticos" (HEGEL, en SZONDI, 1956:10). Esta estética valoriza la armonía entre forma y fondo y postula la anterioridad del contenido sobre la forma. Así, diremos que en este sentido la dramaturgia clásica es la forma más apropiada para "expresar" la concepción esencialista e idealista del hombre. Los cambios de forma,

en particular la destrucción de la forma dramática en favor de elementos épicos, serán considerados como una decadencia y un desvío de la forma canónica del drama (*epización**). Esto será, como lo muestra SZONDI, ignorar el conocimiento nuevo del hombre y la evolución de la sociedad, ignorar la novedad de los contenidos ideológicos que no pueden ya utilizar la forma clásica cerrada sin violentarla, sin vaciarla de su contenido y sin introducir los elementos críticos épicos que destruirán la dramaturgia excesivamente clásica de la *pièce bien faite**. Por lo tanto, es el surgimiento de nuevos contenidos (aislamiento y alienación del hombre, imposibilidad del conflicto individual, etc.) lo que acabará, hacia fines del siglo XIX, con la forma dramática, y hará necesario el empleo de procedimientos épicos.

IV. NIVELES DE OBSERVACION DE LA FORMA

A. Arte y sociedad (el nivel más general):

El espectáculo no utiliza formas creadas *ex nihilo*, sino que las toma de las estructuras sociales: "la pintura, el arte, el teatro en todas sus formas —y yo preferiría decir el espectáculo— hacen visibles para una época dada, no solamente los términos literarios y las leyendas sino las estructuras de la sociedad. No es la forma social común a una época lo que crea el pensamiento ni la expresión, sino que es el pensamiento, expresión del contenido social común de una época, lo que crea la forma" (FRANCASTEL, 1965:237-238).

B. Unidades semiológicas* (nivel microscópico):

Toda unidad, por más pequeña que sea, sólo tendrá sentido en una segmentación semiológica si somos capaces de hacer corresponder la unidad a un proyecto estético e ideológico global (proyecto de producción del sentido y de funcionamiento interno de la representación, e incluso proyecto estético *para* el espectador (*semiología**)).

→ *Formalismo, forma cerrada, forma abierta, realidad representada, dramaturgia.*
LANGER, 1953 - HEFFNER, 1965 - LUKACS, 1960, 1965 - TODO-ROV, 1965 - TYNIANOV, 1969 - ERLICH, 1969 - WITKIEWICZ, 1970 - JOLLES, 1972.

Forma abierta

Si la *forma cerrada** recibe la mayor parte de sus características del teatro clásico europeo, la forma abierta se define como reacción contra esta dramaturgia y presenta por ello una multitud de variantes y de

subproductos. La apertura casi conduce a una destrucción total del modelo precedente, aunque obras tan diferentes como las de SHAKESPEARE, BÜCHNER, BRECHT o BECKETT reciban a veces la etiqueta de *obra abierta*.

El criterio de clausura/apertura proviene del estudio de las formas artísticas y, en particular, de las artes de la representación. Según los *conceptos fundamentales de la historia del arte*, de WÖLFFLIN (1956), la forma cerrada es "una representación que, por medio de técnicas más o menos tectónicas, hace del cuadro un fenómeno cerrado en sí mismo, mientras que la forma abierta siempre remite más allá de sí misma e intenta dar una impresión ilimitada" (145). V. KLOTZ (1960) ha retomado esta distinción al aplicarla a la historia del teatro, y de este modo ha podido poner en evidencia no dos escuelas dramaturgicas, sino dos *estilos de construcción dramática* que podríamos hacer coincidir con dos modos de representación escénica. Su modelo explica muy bien las diferencias formales e ideológicas de ambas dramaturgias, a condición de efectuar en el molde genérico las alteraciones indispensables para el análisis específico de la obra en cuestión.

En la misma línea, el libro de ECO sobre la *obra abierta* (1965), ha inaugurado un acercamiento parasemiótico del texto literario. Este se concibe como depositario de una multiplicidad de sentidos, varios significados que pueden coexistir en un significante. La apertura se realiza en el plano de la *interpretación* * y de la *práctica significante* * que el crítico impone al objeto estudiado.

I. FÁBULA

La fábula es un montaje de motivos no estructurados en un conjunto coherente sino presentados de manera fragmentaria y discontinua. La escena o el cuadro forman las unidades de base que, al sumarlas, producen una serie épica de motivos. No se espera que el dramaturgo organice sus materiales según una lógica y un orden que excluya la intervención del azar. Alterna las escenas según un principio de contradicción, incluso de *distanciación* * (BRECHT). No integra las diferentes *intrigas* * en una acción principal, sino que juega con las repeticiones o variaciones temáticas (*leitmotiv* *) y con las acciones paralelas. A veces, estas últimas, al ser dispuestas libremente, se reúnen sin embargo en el *punto de integración* * (*collage* *, *montaje* *).

II. ESTRUCTURAS ESPACIO-TEMPORALES

El tiempo, fragmentado, no fluye de una manera continua. Se extiende naturalmente sobre toda una vida humana, incluso una época. En ciertos dramaturgos, no es sólo un medio de acción; llega a ser un personaje con todas sus atribuciones (BÜCHNER, IONESCO, BECKETT, A. LIZARRAGA).

El espacio escénico se abre en dirección del público (demolición de la *cuarta pared* *), permitiendo todas las rupturas escenográficas imaginables, y estimulando las *apelaciones* * directas al público. El lugar y el sentido de los objetos escénicos varían sin cesar: el espectador es invitado a hacer el esfuerzo de aceptar las convenciones.

III. PERSONAJES

El dramaturgo y los intérpretes les hacen sufrir los mayores ultrajes! No son reducibles a una conciencia o a un conjunto finito de caracteres; son instrumentos dramaturgicos utilizables de diversas maneras, sin que haya que preocuparse por lo *verosímil* * y el *realismo* *.

→ *Dramaturgia, estructuras dramáticas, dramática y épica.*

SZONDI, 1956 - ECO, 1965 - BARRY, 1970 - LEVITT, 1971 - PFISTER, 1977.

Forma cerrada

La oposición entre *forma cerrada* y *forma abierta* * no tiene nada de absoluto, ambos tipos de dramaturgia no existen en un estado puro. Se trata más bien de un recurso cómodo para comparar dos tendencias formales de construcción de la obra y de su modo de representación. Esta distinción sólo tiene interés si podemos atribuir a cada una de las formas, características propias con respecto a la visión dramaturgica, e incluso con respecto a la concepción del hombre y de la sociedad que la sostienen. Ella coincide sólo *parcialmente* con las parejas *épico* */*dramático* *, *aristotélico* */*no-aristotélico*, *dramaturgia clásica* */*teatro épico* *.

I. FÁBULA

Forma un "todo bien redondeado", articulado en una serie de episodios de número limitado y todos centrados en torno al *conflicto* * principal. Cada tema o motivo se subordina al esquema general, el cual obedece a una estricta lógica temporal y causal. La progresión de la intriga se realiza dialécticamente a través de "golpe y contra-golpe", las contradicciones resueltas conducen siempre a nuevas contradicciones, hasta el punto final que resuelve definitivamente el conflicto principal. Todas las acciones son integradas a la idea directriz, la cual coincide con la búsqueda del sujeto principal. Los episodios que en la representación escénica presentarían una excesiva dificultad, son transmitidos en el nivel de la conciencia y del lenguaje del personaje a

subproductos. La apertura casi conduce a una destrucción total del modelo precedente, aunque obras tan diferentes como las de SHAKESPEARE, BÜCHNER, BRECHT o BECKETT reciban a veces la etiqueta de *obra abierta*.

El criterio de clausura/apertura proviene del estudio de las formas artísticas y, en particular, de las artes de la representación. Según los *conceptos fundamentales de la historia del arte*, de WÖLFFLIN (1956), la forma cerrada es "una representación que, por medio de técnicas más o menos tectónicas, hace del cuadro un fenómeno cerrado en sí mismo, mientras que la forma abierta siempre remite más allá de sí misma e intenta dar una impresión ilimitada" (145). V. KLOTZ (1960) ha retomado esta distinción al aplicarla a la historia del teatro, y de este modo ha podido poner en evidencia no dos escuelas dramaturgias, sino dos *estilos de construcción dramática* que podríamos hacer coincidir con dos modos de representación escénica. Su modelo explica muy bien las diferencias formales e ideológicas de ambas dramaturgias, a condición de efectuar en el molde genérico las alteraciones indispensables para el análisis específico de la obra en cuestión.

En la misma línea, el libro de ECO sobre la *obra abierta* (1965), ha inaugurado un acercamiento parasemiótico del texto literario. Este se concibe como depositario de una multiplicidad de sentidos, varios significados que pueden coexistir en un significante. La apertura se realiza en el plano de la *interpretación** y de la *práctica significante** que el crítico impone al objeto estudiado.

I. FÁBULA

La fábula es un montaje de motivos no estructurados en un conjunto coherente sino presentados de manera fragmentaria y discontinua. La escena o el cuadro forman las unidades de base que, al sumarlas, producen una serie épica de motivos. No se espera que el dramaturgo organice sus materiales según una lógica y un orden que excluya la intervención del azar. Alterna las escenas según un principio de contradicción, incluso de *distanciación** (BRECHT). No integra las diferentes *intrigas** en una acción principal, sino que juega con las repeticiones o variaciones temáticas (*leitmotiv**) y con las acciones paralelas. A veces, estas últimas, al ser dispuestas libremente, se reúnen sin embargo en el *punto de integración** (*collage**, *montaje**).

II. ESTRUCTURAS ESPACIO-TEMPORALES

El tiempo, fragmentado, no fluye de una manera continua. Se extiende naturalmente sobre toda una vida humana, incluso una época. En ciertos dramaturgos, no es sólo un medio de acción; llega a ser un personaje con todas sus atribuciones (BÜCHNER, IONESCO, BECKETT, A. LIZARRAGA).

El espacio escénico se abre en dirección del público (demolición de la *cuarta pared**), permitiendo todas las rupturas escenográficas imaginables, y estimulando las *apelaciones** directas al público. El lugar y el sentido de los objetos escénicos varían sin cesar: el espectador es invitado a hacer el esfuerzo de aceptar las convenciones.

III. PERSONAJES

El dramaturgo y los intérpretes les hacen sufrir los mayores ultrajes! No son reducibles a una conciencia o a un conjunto finito de caracteres; son instrumentos dramaturgicos utilizables de diversas maneras, sin que haya que preocuparse por lo *verosímil** y el *realismo**.

→ *Dramaturgia, estructuras dramáticas, dramática y épica.*
SZONDI, 1956 - ECO, 1965 - BARRY, 1970 - LEVITT, 1971 - PFISTER, 1977.

Forma cerrada

La oposición entre *forma cerrada* y *forma abierta** no tiene nada de absoluto, ambos tipos de dramaturgia no existen en un estado puro. Se trata más bien de un recurso cómodo para comparar dos tendencias formales de construcción de la obra y de su modo de representación. Esta distinción sólo tiene interés si podemos atribuir a cada una de las formas, características propias con respecto a la visión dramaturgica, e incluso con respecto a la concepción del hombre y de la sociedad que la sostienen. Ella coincide sólo *parcialmente* con las parejas *épico**/*dramático**, *aristotélico**/*no-aristotélico*, *dramaturgia clásica**/*teatro épico**.

I. FÁBULA

Forma un "todo bien redondeado", articulado en una serie de episodios de número limitado y todos centrados en torno al *conflicto** principal. Cada tema o motivo se subordina al esquema general, el cual obedece a una estricta lógica temporal y causal. La progresión de la intriga se realiza dialécticamente a través de "golpe y contra-golpe", las contradicciones resueltas conducen siempre a nuevas contradicciones, hasta el punto final que resuelve definitivamente el conflicto principal. Todas las acciones son integradas a la idea directriz, la cual coincide con la búsqueda del sujeto principal. Los episodios que en la representación escénica presentarían una excesiva dificultad, son transmitidos en el nivel de la conciencia y del lenguaje del personaje a

través de relatos o de monólogos. La acción tiende a desmaterializarse para existir sólo a través de la mediación del discurso (*relato* *) de los protagonistas; a menudo presenta un carácter típico, incluso parabólico. Se pone gran atención en los juegos simétricos en la secuencia de acciones y réplicas; cada acto retoma el desarrollo general de la curva dramática.

La forma cerrada es propia del género de la tragedia; en efecto, la fábula se construye de manera que todas las acciones parezcan converger hacia la *catástrofe* *. Los episodios se encadenan en un mecanismo lógico bien fluido que excluye todo azar o toda desviación del héroe de su trayectoria (*técnica analítica* *).

II. ESTRUCTURAS ESPACIO-TEMPORALES

Lo imperativo no es tanto la *unidad* * de lugar y tiempo, como su homogeneidad. El tiempo vale como duración, como sustancia compacta e indivisible, como una crisis breve que concentra todas las fases dramáticas de una acción unificada. Mantiene la misma cualidad durante toda la representación: en cuanto corre el peligro de desnaturalizar el tiempo de la acción interior del héroe principal, se mediatiza por un relato y se reconstruye por el discurso.

Igualmente, el espacio solamente tolera algunos cambios; no se diferencia según los lugares representados sino que es siempre homogéneo: lugar neutralizado, "aséptico", se percibe como espacio de significación y no como lugar concreto, naturalista.

III. PERSONAJES,

Son pocos, coinciden con sus discursos y presentan, a pesar de su diversidad, un gran número de puntos en común. Reciben su sentido a través del lugar relativo que ocupan en la *configuración actancial* *. Sus propiedades son particularmente intelectuales y morales (lugar en el universo dramático o trágico), y no materiales (rango social y descripción física naturalista).

IV. DISCURSO

También obedece a la regla de homogeneidad y convencionalidad artística. El discurso está sometido a una forma fija: alejandrinos, serie de parlamentos, repeticiones de término a término. El lenguaje no intenta producir un *efecto de realidad* *, sino reunir protagonistas provistos del mismo bagaje cultural y verbal.

Esta forma cerrada culmina, en su caso más típico, en la *obra bien hecha* *, es decir, se construye según una dramaturgia de inspiración clásica presentando un universo ficticio autónomo y "absoluto"

(SZONDI, 1956:18) y dando la ilusión de un mundo armonioso, cerrado en sí mismo y de perfecta terminación estructural.

WÖLFFLIN, 1956 - KLOTZ, 1960 - BICKERT, 1969.

Formalismo

1.- En su origen, el formalismo fue un método crítico literario elaborado por la Escuela rusa entre 1915 y 1930. Esta se interesó en los aspectos formales de la obra, sacando a luz sus técnicas y procedimientos (composición, imágenes, retórica, métrica, efecto de distanciamiento (composición, imágenes, retórica, métrica, efecto de distanciamiento, etc.). Los aspectos biográficos, psicológicos, sociológicos e ideológicos no son ignorados, sino sometidos a la organización formal.

2.- El debate acerca del realismo y del formalismo caracterizó a los años treinta (polémica entre BRECHT y LUKACS) y se prolonga en la actualidad en torno al problema del realismo socialista. En este contexto el formalismo llegó a ser muy pronto un insulto que servía para neutralizar al adversario por su falta de compromiso social y complacencia con respecto a la experimentación estética.

La querrela se reducía, bien a menudo, a un desacuerdo con respecto al vínculo entre forma y contenido de la obra de arte. En cuanto dejamos de percibir la necesidad de cierta forma para expresar ciertos contenidos o de una nueva percepción de contenidos gracias al empleo de una nueva forma, el vínculo entre forma y contenido parece aflojarse, y deberíamos hablar de formalismo en ambos casos.

Hay "formalismo" o, al menos, acusación de formalismo, cuando la forma se separa totalmente de su función social: por ejemplo, para BRECHT, "Todo elemento formal que nos impide captar la causalidad social, debe desaparecer; todo elemento formal que nos ayuda a comprender la causalidad social debe ser utilizado" (1967, vol. 19:291).

En el teatro, la investigación formal es indispensable si consideramos que una puesta en escena siempre arroja nueva luz sobre el texto, y que nada está definitivamente fijado de antemano con respecto al sentido y al *discurso* * de la escena.

→ Realismo, realidad representada, historia, forma, dramaturgia. TODOROV, 1965 - BRECHT, 1967, vol. 19:286:382 - GISSEL-BRECHT, 1971 - JAMESON, 1972.

Formalización

Véase descripción

Formas teatrales

La expresión *forma teatral* se emplea a menudo en nuestros días para renovar el gastado término de *género** y para distinguir tipos de obras y de representación más precisos que los grandes géneros (*tragedia**, *comedia**, *drama**). La actual mezcla de géneros (e incluso la falta de interés en una tipología de las formas y en una separación neta de los tipos de espectáculos) ha facilitado grandemente el empleo de este término. *Forma* indica de entrada el aspecto eminentemente móvil y transformable de los tipos de espectáculo en función de objetivos y de circunstancias nuevas que hacen imposible una definición canónica y estática de los géneros.

Forma no impone a las tipologías estudiadas ningún criterio de "calidad", de dimensión y de función estéticas. Hablamos de formas teatrales con respecto a las cosas más heteróclitas: arlequinadas, ballet, intermedio, melodrama, parodia, tragedia, etc. Nos servimos igualmente de este término para los componentes de la estructura dramática o de la representación (diálogo, monólogo, prólogo, montaje de textos, puesta en espacio, etc.).

→ *Forma, categoría teatral.*

Fuentes

Conjunto de elementos exteriores a la obra de los cuales el autor se nutre para elaborar la *fábula** de su obra. La palabra alemana *Stoff* (material, fondo, tejido) no existe en la crítica francesa ni en la española; *fuentes*, en efecto, se limita mucho más rigurosamente a textos precedentes. Ahora bien, sería preciso poder abarcar —lo cual es posible con el término *material* (*Stoff*)— las fuentes literarias y las fuentes directas inspiradas por la naturaleza y la historia.

En un sentido estricto, *fuentes* designa los textos en los cuales el dramaturgo inspira su trabajo preparatorio: obras precedentes, archivos, leyendas y mitos. ARISTOTELES emplea el término *mythos* (*fábula**, en sentido 2): la tragedia griega, en efecto, se nutre fundamentalmente de los mitos para elegir sus temas, y esta tradición de reutilización de temas conocidos se mantuvo al menos hasta el clasicismo europeo. Por lo demás, en cierto sentido toda escritura o creación dramática es un *trabajo dramaturgico*, puesto que el dramaturgo recurre a diversos materiales que modela y ajusta según sus necesidades (véase BRECHT y la práctica teatral actual).

Como el empleo de una materia precedente no se efectúa *ex nihilo*,

sino a partir de textos que ya tienen una forma, la relación con la tradición no consiste en una relación directa, sino *intertextual**.

FRENZEL, 1963

Función

La función dramática (de un personaje) es el conjunto de acciones de este personaje consideradas desde el punto de vista de su rol en el desarrollo de la intriga.

I. FUNCION NARRATIVA

Esta noción procede de la teoría narrativa funcionalista de W. PROPP, la cual define la función narrativa como "la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga" (1965:31). Según esta teoría, el texto dramático y la representación (considerados bajo el aspecto de una estructura narrativa: *análisis del relato**) se descomponen en un número finito de *motivos** y de *actantes*, los cuales están interconectados por el sistema *actancial**.

II. FUNCION DRAMATICA

E. SOURIAU (1950) aplicó con éxito esta perspectiva funcional de las acciones a la dramaturgia occidental (de la tragedia griega hasta el teatro clásico europeo). Distingue seis funciones (*modelo actancial**) y define "matemáticamente" (en teoría e incluso en la práctica) las 210.141 situaciones generadas a partir de las funciones dramáticas. De esta manera, situación indica a la vez los grupos de acciones realmente observables en una obra o en una dramaturgia y los modelos teóricamente realizables (en obras futuras que pudiéramos encontrar o concebir).

La permutabilidad de los personajes (por ejemplo, en el rol de sujeto), entraña la variación de los puntos de vista en la obra: cada estilo de personaje, cada función es, en efecto, susceptible de monopolizar la visión interna y de organizar las otras funciones-personajes en torno a su propio universo (*punto de vista**).

III. FUNCION DE LA COMUNICACION

El modelo de seis funciones de la comunicación de JAKOBSON (1963:209-248) se aplica a veces al teatro para definir, con las adapta-

ciones necesarias, los criterios principales de escritura dramática y escénica. En efecto, como en el lenguaje poético, podemos suponer que el *lenguaje teatral* (con las precauciones necesarias en el empleo de este concepto) es una utilización particular del esquema de las seis funciones.

Diversas adaptaciones de este sistema funcional se encuentran en: PAVIS, 1976a:23-24 - PFISTER, 1977:151-168 y UBERSFELD, 1977a:42-44.

→ *Situación dramática, modelo actancial, semiología.*

POLTI, 1895 - SLAWINSKA, 1953-55 - INGARDEN, 1971 - JANSEN, 1973 - BREMOND, 1973 - ELAM, 1977.

G

Gag

(Del inglés norteamericano *gag*, broma, efecto burlesco.)

Término empleado originalmente en el cine: efecto visual o verbal repentino y cómico.

Género

I. CONFUSION DEL TERMINO - INTERES DE LA NOCION

Corrientemente hablamos de *género dramático* o *teatral*, del género de la *comedia* o de la *tragedia*, o del género de la comedia de costumbres. Este empleo pletórico de *género* le conduce a perder todo sentido particular y anula las tentativas de clasificación de las formas literarias y teatrales.

La teoría literaria no se satisface con estudiar, como la crítica, las obras existentes. Ella supera el estrecho marco de la descripción de la obra individual para fundar una tipología, categorías literarias, tipos de discursos. De este modo, vuelve a enfrentar el antiguo problema de los géneros, pero en adelante no se limitará a catalogar obras históricamente manifestadas, sino que preferirá reflexionar acerca de los medios para establecer una tipología de los discursos, deduciendo éstos a partir de una teoría general del hecho lingüístico y literario. Así, la determinación del género deja de ser un asunto de clasificación más o menos sutil y coherente, para pasar a ser la llave de una

comprensión de todo texto en relación con un conjunto de convenciones y de normas (que precisamente definen a cada género). Todo texto es a la vez una concreción y una desviación del género; él provee el modelo ideal de una forma literaria; el estudio de la conformación, pero también de la superación de este modelo, ilumina la originalidad de la obra y de su funcionamiento.

II. CRITERIO DISTINTIVO DEL GENERO

La confusión terminológica antes mencionada se explica por la multitud de criterios de distinción: rara vez puramente literarios y fundados en tipos de escritura, están siempre vinculados al contenido de la obra, al tipo de personajes, al sentimiento y al efecto producido en el público. En última instancia dependen para su evaluación, de los valores ideológicos de una época y de la jerarquía social (por ejemplo, la tragedia clásica que muestra príncipes y reyes, «eclipsa» un tanto la comedia, en la que aparecen la burguesía o el pueblo).

III. ENFOQUE HISTORICO Y SISTEMA ESTRUCTURAL

Dos métodos de enfoque de los géneros son posibles según considere el género como forma histórica o como categoría del discurso. La distinción es a veces explicitada por la oposición género/modo: «Los géneros son categorías propiamente literarias; los modos son categorías que provienen de la lingüística, o, más exactamente, de la antropología de la expresión verbal». (GENETTE, 1977:418).

A. Históricamente:

Se señalan las diferentes formas teatrales en la evolución literaria y se intenta encontrar una filiación o criterios de oposición entre los géneros.

B. Estructuralmente:

Se elabora una tipología universal de los discursos por medio de la fabricación de una teoría que presente todas las variantes posibles de formas de discursos, casilleros en los cuales luego se intenta incorporar los géneros establecidos, al mismo tiempo que se reservan, para las obras futuras, casilleros para los géneros aún no realizados pero teóricamente concebibles.

IV. EL TEATRO EN UNA TEORIA DE LOS GENEROS

En el teatro se trata de saber si constituye por sí mismo un género opuesto a la poesía épica (a la novela) y a la poesía lírica. Esta tripartición parece imponerse desde el pasaje de *La República* donde PLATON establece una distinción fundada en la manera en que los

hechos pasados, presentes y futuros se transmiten al público: a través de la exposición pura y simple (ditrambo), a través de la imitación (tragedia y comedia), y a través de dos métodos a la vez (poesía épica). Esta categorización descansa en el modo de representación de la realidad, en un criterio semántico de la «imitación» de la realidad y en la intervención más o menos directa del poeta en la exposición de los hechos. El teatro llega a ser el género más «objetivo», donde los personajes parecen hablar por sí mismos, sin que el autor tome directamente la palabra (salvo en los casos excepcionales del portavoz, del mensajero, del coro, de los prólogos y epílogos, y de las indicaciones escénicas).

Las tentativas posteriores a la *Poética* por fundar una tipología estructural de los discursos, retoman generalmente la oposición *visión* directa del poeta/*acción* directa de los personajes. De este modo, una de las tentativas más exitosas, la de Paul HERNADI, consiste en plantear que el arte verbal evoca un mundo ficticio de cuatro maneras (o modos) fundamentalmente diferentes: «Las obras de tema presentan la visión, los poemas la realizan; las obras representan la acción, los relatos nos la proyectan» (*Beyond Genre*, 1972:165-166). La conjunción de estas dos miras (acción/visión) y de estos dos modos de presentación (mostrar/realizar) produce cuatro modos principales (temático, lírico, dramático, narrativo), los cuales pueden ser subdivididos en función del criterio «autor/personaje».

V. LOS GENEROS DEL TEATRO

En el interior del género dramático, es también difícil trazar divisiones fundadas en criterios de discursos. El peso de la historia y las normas impuestas por las poéticas es aquí considerable, y las *especies* se definen casi siempre en la oposición comedia/tragedia, en función de contenidos y de técnicas de composición (de aquí los diversos tipos de comedia y de tragedia) que extiende sus potencialidades sin cuestionar esta división. Por ello el género intermedio de la tragicomedia o del drama tiene mucha dificultad en imponerse: a veces se trata solamente de una tragedia de final optimista (CORNEILLE); otras, de una comedia o de un drama que no tiene nada de cómico o de alegre. Cuando, con DIDEROT, surge por un instante la tragedia doméstica y burguesa, el género nuevo o serio, «sin nada ridículo que provoque la risa, sin peligro de que estremezca» (*Tercera conversación con D'Orval*), se transforma en una forma más bien siniestra y sin una gran valor estético, puesto que no le queda nada de la vitalidad de las dos categorías estéticas fundamentales: lo cómico y lo trágico. El drama romántico y el drama existencialista o absurdo, sólo logrará superar esta vía intermedia burguesa a costa de excesos y ampliificaciones de lo grotesco y de lo maravilloso. En cuanto a la escritura teatral contemporánea, ésta apela a una multitud de formas, a una mezcla de criterios

y de materiales (todas las artes plásticas, las artes de la representación y de la música), aunque las categorías heredadas de la historia sean de poca utilidad para captar su originalidad. Solamente una tipología de los discursos y de los modos de funcionamiento puede iluminar la descripción.

Por ello es legítimo preguntarse cuál es la función que se repite en la actualidad para determinar un género de textos y de espectáculos teatrales. El género se constituye —por encima de las normas exigidas por las poéticas— por un conjunto de codificaciones que informan acerca de la realidad que el texto supuestamente debe representar, que deciden el grado de verosimilitud de la acción. El género —y para el lector/espectador, la elección de leer el texto según las reglas de tal o cual género— da inmediatamente una indicación acerca de la realidad representada, provee una red de lectura, firma un contrato entre el texto y su locutor. Al detectar el género en el texto, su locutor tiene en la mente cierto número de expectativas, de figuras obligatorias que codifican y simplifican la realidad, permitiéndole al autor no recapitular las reglas del juego y del género que supuestamente conocidas por todos, lo autorizan a satisfacer, pero también a superar estas expectativas, distanciando su texto del modelo canónico.

Buscar el género consiste siempre en leer el texto, aproximándolo a otros textos y particularmente al ámbito social e ideológico del texto que, para una época y un público dados, constituye el texto verosímil y el modelo ideológico. De este modo, la teoría de los géneros examina, más que la «reglamentación» interna de las obras o de los espectáculos, su inscripción en los otros tipos de textos y en el texto social, el cual —por su evidencia ideológica— suministra una base de referencia a toda la literatura.

VI. ALGUNAS TIPOLOGIAS HISTORICAS (1 A 7) Y ESTRUCTURALES (8 Y 9)

El sistema más corriente es el de los tres grandes géneros o formas naturales de la poesía (GOETHE): lírica, épica y dramática. Los criterios considerados varían levemente de un teórico a otro.

El género dramático recibe siempre poco más o menos la misma descripción: personaje que actúa (1-4) —objetividad (4-5-6) — tensión (8) — síntesis (6-7) — vínculo con la situación de enunciación (8-9). En el sistema hegeliano, lo *dramático** se concibe como la convergencia de dos géneros precedentes, como objetivación de principios estéticos y estadio supremo de la evolución literaria.

	LIRICA	EPICA	DRAMÁTICA
1. PLATON	el poeta habla	el poeta y los personajes hablan	los personajes hablan
2. ARISTOTELES	—	narrativa epopeya (=superior) parodia (=inferior)	epopeya
3. BOILEAU	poesía	epopeya	tragedia comedia
4. GOETHE	convulsivo por el entusiasmo	narrando claramente	actuando personalmente
5. SCHLEGEL	subjetivo	subjetivo-objetivo	objetivo
6. HEGEL	lírico	épico	unión de lo épico y lo lírico en lo dramático.
7. HUGO	nacimiento de la humanidad	tiempos antiguos	tiempos modernos (alma y cuerpo)
8. STAIGER	comoción (lo lírico)	visión de conjunto (lo épico)	tensión (lo dramático)
9. JAKOBSON	Yo presente	El pasado	Yo-Tú presente

VII. EVOLUCION DE LOS GENEROS

Es evidente que los géneros y las formas teatrales evolucionan considerablemente a lo largo de la historia literaria. Para explicar estas metamorfosis, hemos intentado reconstituir el horizonte de *expectativa** de un autor y de un público. Este horizonte se forma por el lugar que ocupa en el desarrollo histórico y literario. Sufre modificaciones tan pronto como el autor y la época pretenden apartarse de la norma en vigor (*expectativa**, JAUSS, 1970). Cada género se define, pues, diacrónica y sincrónicamente (en referencia a otras obras de un mismo género, de una época dada).

Un estudio del vínculo entre forma y contenido que parta de una definición de la forma dramática clásica (*cerrada**) permitirá interpretar las formas subsecuentes como las diversas respuestas a la crisis del drama y a las nuevas visiones del hombre y de los mecanismos sociales (SZONDI, 1956).

Las explicaciones más complejas y discutibles con respecto a las causas del abandono de ciertos géneros en favor de otros, han sido intentos para explicar la dinámica de los géneros. Así, para DÜRRENMATT (1955), sólo la comedia es adecuada para nuestro mundo *grotesco** y carente de un sistema filosófico. La tragedia, que suponía la culpabilidad, la responsabilidad y la armonía, ya no es adecuada para nuestra época y cae en desuso.

Algunas poéticas donde se plantea el problema de los géneros:

- (1) PLATÓN, *La República* (389-369 a. de C.)
- (2) ARISTOTELES, *Poética* (344 a. de C.)
- (3) BOILEAU, *El Arte poético* (1674)
- (4) GOETHE, *Formas naturales de la poesía*
- (5) SCHLEGEL, *Diálogo sobre la poesía* (1800)
- (6) HEGEL, *Estética* (1832)
- (7) HUGO, *Prefacio a Cromwell* (1827)
- (8) STAIGER, *Conceptos fundamentales de la poética* (1946)
- (9) JAKOBSON, *Ensayos de lingüística general* (París, Minuit, 1963)

→ *Forma, formas teatrales.*

STAIGER, 1946 - BENTLEY, 1964 - RUTKOWSKI, 1968 - GENETTE, 1969, 1977 - LOCKEMANN, 1973 - TODOROV, 1976.

Gesamtkunstwerk

Término forjado por R. WAGNER. Literalmente, *obra de arte global* (o de conjunto o total), a veces traducido (un poco a la ligera) como *teatro total**. La estética de la ópera wagneriana busca la obra «más altamente comunitaria» que sea una síntesis de la música, la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, la plástica escénica, etc. Esta búsqueda es en sí misma sintomática, a la vez, de un movimiento artístico, el simbolismo, y de una concepción fundamental del teatro y de la puesta en escena.

I. EL IDEAL SIMBOLISTA

Para el simbolismo, la obra de arte, y en particular el teatro, forma un todo significativo y autónomo, cerrado en sí mismo y que no corresponde miméticamente a la realidad. La escena es un *modelo** reducido y coherente, especie de sistema cibernético (o semiológico) que integra todos los materiales escénicos en una unidad y en un proyecto significantes. Las *correspondencias* de tipo baudeleriano rigen las diferentes artes de la escena, los *bosques de símbolos** unen lo que parecía heterogéneo. Por ejemplo, para WAGNER la palabra y el elemento masculino fecundan la música o elemento femenino; el espíritu y la afectividad, la visión y el oído se encuentran reunidos por sinestias. «El baile, la música y la poesía son tres hermanas nacidas con el mundo. Desde que pudo verse su corro, las condiciones para la aparición del arte quedaron instauradas. Ellas son, por naturaleza, inseparables» (WAGNER, citado por ASLAN, 1963:27). Esta obra

de arte sintética postula una armonía —pre-existente o a establecer— entre los componentes del espectáculo, e incluso una homología entre el teatro y la vida, una especie de culto estético y filosófico que configura *El libro que vendrá* de MALLARME: «Creo que la literatura, tomada en su fuente que es el arte de la ciencia, nos dará un teatro cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno: un libro, explicación del hombre que satisface nuestros más bellos sueños (...). Esta obra existe, todo el mundo la ha intentado sin saberlo, no hay ningún genio o payaso que no haya producido un rasgo de aquélla sin saberlo» (MALLARME).

II. LA PUESTA EN ESCENA: ¿FUSION O SEPARACION DE LAS ARTES?

La teoría del *Gesamtkunstwerk* plantea el problema de la *especificidad** del teatro: ¿es un arte «bastardo» e «impuro» compuesto de baratijas (los diferentes sistemas escénicos)? ¿O bien es una totalidad armoniosa en la cual todo lo que aparece en la escena se funde como en un crisol, como parece sugerirlo WAGNER?

A. Imposibilidad de una fusión:

Pero si la fusión fuera el objetivo último del director de teatro, el teatro total no podría realizarla, al menos en un sentido no metafórico o místico de la palabra. El mismo WAGNER, quien deseaba que las transiciones entre los cuadros se efectuaran en una especie de *progresión encadenada* onírica, tuvo que renunciar a realizar una puesta en escena simbolista suficientemente realista. Cedió al diseño realista de los escenógrafos, y la fusión perfecta permaneció irrealizable.

Para los directores de teatro «aristotélico» (que creen en la fábula y en la narratividad como espina dorsal de toda obra), la acción es un factor de unificación. HONZL (1940) ve allí la corriente eléctrica que pasa a través del actor, indumentaria, decorado, música y texto: poco importa el número y la frecuencia de los materiales, desde el momento en que la corriente se propaga en dirección de un objetivo, generando de este modo la acción. Pero esta fusión, a través de la acción, a lo sumo da cuenta de la propiedad dinámica e integrativa de la narratividad; descuida totalmente el carácter visual del espectáculo teatral.

B. Articulación de los sistemas:

Si hay un efecto de fusión, no es en el nivel de la producción de sistemas, sino en el de su recepción en el espectador. Al multiplicar las fuentes de emisión de las artes escénicas, al armonizar y sincronizar su impacto en el público, producimos un efecto de fusión en la medida en que el espectador es inundado por impresiones convergentes que parecen pasar de una a otra con facilidad. Sin duda, aquí se encuentra la paradoja del *Gesamtkunstwerk*: unir las artes de la escena en una

vivencia *única* para el espectador (una *Erlebnis*), al mismo tiempo que conserva cada una su facultad específica. En vez de proceder a una *fusión* —donde cada elemento perdería su cualidad— la *Gesamtkunstwerk* integra cada arte en un conjunto trascendente; en el caso de WAGNER, se integra en el *drama musical*. En vez, pues, de partir rítmicamente hacia el descubrimiento de una producción de elementos iguales, es más justo distinguir varios tipos de *Gesamtkunstwerk* según el elemento que sirve de base y cimiento a las otras artes. En WAGNER es incontestablemente la música la que juega este papel. En CLAUDEL y M. REINHARDT (1963), será el texto poético. Para el *Bauhaus*, la arquitectura servirá de apoyo a las otras artes. (De la misma forma, al estructurar los *códigos** de la representación, tendremos el cuidado de determinar en qué sistema de base se articulan los otros *códigos*, esto según el espectáculo o incluso ciertas partes del espectáculo. Este método evita establecer metafísicamente una jerarquía y una especificidad de las diferentes artes.)

C. La anti-gesamtkunstwerk o la distanciación recíproca de los sistemas:

Además de la imposible fusión o articulación de sistemas, es teóricamente posible una tercera eventualidad: mostrar las artes escénicas oponiéndose las unas a las otras, rechazando la suma de su resultante. Es la técnica de *distanciación** (no necesariamente de obediencia brechtiana). Insistimos en la separación de técnicas: música que contradice al texto, *gestualidad** que denuncia la atmósfera escénica o la acción, etc. Cada sistema significante conserva no solamente su autonomía sino también su distancia con los otros: «De ahí que todas las artes hermanas del arte dramático queden invitadas, no para elaborar una "obra de arte total" en la que todas ellas desaparezcan y se pierdan, sino para que, en colaboración con el arte dramático, en sus diferentes modalidades, promuevan la tarea común, consistiendo sus relaciones recíprocas en lograr distanciarse las unas de las otras» (BRECHT, *Pequeño Organon*, 1963 § 74:100).

→ *Puesta en escena, semiología.*

BAUDELAIRE, 1861, 1951 - APPIA, 1895, 1954 - REINHARDT, 1963 - KESTING, 1965.

Gesto (en el teatro)

(Del latín *gestus* actitud, movimiento del cuerpo.)
Movimiento corporal, muy a menudo voluntario y controlado por

el actor, orientado a una significación más o menos dependiente del texto expresado, o bien completamente autónoma.

I. ESTATUTO DEL GESTO TEATRAL

A. El gesto como expresión:

Cada época hace del gesto teatral una concepción original; lo cual a su vez influye en la actuación del actor y en el estilo de la representación. La concepción clásica —que en gran parte aún prevalece hoy en día— hace del gesto un medio de *expresión externa* de un contenido psíquico interior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene como misión comunicar a otro. La definición de CAHUSAC, autor del artículo *gesto* de la *Enciclopedia*, es representativo de toda una corriente expresionista del pensamiento: el gesto es «un movimiento exterior del cuerpo y del rostro, una de las primeras expresiones del sentimiento otorgado al hombre por la naturaleza (...). Para hablar del gesto de una forma útil en las artes, es necesario considerarlo desde distintos puntos de vista. Pero más allá de la manera en que lo enfocamos, es indispensable considerarlo siempre como expresión: aquí se encuentra su función original, y es en virtud de esta atribución, establecida por las leyes de la naturaleza, como el gesto embellece el arte, del cual él es todo, y al que se suma para transformarse en una parte principal». La naturaleza expresiva del gesto lo hace particularmente adecuado para favorecer la actuación del actor, quien no tiene otros medios, salvo su cuerpo, para expresar sus estados anímicos. Toda una psicología primitiva establece una serie de equivalentes entre los sentimientos y su visualización gestual. El gesto es, pues, el elemento intermediario entre lo interior (consciente) y lo exterior (ser físico). Aquí, se trata de la visión clásica del gesto tanto en la vida como en el teatro: «Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo, a través de los cuales conocemos las manifestaciones interiores de nuestro espíritu, resulta entonces que los podemos considerar bajo un punto de vista doble: en primer lugar, como cambios visibles por sí mismos; en segundo, como medios que indican las operaciones interiores del espíritu» (ENGEL, 1788:62-63).

B. El gesto como producción:

Como reacción a esta doctrina expresionista del gesto, una corriente actual intenta no seguir definiendo la gestualidad como comunicación, sino como producción. Al superar el dualismo impresión-expresión, esta concepción monista considera la gestualidad del actor (al menos en una forma experimental de la actuación y de la improvisación) como productora de signos y no como simple comunicación de sentimientos "puestos en gestos". Por ejemplo, GROTOWSKI se niega a separar el pensamiento de la actividad corporal, la intención de la realización, la idea de su ilustración. Para él, el gesto es el objeto de

una búsqueda, de una producción-descifrado de *ideogramas*: "nuevos ideogramas deben ser buscados constantemente y su composición aparecerá inmediata y espontáneamente. El punto de partida de estas formas gestuales es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica". (GROTOWSKI, 1971:111). El gesto teatral es aquí la fuente y la finalidad del trabajo del actor. Es imposible describirlo en términos de sentimientos o incluso de posiciones-poses significativas. Para GROTOWSKI, la imagen del jeroglífico es sinónima del signo *icónico* intraducible, que es tanto el objeto simbolizado como el símbolo. Para otros, el gesto «jeroglífico» aparecerá como descifrado: "Todo movimiento es un jeroglífico que tiene su propia significación particular. El teatro sólo debería utilizar los movimientos que son inmediatamente descifrables; todo el resto es superfluo" (MEYERHOLD, 1969:200).

C. El gesto como imagen interna del cuerpo o como sistema exterior:

Una de las principales dificultades en el estudio del gesto teatral es determinar a la vez la fuente productiva y la descripción exterior adecuada. La descripción exterior obliga a formalizar algunas posiciones claves del gesto, y por ello, a descomponerlo en momentos estáticos y a reducirlo a unas cuantas oposiciones (tensión/relajamiento, rapidez/lentitud, ritmo cascado/fluido, etc.). Pero esta descripción, además de su dependencia del metalenguaje descriptivo verbal que impone sus propias articulaciones, permanece exterior al objeto y no precisa el vínculo con la palabra o el estilo de la representación: no consigue ser integrado en el proyecto significativo integral (dramático y escénico).

En cuanto a la captación del gesto a través de la imagen del cuerpo y del esquema corporal, depende de la representación cognitiva (y quizá también simplemente corporal) que el actor o el bailarín se hace del espacio donde evoluciona. Esta representación de lo figurativo gestual sigue siendo, por ahora, sólo perceptible a nivel de intuiciones perceptibles (GALIFRET-GRANJON, 1971).

II. TIPOLOGÍA DE LOS GESTOS TEATRALES

Clasificaremos los tipos de gestualidad en grandes categorías según un criterio de realismo/abstracción, es decir, según su grado de mimetismo o convencionalismo (siempre que este criterio sea lo bastante preciso en semejante tipología; pues se trata más de tendencias que de casos específicos):

A. Gesto imitador:

Es el gesto utilizado con más frecuencia por el teatro: los actores, al imitar las acciones de los personajes, reconstituyen sus comportamientos, y el gesto teatral se ofrece como realista, incluso aunque de

hecho cierta estilización y una búsqueda de rasgos característicos acompañen esta impresión de gestualidad real.

B. Gesto original:

El gesto no es ni imitativo ni convencional; debe ser descifrado por el actor y por el espectador, pues se niega a someterse a una racionalización discursiva previa, para aparecer como un jeroglífico a descifrar. Según las palabras de ARTAUD, se trata de extraer "el sentido de un nuevo lenguaje físico a base de signos y no ya de palabras" (1964:81). Gesto *original*, por encontrarse míticamente en el origen del lenguaje humano, y porque se *diferencia* de la gestualidad cotidiana.

III. PROBLEMAS PARA UNA FORMALIZACIÓN DE LOS GESTOS

Los gestos se dan en continuidad a lo largo de la representación, lo cual hace muy difícil una *segmentación** en unidades gestuales. La ausencia de movimiento no es un criterio suficiente para delimitar el comienzo o el fin de un gesto; tampoco hay en verdad elementos recurrentes, como el objeto, el verbo o el sujeto.

Toda descripción verbal del gesto del actor pierde muchas de las cualidades específicas de los movimientos y actitudes; además, segmentar el cuerpo según unidades semánticas lingüísticas, cuando justamente sería preciso estudiar el cuerpo según sus propias unidades o leyes, si es que existen.

Finalmente, la última, e incluso la *primera* pregunta que habría que plantearse, sería la de a qué función ideológica corresponde la necesidad de una notación y de una red de pautas aplicada al estudio de los movimientos: ¿para fijar y codificar el gesto tranquilizando al gesticulador y al observador? ¿No es necesario sumar a la descripción exterior una visión intuitiva de la imagen corporal del gesticulador, encontrar en el gesto la dimensión de las pulsiones, cuya articulación ha mostrado FREUD en el campo psíquico y físico?

El estudio de la gestualidad, si quiere evitar el simple comentario estético y encontrar la dimensión profunda del gesto, tendrá que recorrer un largo camino.

ENGEL, 1788 - LABAN, 1960 - ARTAUD, 1964 - GROTOWSKI, 1971 - BOUISSAC, 1973 - PAVIS, 1981b.

Gestual

(Neologismo de comienzos del siglo xx.)
Gestual se vincula a la noción de *gestualidad**. Es la forma especifi-

ca de gesticular de un actor, de un personaje o de un estilo de actuación. *Gestual* implica una formalización y una caracterización de los gestos del actor, y prepara de este modo la noción de *gestus**.

Gestualidad

Neologismo empleado a partir de la investigación semiótica y probablemente elaborado según el modelo literatura/literalidad, teatro/teatralidad, para designar las propiedades específicas del gesto, en particular las que aproximan y distinguen el gesto respecto de otros sistemas de comunicación.

La gestualidad se opone, por otra parte, al *gesto* particular: constituye un sistema relativamente coherente de formas de ser (de características) corporales, mientras que el gesto remite a una acción corporal única.

Languages, 1968 - STERN, 1973.

Gestus

1.- *Gesto y Gestus*

Forma latina para designar gesto. Esta forma se encuentra en alemán hasta el siglo XVIII: por ejemplo, LESSING habla de los "gestus individualizantes" (es decir, característicos) o del "gestus de la advertencia paternal". Aquí el gestus tiene el sentido de *manera característica* de utilizar el cuerpo. Adquiere ya la connotación social de *actitud** hacia otro, concepto que BRECHT retomará en su teoría del *gestus*. MEYERHOLD distingue a su respecto "posturas" (*rakurz*) que manifiestan, congelada, la actitud fundamental de un personaje. Sus ejercicios *biomecánicos** tienen como propósito, entre otros, la búsqueda de estas actitudes estáticas, verdaderos "planos fijos" en el movimiento gestual (*Drama Review*, 1973).

2.- *Gestus brechtiano*

El *Gestus* debe diferenciarse del gesto puramente individual: "las actitudes que los personajes adoptan los unos respecto a los otros, constituyen lo que denominamos el ámbito de lo *gestico*. Postura, entonación, expresión fisonómica, están determinadas por un *gestus* social: los personajes se insultan, se hacen cumplidos, se dan consejos, etc." (*Pequeño Organon*, 1963§61:80). El *gestus* se compone de un

simple movimiento de una persona ante otra, de una manera social o corporativamente particular de comportarse. Toda acción escénica presupone cierta actitud de los protagonistas entre ellos y dentro del universo social: es el *gestus social*. El *gestus básico* de todo acontecimiento es el tipo de relación fundamental que rige los comportamientos sociales (servilismo, igualdad, violencia, astucia, etc.). El *gestus* se sitúa entre la acción y el carácter (oposición aristotélica de todo teatro): como acción, muestra al personaje implicado en una praxis social; como carácter, reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo. Se manifiesta tanto en el comportamiento corporal del actor, como en su discurso: un texto o la música, en efecto, pueden ser gestuales cuando presentan un ritmo apropiado al sentido de lo que se dice (ej: *gestus* contrastado y sincopado del *song* brechtiano para dar cuenta de un mundo antagónico e inarmónico).

Esta noción merecería ser considerada a la luz de las teorías del lenguaje poético, de la *iconicidad** del discurso teatral y de la gestualidad teatral considerada como jeroglífico del cuerpo humano y del cuerpo social (ARTAUD, 1964 - GROTOWSKI, 1971).

→ *Gesto, distanciaci3n, cuerpo.*

BRECHT, 1967, vol. 19:385-421 - PAVIS, 1978b.

Golpe de efecto

Acci3n imprevista que cambia repentinamente la situaci3n o el desarrollo de la acci3n. El dramaturgo recurre a 3l en la dramaturgia cl3sica (pero preocup3ndose, sin embargo, de preparar al espectador), en el drama burgu3s o el melodrama. DIDEROT, en *Coloquios sobre el hijo natural* (1771), lo opone a *cuadro**, que describe un estado t3pico o una situaci3n pat3tica, y lo rechaza como inveros3mil y excesivamente "teatral".

El golpe de efecto es un recurso dram3tico por excelencia. Especu- la con el efecto de sorpresa y a veces permite resolver un *conflicto** a trav3s de una intervenci3n exterior (*Deus ex machina**).

SZONDI, 1972b.

Gracioso

Hereder0 del *bobo* y de los *pastores* de la comedia antigua. El *gracioso* es la figura c3mica por excelencia del teatro espa3ol a partir

de LOPE DE VEGA, quien lo erige en figura central e imprescindible en todo drama. El *gracioso* es un tipo de criado astuto, de bobo a veces grotesco por sus acciones, otras sutil por sus palabras. De cierta forma se le puede asemejar a su colega novelesco, el *picaro*, en la medida que el *gracioso* es un criado de gran sentido común ante toda adversidad, conjuntamente a un apetito voraz y a una cobardía legendaria, pero a menudo también experimenta un cariño particular por su señor por quien realiza, de una manera grotesca, aventuras y deberes. El *gracioso*, como el *fool* en SHAKESPEARE o el *trickster* (tramposo), le permite al dramaturgo criticar la realidad social, transformándolo en un principio estructural irónico, en un emisario que jamás se integra a la sociedad, en un metapersonaje que se sitúa al margen de los personajes realistas de la obra, en un doble estructural del autor y de la apelación directa al público, parodiando tanto a sus señores como a la construcción de la obra.

El ser constitutivo del *gracioso* oscila dialécticamente "entre su teórico materialismo y el generoso desprendimiento con que sirve al señor sin obtener provecho; prueba evidente de que el gracioso es, en esencia, una convención teatral y que su realismo materialista puede extraerse de sus palabras como producto irónico, pero no se encuentra en la propia sustancia del personaje dramático, aunque tenga profundas raíces en la realidad social". (ALBORG, 1974:291.)

Grotesco

(Del italiano *grottesca*, derivado de gruta.)

Nombre dado en el Renacimiento a las pinturas descubiertas en los monumentos sepultados y que contenían motivos fantásticos: animales de forma vegetal, quimeras y figuras humanas.

I. APARICION DE LO GROTESCO

A. Es grotesco lo que es cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco se experimenta como una deformación significativa de una forma conocida o aceptada como norma. De este modo, Th. GAUTIER en *Los grotescos* (1844) emprende la tarea de rehabilitar a los autores "realistas" de comienzos de siglo XVII exponiendo sus "deformaciones literarias (...) y desviaciones poéticas".

La forma grotesca aparece en la época romántica como la forma capaz de equilibrar la estética de lo bello y de lo sublime, de provocar una toma de conciencia de la relatividad y dialéctica del juicio estético: "Lo grotesco antiguo es tímido y siempre intenta ocultarse (...). En cambio, en el pensamiento moderno, lo grotesco tiene un gran papel.

Se encuentra en todas partes; por un lado, crea lo deforme y lo horrible; por otro, lo cómico y lo bufonesco (...). Lo grotesco es, según nosotros, la más rica veta que la naturaleza puede abrir al arte". (HUGO, *Prefacio a Cromwell*).

B. Aplicado al teatro —dramaturgia y presentación escénica— conserva su función esencial de principio de deformación y, además, un gran sentido de lo concreto y del detalle realista. MEYERHOLD ofrece la definición más satisfactoria, y llega a hacer del teatro, dentro de la tradición estética de RABELAIS, HUGO, y posteriormente de un teórico como BAKHTINE (1970), la forma de expresión por excelencia de lo grotesco: "una exageración premeditada, una reconstrucción (desfiguración) de la naturaleza, una unión de objetos en principio imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto perceptible, material, de la forma así creada" (1970:84).

II. EL ESPIRITU DE LO GROTESCO

A. Las causas de la deformación grotesca son extremadamente variables, desde el *simple gusto* por el efecto cómico hasta la sátira política o filosófica (VOLTAIRE, SWIFT). No existe lo grotesco, sino proyectos estético-ideológicos grotescos (grotesco "satírico", parabólico, cómico, romántico, nihilista, etc.). Al igual que la distancianción, lo grotesco no es un simple efecto de estilo, sino que compromete toda comprensión del espectáculo.

B. Lo grotesco está estrechamente asociado a lo *tragicómico**, que surge históricamente con el *Sturm und Drang*, el *drama** y el *melodrama**, el teatro romántico. Género mixto, lo grotesco y lo tragicómico mantienen un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico, pues cada género presupone su contrario sin fijarse en una actitud definitiva. En el mundo actual, caracterizado por su deformación, es decir, por su falta de identidad y armonía, lo grotesco renuncia a dar una imagen armoniosa de la sociedad: reproduce "miméticamente" el caos, al mismo tiempo que ofrece una imagen re-elaborada de éste.

C. De aquí resulta una mezcla de *géneros** y estilos. Lo cómico "estridente" paraliza la recepción del espectador al impedirle reír o llorar impunemente. Este movimiento perpetuo de inversión de perspectivas provoca la contradicción entre el objeto realmente percibido y el objeto abstracto, imaginado: visión concreta y abstracción intelectual van siempre a la par. De la misma manera hay una permanente transformación del hombre en animal y viceversa. La bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan un cuestionamiento de los valores tradicionales del hombre. Esto no es siempre signo de una degeneración y de un menosprecio, sino solamente una forma de poner al hombre en su lugar, en particular con respecto a sus instintos y su corporalidad (BAKHTINE, 1965).

D. En este sentido, lo grotesco es un arte realista, puesto que reconocemos (como en la caricatura) al objeto intencionalmente deformado. Afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica; es lo contrario del *absurdo**, al menos de la categoría de absurdo que niega toda lógica y la existencia de leyes y principios sociales. De la misma forma se encuentra muy alejado del arte nihilista o dadaísta, ya que este arte rechaza todo valor e incluso no cree en la función paródica o crítica de la actividad artística. Igualmente, como lo señala DÜRRENMATT, "el arte fascista, pretendidamente positivo y heroico es el verdaderamente nihilista y destructor de todos los valores humanistas. En cambio, lo grotesco es una de las posibilidades de ser exacto" (...). "Es una estilización extrema, una repentina concentración y, en esto, es capaz de captar problemas de la actualidad e incluso de nuestra época, sin ser obra de tesis o reportaje" (1966:136-137).

E. En la burla grotesca, no nos reímos de algo de una manera indiferente, sino *con* aquellos de quienes nos burlamos. Participamos en la fiesta de los cuerpos y las almas: "La risa provocada por lo grotesco posee en sí algo profundo, axiomático y primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y al gozo absoluto que a la risa provocada por el aspecto cómico de las costumbres (...). En adelante, lo denominaré grotesco absoluto... como antítesis de lo cómico ordinario, que denominaré cómico significativo" (BAUDELAIRE, 1951:985).

F. El problema es saber si lo cómico absoluto arrasa a su paso con todos los valores y todo lo absoluto, y si de esta forma se asimila al mecanismo ciego del absurdo. Esta es la tesis de J. KOTT: "El fracaso del actor trágico reside en lo absoluto convertido en burla y desacralizado, en su transformación en un mecanismo ciego, en una especie de autómata" (1965:137) (...). «Lo grotesco transforma en burla lo absoluto de la historia, como ha transformado en burla lo absoluto de los dioses, de la naturaleza y de la predestinación» (144).

De lo grotesco tragicómico al *absurdo** hay sólo un paso, rápidamente franqueable en el teatro contemporáneo. Pero conservar esta delimitación (aunque sea *solamente* teórica) es útil para distinguir a dramaturgos como IONESCO o BECKETT, de FRISCH, G. GAMBARO e incluso BRECHT. Para estos últimos, lo grotesco es una última tentativa por dar cuenta del hombre tragicómico de hoy, un espacio incómodo entre el absurdo "nihilista" de Occidente y su posición de buena conciencia en el Este.

KAYSER, 1960 - DÜRRENMATT, 1966 - HEIDSIECK, 1969 -
UBERSFELD, 1974.

Guión

I. EL GUION COMO INDICACIONES SOBRE LAS ESCENAS FUTURAS

El término guión, habitualmente reservado para el cine, en la actualidad se emplea a veces para designar el texto de espectáculos contemporáneos. Esto se debe a que estos espectáculos no tienen precisamente un texto, en el sentido literario, punto de partida para la puesta en escena. De este modo, llega a ser imposible para el teatro experimental registrar lingüísticamente las palabras de los personajes; éstas son algunas veces inaudibles o inexistentes, otras, improvisadas y variables de una representación a otra. El guión frecuentemente se elabora en el curso de los ensayos y es sólo un reflejo poco fiel de la representación. Por ejemplo, en la *Carta a la Reina Victoria*, de R. WILSON, la lectura del guión es incapaz de restituir la dimensión plástica del texto y su cualidad de fragmento repetitivo. En el *teatro de agitación** el texto varía de un ambiente a otro. Si se cristaliza en un texto completo, esto es sólo posteriormente, cuando las representaciones han terminado y, por lo tanto, cuando el teatro dejó de existir.

II. EL PROBLEMA DEL TEXTO DRAMÁTICO COMO GUION

Este empleo del guión plantea el problema teórico del *texto** teatral. Manifiestamente éste varía en forma considerable en cuanto a su función, su cualidad poética y su relación con la puesta en escena. El guión manifiesta decididamente su carácter provisional: es únicamente una especie de medio mnemotécnico para describir el espectáculo. No tiene —o al menos no debe tener— una cualidad poética en sí misma, puesto que, contrariamente al lenguaje poético, no se remite a sí mismo. Se aproxima más bien a un libro de recetas o a un libro de instrucciones: allí encontramos una serie de indicaciones para realizar un proyecto estético. El guión es un texto performativo (o ilocutorio), una etapa que precede a la realización escénica.

El problema que surge de inmediato es saber si todo texto dramático no es una especie de guión que en sí mismo no quiere decir nada y que prepara la visualización en una puesta en escena concreta o al menos imaginaria. Es la actitud radical de algunos directores de teatro modernos, ya se trate de espectáculos de vanguardia como clásicos. Según ellos, el texto solo siempre cojea, y adquiere sentido solamente en la puesta en escena. En efecto, es preciso admitir que las representaciones transforman radicalmente la lectura de un texto, y que el espectador sólo puede juzgar sobre el "producto acabado", es decir, lo que ve en *escena*. Esto acaba con el mito de los clásicos "intocables" y de la única interpretación correcta que sería la del autor.

No obstante, es también evidente que se puede leer a RACINE o

CALDERON en el texto e imaginar sin gran dificultad la situación dramática y por lo tanto una especie de "pro-puesta en escena*"). El "guión raciniano" prescinde entonces de la representación, incluso si pierde mucho de su valor y eficacia. Además es evidente que la calidad poética del texto es plenamente perceptible en la lectura. Algunas obras (*teatro leído**) incluso se destinan a ser transmitidas sin la mediación de la escena.

Por lo tanto, es necesario reservar el empleo de *guión* únicamente para los espectáculos donde sólo se utiliza el verbo como metalenguaje y no como fin en sí mismo (lenguaje poético). Este género de espectáculo es relativamente raro: en el caso límite, sólo atañe al mimo, el baile, el rito o la acción escénica muda.

Buscar un sistema de correspondencia de término a término entre el guión (es decir, el texto dramático) y la puesta en escena, es un contrasentido estético. La "puesta en escena correcta" no es necesariamente la que expresa lo que contiene el texto y solamente el texto. Semejante consideración es idealista y excesivamente normativa, y desconoce el trabajo interpretativo del director (*texto y escena**, *partitura**).

GROSS, 1974 - HORNBY, 1977 - PAVIS, 1980, 1981.

H

Hamartia

(Palabra griega para designar *error*.)

En la tragedia griega, el error de juicio y la ignorancia provocan la catástrofe. El héroe no comete una falta a causa de "su bajeza y maldad, sino por algún yerro" (ARISTOTELES, *Poética* § 1453a).

La *hamartia* se concibe como ambigüedad: en efecto, la "culpabilidad trágica se establece entre la antigua concepción trágico-religiosa de la falta-mancilla, de la *hamartia*, enfermedad del espíritu, delirio enviado por los dioses, que necesariamente engendra el crimen, y la nueva concepción donde el culpable, *harmarton* y sobre todo *adikion*, es definido como aquel que, sin ser obligado, decide deliberadamente cometer un delito" (VERNANT, 1972:38).

→ *Hybris, conflicto, trágico.*

Happening

(Del inglés *to happen*, acontecer, suceder casualmente.)

Tipo de espectáculo (que aparece en los años sesenta) sin texto previo, donde un acontecimiento es vivido e improvisado por los artistas con la participación efectiva del público, sin la intención de narrar una historia o de producir un sentido o una "moral", utilizando todas las artes y la realidad ambiente.

KIRBY, 1965 - LEBEL, 1966 - TARRAB, 1968 - SUVIN, 1970 - POTRNER, 1972 - KANTOR, 1977.

Hecho teatral

Véase *vivencia teatral*

Hermenéutica

Método de *interpretación** del texto o de la representación que consiste en proponer un *sentido**, teniendo en cuenta la posición de enunciación y la evaluación del intérprete.

La metodología de la hermenéutica debe mucho a la exégesis bíblica, que busca el sentido oculto de los textos. De una manera general, tiene como propósito "hacer hablar a los signos y descubrir su sentido" (FOUCAULT, 1966:44). Tiene un lugar en la crítica dramática en la medida en que la interpretación del texto y de la escena por el director, el actor y el público, constituye un aspecto esencial del trabajo teatral.

Tareas y métodos de la hermenéutica:

1.- De una forma general, consiste en: (A) determinar qué *práctica** tienen en la obra el realizador y el espectador; (B) enunciar claramente el lugar y la situación histórica de la exégesis; (C) mostrar la dialéctica entre el presente del crítico y el pasado de la obra, insistiendo en la heterogeneidad de ambas *historicidades**.

Por lo tanto, no existe un sentido definitivo y terminal de la obra y de la puesta en escena, sino una amplitud relativa de la interpretación.

2.- La representación no es un sistema o un conjunto de sistemas escénicos cerrados. "Se vierte" en el mundo exterior, recurre al sentido y a la vez a la significación de la escena. Exige la intervención crítica del espectador, que interpreta la escena a la luz de sus experiencias precedentes.

3.- Esta apertura de la obra hacia el exterior conduce a tomar el texto como pretexto para interpretaciones sucesivas y no definitivas, a jugar con todas las interacciones imaginables entre texto y escena.

4.- La escena, en cuanto organización de sistemas escénicos relativamente integrados en un proyecto integral, es objeto de una manipulación y de un trabajo incesante del creador y del espectador con respecto a las estructuraciones posibles de las artes escénicas (*sistemas significantes**).

5.- Finalmente, la determinación de las condiciones subjetivas —pero también sociales e ideológicas— de la hermenéutica, decidirá la pertinencia de la interpretación. La hermenéutica deberá, pues, so pena de perder toda eficacia, integrar en su método un conocimiento concreto de la historicidad del objeto estudiado y de su propio lugar de enunciación. Los trabajos de JAUSS (1970, 1977) y de la Escuela de Constance acerca de la experiencia estética, que se sitúan en el centro de la confrontación entre la teoría crítica de ADORNO y la hermenéutica literaria, parecen ser capaces de elaborar un método preocupado por la totalidad social y por la experiencia estética individual.

→ *Interpretación, acontecimiento, relación teatral, lectura, recepción.*
RICOEUR, 1969 - WARNING, 1975.

Héroe

I

El héroe griego era un personaje elevado al rango de dios. En la dramaturgia, el héroe es un tipo de *personaje** dotado de poderes fuera de lo común. Sus facultades y atributos son en general positivos, pero también pueden ser negativos por poco que lo sitúen algo encima de los otros hombres. Cuando el héroe no realiza acciones extraordinarias y no provoca la *cátesis** del espectador, es al menos reconocible como el "personaje que recibe la caracterización emocional más viva y más notoria" (TOMACHEVSKI en: TODOROV, 1965:295). En la tragedia, esta caracterización emocional notoria consiste en el *terror** y la *piEDAD** gracias a los cuales nos identificamos mejor con el personaje: por eso es imposible dar una definición extensa del héroe, puesto que la *identificación** depende de la actitud del público ante el personaje: héroe es aquel a quien denominamos como tal. A veces se denomina héroe al personaje principal de la novela o de la obra teatral.

II. EL HEROE CLASICO

Sólo hay héroe, en sentido estricto, en una dramaturgia que presenta acciones propias de un rango social elevado (reyes, príncipes, nobles), hasta el punto de que la *identificación** del espectador se produce en relación con un ser mítico o inaccesible. Sus acciones deben parecer ejemplares y su destino algo libremente escogido (véase teatro clásico griego, clasicismo europeo de los siglos XVII y XVIII).

El héroe clásico coincide perfectamente con su acción: adopta una

postura a través del combate y del conflicto moral, es responsable de su falta y se reconcilia con la sociedad o consigo mismo en el momento de su caída trágica. Sólo puede haber personaje heroico cuando las contradicciones de la obra (sociales, psicológicas y morales) están completamente contenidas en la conciencia de sí del héroe: éste es un microcosmos unificado del universo dramático.

HEGEL distingue, en *Estética* (1965), tres tipos de héroes que corresponden a tres fases históricas y estéticas: 1/ el héroe épico es destruido por su destino en su combate con las fuerzas de la naturaleza (HOMERO). 2/ El héroe trágico concentra una pasión y un deseo de acción que le resultarán fatales (SHAKESPEARE). 3/ El héroe dramático concilia sus pasiones con la necesidad impuesta por el mundo exterior; de este modo evita su aniquilación. En este tipo de héroe, la denominación de héroe vale tanto para el hombre ilustre cuyas hazañas relatamos como para el personaje teatral.

Uno de los preceptos de la tragedia imponía que el autor eligiera sus héroes entre los individuos de alto rango, nobles y altos dignatarios. Al hacer esto, se confundían dos cosas: 1/ satisfacer al público noble al ofrecerle un autorretrato adulador (motivación política); 2/ presentar personajes que ya tienen, en la vida real, un papel capital en el desarrollo histórico y merecen el nombre de héroes. Esta segunda exigencia (la de un héroe histórico), es sin duda legítima para una dramaturgia que debe trabajar a partir de un material ya "dramatizado", es decir, utilizando individuos "de una importancia histórica mundial" (HEGEL), que concentran en sí un campo de fuerzas y de conflictos sociales. Estos héroes de la vida real y sus conflictos demandan expresarse en una forma que es dramática por naturaleza.

III. EXCRECENCIAS DEL HEROE

A partir del siglo XIX, el héroe designa tanto al personaje trágico como a la figura cómica. Pierde su valor ejemplar y mítico y sólo le queda el rango de personaje principal de la obra épica o dramática. El héroe es algunas veces negativo y otras colectivo (el pueblo, en ciertos dramas históricos del siglo XIX); en ocasiones es imposible encontrarlo (teatro del absurdo, DÜRRENMATT), y otras es alguien seguro de sí mismo o está implicado en un nuevo orden social (héroe positivo del realismo socialista). La historia literaria no es sino una sucesión de descensos sociales del héroe: la tragedia clásica lo presenta en su total y espléndido aislamiento. Posteriormente, el drama burgués hace de él una representación de la clase burguesa sufriendo y resistiendo penosamente sobre la escena. El naturalismo y el realismo nos muestran un héroe que da lástima y víctima del determinismo social. Finalmente, PIRANDELLO y el teatro del absurdo completan la destrucción del héroe, al producir un ser metafísicamente desorientado y carente de aspiraciones (BECKETT). BRECHT ya lo había sentenciado a muerte

negándose a representarlo, en favor del colectivo "implantado" por la producción capitalista o asumido por la clase obrera: "No podemos seguir entendiendo los acontecimientos decisivos de nuestra época desde el punto de vista de personalidades individuales, y estos acontecimientos ya no pueden ser influidos por personalidades individuales" (1967, vol. 15:275). (...) "La personalidad individual debe ceder su función a los grandes colectivos" (244). La ausencia de héroe pasa a ser una burla generalizada, pues "...los verdaderos representantes están ausentes y los héroes trágicos no tienen nombre (...) los secretarios de Creón despachan el caso Antígona" (DÜRRENMATT, 1970:63).

IV. EL ANTIHEROE

Desde fines del siglo XIX, y claramente en el teatro contemporáneo, el héroe sólo existe con los rasgos de su contrario irónico o grotesco: el antihéroe. Todos los valores enfatizados por el héroe clásico caen en desdorado e incluso se hacen sospechosos, y entonces el antihéroe aparece como la única alternativa para describir las acciones humanas (DÜRRENMATT, 1970). En BRECHT, el hombre grandioso es sistemáticamente desarticulado (ej.: *Un hombre es un hombre*), reducido a un individuo pleno de contradicciones e integrado en una *Historia** que lo determina más de lo que él hubiera imaginado. El héroe no sobrevive al derrumbe de los sistemas de valores y a la división de su conciencia, antaño unificada y central. O bien, para sobrevivir, debe disfraczarse de matón dogmático o de bufón.

→ *Dramaturgia clásica.*

SCHERER, 1950 - LUKACS, 1965 - VERNANT y VIDAL-NAQUET, 1972 - ABIRACHED, 1978.

Historia

La historia, o *historia narrada*, es el conjunto de episodios narrados, independientemente de su forma de presentación. Sinónimos: *fábula** (sentido 1), *story* (opuesta a *plot* en la crítica anglosajona).

El problema más delicado es exponer la relación entre *dramaturgia** e historia. El teatro muestra acciones humanas inventadas o históricamente manifestadas. La dramaturgia tiene que habérselas, pues, con la historia, cuando la obra reconstruye un episodio pasado que verdaderamente ha sucedido (o cuando imagina, como la ciencia ficción, una situación futura). Por otra parte, toda obra dramática, llámese o no obra histórica, se refiere a una temporalidad y representa un momento histórico de la evolución social: la relación entre drama e histo-

ria es, en este sentido, un elemento constante de toda dramaturgia. Relación siempre muy problemática, ya que es muy difícil trasladar la historia a una obra sin que aquella sufra una serie de modificaciones y ésta un conjunto de estilizaciones.

I. LO GENERAL Y LO PARTICULAR

ARISTOTELES ya había señalado que la poesía es más filosófica que la historia, pues expresa mejor lo general, mientras que la historia es adecuada para plasmar lo particular (*Poética*, 1451b). De hecho, es imposible restituir en la obra literaria, como en la representación, toda la riqueza de los hechos históricos: en la masa de materiales se impone una selección sistemática. Esta selección se guía por un principio estético y filosófico, concretamente el juicio del poeta acerca de su propia realidad y de la realidad a describir. La escritura de la historia, que no impone estas elecciones, sólo puede ser *épica**; siempre sentimos la presencia del narrador-historiador. Esta es la razón por la cual los dramas históricos se valen de la forma épica (narrativa) en la medida en que su autor multiplica los objetos descritos e interviene en su organización; siempre es delicado mostrar esta historia "en acción", en forma dramática, y si se hace esto, es en detrimento de la precisión épica e histórica.

II. TOTALIDAD DE OBJETOS Y TOTALIDAD DEL MOVIMIENTO

En la novela histórica, como ha señalado G. LUKACS (1965), la precisión narrativa (épica) se aplica a los objetos descritos, que la descripción del narrador acumula en una "totalidad" de objetos (LUKACS). En el drama, lo esencial es dar la ilusión del movimiento ("totalidad del movimiento"): concentrar los conflictos sobre las espaldas de los personajes tópicos, que representan a las grandes fuerzas sociales del universo representado (HEGEL, 1965).

III. HISTORICIDAD Y LO "ETERNO HUMANO"

El dramaturgo, pintor de la historia, se debate entre dos exigencias y tentaciones contradictorias:

A. Crear una representación históricamente exacta de los acontecimientos, exponerlos en toda su especificidad y mostrar la división que separa radicalmente dos situaciones históricas. Esta preocupación por la exactitud implica una serie de estudios previos y una presentación de los documentos de la época.

B. Generalizar la acción, depurarla y simplificarla para que los protagonistas no sean más familiares, otorgarles rasgos "humanos, demasiado humanos", ampliar la acción de una parábola abstracta y repetible.

La primera de estas tentaciones conduce a dos resultados perfecta-

mente contrarios: o bien los héroes son excesivamente particularizados, fotográficamente demasiado fieles, o bien el dramaturgo hace de éstos abstracciones históricas, lo que MARX llama los "portavoces del pensamiento de la época" (MARX, 1967, vol. 1:181). Los personajes no tienen, pues, vida alguna; el espectador no se reconoce en ellos, pues una abstracción filosófica que reemplaza a un personaje de carne y hueso no resulta creíble.

La segunda tentación es la de privar al personaje de toda historicidad, para hacer de él un *carácter** que no pertenece a ninguna época y a ningún medio social. Este tipo de personaje no se parece a nadie y a la vez se parece a todo el mundo; es sólo un ideal con el cual nos apresuramos a identificarnos, puesto que percibimos que se parece a nosotros. El *conflicto** ya no es el de fuerzas sociales encarnadas en los personajes, sino el de individuos muy subjetivos y de una gran riqueza interior. La "falta" de conflicto conduce a una obra de conversación y, en última instancia, a un "diálogo" de personajes silenciosos cuyo carácter y fuero interno están finamente trazados, hasta el punto de ser inexpresables (CHEJOV, PIRANDELLO y todo el drama psicológico).

IV. VERDAD HISTORICA Y VERDAD DRAMATICA

Estas dos verdades no tienen nada en común, y su confusión por parte de los dramaturgos engendra los malentendidos del *realismo** de la representación teatral. El "buen" autor dramático posee la facultad de tomarse libertades con la Historia. Algunas inexactitudes —en la caracterización, la cronología— no tendrán consecuencia, siempre y cuando los procesos globales, los movimientos sociales, la determinación de las motivaciones de los grupos sean correctos. En particular, es importante, al menos en un análisis sociológico fundado, situar el conflicto en la confluencia de los movimientos históricos más profundos (por ejemplo, la oposición entre Antígona y Creón, en un momento de pasaje, como ha indicado HEGEL, de una forma de sociedad primitiva al poder central de la Ciudad-Estado). Empleando la fórmula brechtiana, diremos que lo esencial es poner de manifiesto las relaciones de causalidad social.

Inversamente, una verdad detallista que descuida la explicación de las causas profundas de los conflictos sólo desemboca en un naturalismo improductivo.

Si existe un compromiso entre verdad histórica y verdad dramática, ha de manifestarse a nivel de la motivación de la acción del héroe. Las motivaciones privadas (temperamentales, pasionales) jamás deben permitir que se olviden las motivaciones objetivas e históricas de la acción. El héroe conoce un destino a la vez único y ejemplar (*Corona de Sombra*, de R. USIGLI).

Todas estas normas, que el dramaturgo debe respetar si desea

expresar correctamente los procesos históricos, son particularmente válidas para la forma clásica (dramática) del drama tal como HEGEL y luego LUKACS la han percibido en el drama histórico y en la tragedia hasta el primer tercio del siglo XIX. HEGEL constataba ya, en el momento en que teoriza el modelo trágico y dramático por excelencia, la creciente dificultad de presentar una "totalidad del movimiento" y un conflicto de héroes individualizados. El tiempo mostrará que esta apertura y degeneración del drama invaden literalmente la dramaturgia occidental.

V. LA HISTORIA EN LA DRAMATURGIA POSCLÁSICA

A. BRECHT (a quien LUKACS se dirige sin nombrarlo) adopta y extiende esta concepción dramática de la historia como totalidad que puede ser "directamente" trasladable a la obra. Su posición marxista explica por qué también él intenta ocuparse de los procesos sociales, de fabricar "héroes" producidos por los movimientos profundos de la sociedad y de restituir una imagen completa de la evolución humana, aunque *fragmentada* en su composición (*realidad representada* *).

B. Pero también es historia lo insignificante de la vida cotidiana, la repetición del trabajo alienante y de los estereotipos ideológicos. El *teatro de lo cotidiano* * explora esta veta partiendo de una visión mínima y voluntariamente mutilada de la historia para lograr captar fugazmente algunos rasgos de la realidad. (Desgraciadamente, los últimos desarrollos de esta escuela vuelven a introducir un excesivo lirismo del individuo y la metafísica de la realidad.)

C. Finalmente, la dramaturgia del *absurdo* * ofrece una imagen cíclica de la historia, imagen fatalista, incontrolable o lúdica. Es como si sólo conserváramos el segundo término del aforismo con que MARX parodiaba HEGEL: "la historia se repite únicamente dos veces, la primera bajo la forma trágica, la segunda bajo la forma de farsa" (*El 18 de Brumario*). La fuente de esta dramaturgia se encuentra en el pesimismo de SCHOPENHAUER, para quien la historia y la tragedia ya no tienen ningún sentido, sólo son "la representación del aspecto terrible de la vida, el sufrimiento inexpressable, la miseria de la humanidad, el triunfo del mal, el reino lleno de burlas del azar y la desgracia irremediable de los justos e inocentes" (citado en: LUKACS, 1965:135). Toda una línea temática une, en esta concepción de la historia, a dramaturgos tan diferentes como BUCHNER ("Horrible fatalismo de la historia"), GRABBE (la historia como naturaleza indiferente), MUSSET (la historia-carnaval) y JARRY, BECKETT e IONESCO, que constituyen en la actualidad la prolongación de este razonamiento "ad absurdum".

→ *Tiempo, realismo, realidad representada, dramaturgia, forma cerrada y abierta.*

SZONDI, 1956 - LINDENBERGER, 1875 - PAVIS, 1977 - HAYS, 1977.

Historización

Término introducido por BRECHT. Historizar es mostrar un acontecimiento o un personaje en su posición social, es decir, relativa, típica y transformable. Consiste en "mostrar los acontecimientos y los hombres en su aspecto histórico, efímero" (BRECHT, 1967, vol. 15:302).

En la dramaturgia brechtiana, al igual que en una puesta en escena inspirada en el *realismo* * crítico brechtiano, historizar consiste en negarse a mostrar al hombre bajo su aspecto individual y anecdótico, para revelar la infraestructura sociohistórica que se transparenta en los conflictos individuales. En este sentido, el drama individual del *héroe* * es situado en su contexto social y político, y todo teatro es histórico y político.

La historización pone en juego dos tipos de historicidad: la de la obra en su propio contexto, y la del espectador en las circunstancias en que asiste al espectáculo: "La historización conduce a considerar un sistema social dado desde el punto de vista de otro sistema social. La evolución de la sociedad proporciona los puntos de vista" (BRECHT, 1976:109).

El recurso esencial de la historización es la *distanciación* *.

→ *Epico y dramático, historia, dramaturgia.*

Honor

El honor es uno de los temas y de los móviles más importantes de la comedia, particularmente en el teatro español del Siglo de Oro. El honor constituye uno de los temas centrales del teatro calderoniano y en especial del teatro de LOPE DE VEGA, quien declara en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que:

Los casos de la honra son mejores
Porque mueven con fuerza a toda gente

El honor reside tanto en honor ridiculizado públicamente como en el íntimo sentimiento de haber sido herido con respecto a valores

inmanentes y por ello el deber de requerir reparación ante una afrenta: el honor mancillado por la vergüenza sólo puede recuperarse por una venganza detenidamente elaborada y ejecutada fríamente. El afrentado no debe matar por motivos estrictamente personales, sino por obedecer a un código del honor, mucho más imperativo que la fatalidad en las tragedias griegas.

El honor conyugal mancillado es el tema más frecuente de los dramas del Siglo de Oro, particularmente en CALDERON y LOPE DE VEGA. En estos casos el honor sólo puede ser restablecido por la venganza y muerte secreta (en el caso de los nobles) o pública (en el caso de los plebeyos).

Recientemente se ha intentado una sistematización de los dramas de honor donde "se puede calificar todo texto dramático en el cual, siendo el conflicto del Honor la acción central, se comete una agresión, supuesta o real, secreta o pública contra el Codex del Honor, agresión que reclama satisfacción (restitución del Honor) por medio de venganza secreta o pública o juicio".

Expresada formalmente, la acción de los Dramas de Honor parte de un estado A (=Honor/Honra) el cual es parcialmente destruido, B (=Deshonor/Deshonra) y luego restituido, A' (=Honor/Honra por juicio o venganza)" (DE TORO, 1974).

CASTRO, 1916 - MENENDEZ PIDAL, 1957 - JONES, 1958 - OOS-TENDROP, 1969 - DORT, 1975, 1977a - UBERSFELD, 1978b.

Hybris

(Palabra griega para designar *arrogancia criminal*.)

Falta trágica que conduce al héroe a su perdición, después de haber ignorado el aviso de los dioses. Esta falta es inherente a lo trágico y a la grandeza del héroe, siempre listo para asumir su destino.

→ *Hamartia*.

I

Icono

I. SIMILITUD

En la tipología de los signos de PEIRCE, el icono es "un signo que denota su referente exclusivamente por las características que le son propias y que posee fuera de toda consideración sobre la existencia o no del referente" (§ 2, 247:141, 1978). El retrato de una persona es icono de ésta en la medida en que se parece a su modelo.

II. ICONICIDAD Y MIMESIS

El teatro fue entendido —un poco apresuradamente— como un arte icónico, a causa de su facultad de imitar escénicamente —por medio de la actuación— una realidad referencial que se nos invitaba a considerar como real. Considerado por excelencia como arte de la *mimesis** y de la *imitación**, era lógico que el teatro apareciera como el ámbito de los signos icónicos. No obstante, esta noción, que resuelve muchos problemas, plantea otros tantos al teórico (*signo teatral**). Una reevaluación de la *semiología** de origen saussuriano y de la semiótica peirciana, permitiría plantear el problema del referente del signo y del estatuto de la realidad escénica. El modelo triádico peirciano (signo, objeto, interpretante) tiene en cuenta el vínculo entre signo y referente y la utilización pragmática de los signos. La dicotomía saussuriana (significante/significado) excluye la cosa designada por el signo, reteniendo únicamente el concepto al cual se asocia la materialidad del significante.

El modelo de PEIRCE, debido a su complejidad y a cierta desconfianza con respecto a aspectos metafísicos de su filosofía, ha sido poco utilizado hasta la fecha. Una excepción notable (en Francia) es el grupo de investigación semiótica de Perpignan (MARTY et al., 1979 - DELEDALE en: PEIRCE, 1978).

III. UTILIZACIÓN Y DIFICULTAD DE LA NOCIÓN DE ICONICIDAD

A. En vez de oponer los signos según su tipología (icono, índice, símbolo), es de mayor utilidad hablar de signos de *función determinante* icónica, indicial o simbólica, determinar los papeles respectivos de sus funciones en una secuencia y trazar así el circuito de la simbolización (PAVIS, 1976a - ECO, 1978).

B. Es posible establecer una escala de iconicidad. No obstante, es delicado cuantificar un dato tan impreciso y subjetivo como la noción de semejanza o de *realismo* *. Al oponer iconicidad y simbolismo como dos mecanismos dialécticos, obtenemos los medios para describir la escena como un medio relativamente codificado y reducido a una abstracción y a una simbolización.

C. El análisis de los elementos visuales no escapa a esta segmentación en unidades, segmentación que pasa por la red del lenguaje, lo que desvirtúa de entrada la aprehensión puramente icónica del fenómeno escénico.

D. Por ejemplo, es posible simbolizar el icono según dos formas esenciales:

— *Iconicidad diagramática*: la codificación se hace en función del respeto por las proporciones y por la configuración general entre el objeto y su signo. El *realismo* * brechtiano, al reconstituir un medio social con la ayuda de algunos signos fundamentales, procede diagramáticamente (véase, BRECHT, 1967, vol. 15:455-458).

— *Iconicidad metafórica y también metonímica*: la codificación opera según un paralelismo entre objeto y signo: el espacio exiguo significa, por ejemplo, la prisión; la paja, el calabozo (caso de metonimia); el decorado abstracto, una ciudad, etcétera.

IV. ICONICIDAD DE OTROS NIVELES NO VISUALES: EL DISCURSO TEATRAL

A. El texto dramático se especializa de forma tal que el discurso se modula en función del lugar de su enunciación, un poco como los caligramas, donde la visualización del texto influye considerablemente en su significación.

B. Los fenómenos prosódicos (ritmo, entonación, actualización de la arquitectura, retórica, etc.) son muy sensibles e imprimen su sello en la interpretación.

→ *Signo, índice, símbolo, semiología.*

LA BORDERIE, 1973 - ERTEL, 1977 - UBERSFELD, 1977a - PAVIS, 1978c.

Identificación

Proceso de *ilusión* * del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que entra «en la piel» de su personaje). La identificación con el héroe de la obra es un fenómeno que tiene profundas raíces en el inconsciente y en la búsqueda de placer estético. Este placer proviene, según FREUD, del reconocimiento *catártico* * del yo y del otro, del deseo de apropiarse de este yo, pero también de diferenciarse de él.

I. LA IDENTIFICACIÓN CON EL PERSONAJE

Es uno de los criterios del placer y de la comunicación teatral. Por ejemplo, NIETZSCHE lo considera el fenómeno dramático fundamental: «verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y actuar ahora como si hubiéramos entrado en otro cuerpo, en otro carácter" (*El origen de la tragedia*, § 8, 1967:44). Este proceso implica que el espectador sea capacitado por el estilo de representación —y, en consecuencia, por las motivaciones ideológicas— para juzgar al personaje: éste deberá poseer algunos atributos del héroe. Si juzgamos a este héroe como "mejor" que nosotros, la identificación se efectuará a través de la admiración y de cierta "distancia" inherente a lo inaccesible; si lo juzgamos inferior, pero no del todo culpable, la identificación se efectuará por medio de la compasión (*terror y piedad* *).

II. ESQUEMA DE IDENTIFICACION

Ante la ausencia de una teoría científica de las emociones que distinga diferentes niveles de recepción (según la afectividad, la inteligencia, el reconocimiento ideológico, etc.), es imposible proponer una tipología sólida de las interacciones de identificación con el héroe. La tipología de H. R. JAUSS tiene el mérito de definir claramente sus criterios distintivos, proponiendo cinco modelos de identificación: asociativo, admirativo, simpático, catártico e irónico.

III. CRITICA DE LA IDENTIFICACION

Entre estas potencialidades de identificación, la catarsis (d) y la admiración sin límites (b) siempre fueron objeto de serias críticas.

Una actitud moralizante condena la catarsis porque ésta endurece al espectador ante la desgracia. La crítica brechtiana del teatro de identificación es mucho más radical: identificarse con el héroe implica una ausencia de espíritu crítico y presupone que concebimos lo humano como eterno, por encima de las épocas y las clases. En efecto, la adhesión total del espectador a una psicología oculta las diferencias históricas que nos separan de la sociedad representada (*historización*).

Sin embargo, esta crítica radical de la alienación del espectador, corre peligro (llevada al extremo, como en el BRECHT anterior a sus últimos ensayos críticos) de desequilibrar la oposición identificación/*distanciación* *. Ahora bien, toda identificación con el héroe se efectúa desmarcándose levemente de éste, al menos para afirmar la propia superioridad o especificidad; e, inversamente, toda crítica del héroe exige cierta percepción intuitiva de su "psicología". Por "ejemplo, actuar (mostrar) y vivir (identificarse con) son "dos procesos antagónicos que encuentran su unidad en el trabajo del actor" (BRECHT, 1963:108).

Modalidad de la identificación	Relación	Disposición de recepción	Normas de conducta + progresiva - regresiva
a) asociativa	Actuación/competición	ponerse en el lugar de los papeles de todos los participantes	+ goce de una existencia libre - exceso permitido (ritual)
b) admirativa	el héroe perfecto	admiración	+ emulación - imitación
c) compasiva	el héroe imperfecto	piedad	+ interés (moral) - sentimentalismo
d) catártica	a) héroe que sufre b) héroe oprimido	violenta emoción trágica liberación del alma burla, liberación cómica	+ interés desinteresado - placer de "voyeur" - burla
f) irónica	el héroe desaparecido o el anti-héroe	sorpresa provocación	+ respuesta a través de la creatividad, sensibilización de la percepción - culto del pesar, indiferencia

Modalidad de la identificación del espectador con el héroe (según H.R. JAUSS, 1977:220).

IV. IDENTIFICACION E IDEOLOGIA

Algunos estudios críticos de inspiración marxista y "brechtiana", como los de L. ALTHUSSER (1965), se proponen superar la concepción puramente psicológica de la identificación, ampliando la conciencia espectadora a una instancia que se reconoce *también* en el contenido ideológico de la obra. El espectador se adhiere, a través de los personajes y de la fábula, a los mitos y creencias de su ideología

cotidiana. Identificarse siempre es dejarse impresionar por la "evidencia" solapada de una ideología.

→ *Reconocimiento, denegación, espectador, héroe, terror y piedad, catarsis.*

Iluminación

Con el progreso de la tecnología escénica, paradójicamente la iluminación ya no cumple sólo el papel de iluminar al actor y de hacer visible el decorado o la acción. Se ha transformado en un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmósfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de "iluminar" la psicología de los personajes. La luz, semejante a un material milagroso, de una fluidez y flexibilidad inigualables, da inmediatamente la tonalidad de una escena, *modaliza* * el acontecimiento representado al determinar en qué forma debe ser percibido y qué grado de realidad hay que concederle. La iluminación controla el ritmo del espectáculo, los cambios en la intriga, subraya un elemento del decorado, una mímica, indica la transición entre diversos momentos o atmósferas. En este sentido, coordina y sobredetermina los diversos materiales escénicos al ponerlos en relación o al aislarlos.

La no-iluminación, a saber, la iluminación constante de la escena o la iluminación de la sala, es una forma de rechazar la producción de una atmósfera y su transformación para encontrar una forma menos sofisticada de representar y renunciar a la ilusión y a la facilidad. (Por ejemplo, P. BROOK en *Ubu* o *Medida por medida*.) Por supuesto, este procedimiento no está libre de manipulación por la moda (lo falsamente "popular" e ingenuo, el guiño cómplice hacia los espectadores o de los espectadores entre ellos) y por cierto terrorismo de la participación forzada.

PILBROW, 1970 - BABLET, 1973 - BERGMAN, 1977 - Travail théâtral, 1978, 31.

Ilusión

(Del latín *illusi*, ludere, jugar - *illudere*, engañar.)

La ilusión teatral actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que sólo es una *imitación* * de la realidad. La ilusión está vincula-

da al efecto de *realidad** producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador.

I. OBJETOS DE ILUSION

La ilusión se "aferra" a varios componentes del espectáculo:

A. Mundo representado:

El lugar escénico naturalista, donde todo se reconstruye "arqueológicamente", da el marco de la representación ilusionista. Para el público, este marco parece "transplantado" de su propia realidad a la escena. Contiene los objetos típicos de un entorno, siguiendo en esto la certeza clásica de que "el único medio de producir y concebir la ilusión, es el parecido con lo que se imita" (MARMONTEL, 1787). La teoría extrema de la ilusión perfecta postulará, pues, la imitación de una acción y de un ambiente: el espectador tiene la impresión de asistir a un proceso real.

B. Escenografía:

Algunos escenarios son más aptos que otros para captar la ilusión: el escenario frontal, a la italiana, que enmarca y pone en perspectiva los acontecimientos, será, por ejemplo, particularmente adecuado para producir efectos engañosos.

C. La fábula:

La fábula se organiza de tal forma que experimentamos su lógica y su dirección sin prever completamente su conclusión. El espectador es capturado por el "suspense", y no puede fijar su mirada fuera de la trayectoria trazada por éste.

D. El personaje:

La ilusión lleva el nombre de *identificación**.

II. "EL DOBLE JUEGO" DE LA ILUSION

Es propio de la naturaleza dialéctica de la dualidad ilusión/desilusión el no presentarse nunca bajo uno solo de los dos aspectos de la contradicción. La ilusión presupone la conciencia de que lo que vemos en el teatro es solamente representación. Si corriéramos el riesgo de la decepción, nuestro placer se vería menguado. Las estéticas hipernaturalistas que cuentan con la ilusión perfecta, a veces han desconocido esta necesidad del confuso placer de la ilusión/desilusión. En cambio, el teatro clásico, y por lo general todo teatro que no intente negarse a sí mismo, toma una posición mucho más equilibrada y "práctica", más sutil que los efectos de realidad e irrealidad. De este modo, MARMONTEL recomienda no llevar la ilusión a su límite y dejar al espectador la conciencia de percibir una imagen de realidad, no la realidad.

Es preciso experimentar "dos pensamientos simultáneos": que lo que hemos "venido a ver representado es una fábula" y que asistimos a un hecho real. Pero el primer pensamiento debe prevalecer, pues la ilusión no debe triunfar a expensas de la reflexión: "... mientras más viva y poderosa es la ilusión, más agita el alma, y por consiguiente la libertad, reflexión y posibilidad de aprehender la verdad son menores" (MARMONTEL, 1787, artículo *Ilusión*). Finalmente no estamos lejos, en este control reflexivo de la ilusión, de la exigencia brechtiana del "restablecimiento de la realidad teatral (como) condición necesaria para que puedan darse representaciones realistas del convivir humano" (1972:247) (*re-teatralización**).

III. FABRICACION DE LA ILUSION

Cualquiera que sea la dimensión estética otorgada a la ilusión, ésta es la consecuencia de una sabia técnica que no tiene nada de misteriosa, puesto que se apoya en *convenciones** estéticas.

El estudio de la imagen y de los signos *icónicos** (análogos a su referente) ha mostrado que toda realidad figurativa obedece a un conjunto de *códigos**: percepción, rasgos pertinentes de toda imagen, codificaciones innumerables del objeto descrito, etc. "De una forma general, cada época inventa sus propias recetas de ilusionismo; ... la pintura, como el teatro, como todas las artes, es ilusionista, y sus medios y objetivos están vinculados a cierto estado de la sociedad, más aún, a cierto estado de nuestros conocimientos teóricos y técnicos, e incluso corresponden a las reacciones que un modo de vida deduce de cierta comprensión del universo e impone a una colectividad" (FRANCASTEL, 1965:224).

Para la ilusión, como para la imitación, no existe entonces una fórmula definitiva de representación verídica del mundo. En todo caso, debería quedar claro que la ilusión y la mimesis sólo son, de hecho, el resultado de una *convención** teatral, y que se *construyen* por medio de códigos convencionales. El primero y fundamental es el de la convención que nos hace aceptar, en una especie de "gentlemen's agreement", la voluntaria renuncia a desconfiar de lo que se nos va a presentar, lo que la crítica anglosajona llama, con bastante acierto, "willing suspension of disbelief".

IV. ILUSION E INCONSCIENTE

La búsqueda de la ilusión se vincula, como ha indicado FREUD, a la búsqueda del placer o, al menos, a la "disminución del dolor gracias a la certeza de que, en primer lugar, es otro quien actúa y sufre en la escena, y en segundo lugar, que se trata sólo de un juego que no puede causar ningún daño a nuestra seguridad personal" (FREUD, 1969, vol. 10:163).

El placer de la ilusión y de la identificación se origina en el sentimiento de que aquel a quien percibimos es otro, y de que no creemos en una ilusión presente sino, a lo más, en una ilusión que un yo anterior (el de la infancia) en otro tiempo y en otro lugar, pudo experimentar. Se vuelve agradable poder presenciar "impunemente" acontecimientos que en la vida real serían dolorosos. La búsqueda de la ilusión se aproxima a la *denegación** freudiana: es necesario que los efectos teatrales "no sean verdaderos, con el fin de que las imágenes del inconsciente sean verdaderamente libres" (MANNONI, 1969:166). La experiencia catártica hace revivir al sujeto todo lo que había reprimido: las esperanzas y los deseos infantiles, las magdalenas proustianas y a lo que ellas nos conducen.

Una de las funciones más importantes de la ilusión y de su búsqueda sería promover el goce, a la vez, de la ilusión y de su contradicción: ser al mismo tiempo el personaje percibido y alguien distinto, diferente y superior, y, en el plano de la economía libidinal, dar la posibilidad de experimentar "las diferentes partes del Yo desplazándose sin inhibición" (MANNONI, 1969:183) y reestructurarlos según un orden satisfactorio para nuestra situación actual.

Nouvelle revue de Psychanalyse, 1971 - REISS, 1971 - GOMBRICH, 1972.

Imagen

La imagen juega un papel siempre importante en la práctica teatral contemporánea, pues se ha erigido en noción que se opone a las de texto, fábula o acción. El teatro, habiendo reconquistado completamente su naturaleza visual de representación, llega incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas y a tratar los materiales lingüísticos y actanciales como imágenes o cuadros: así lo observamos en los espectáculos de B. WILSON, M. KIRBY, R. FOREMAN, C. REGY, D. DEMARCY, y recientemente R. PLANCHON.

La puesta en escena es siempre una *puesta en imágenes*, pero es relativamente imaginada e "imaginante": el sujeto del discurso, el mundo representado son figurados por una producción de imágenes que ciñen de una manera relativamente próxima las realidades de las cuales el texto habla o sugiere. Pero la escena se encuentra ahora mucho más próxima a un paisaje y a una imagen mental, como si se tratara de superar la imitación de una cosa o su puesta en signo. Después de la tramoya, el decorado —consta A. PIERRON— será en adelante "máquina de sueños": "Es hora de que el decorado se desintellectualice. La superficie blanca del decorado abstracto, en su

simplicidad o en su hermetismo, propone el mejor remedio para la desintoxicación de una escenografía excesivamente canalizada hacia la ilusión y el signo" (1980:137).

Esta búsqueda de la dimensión fantástica y desmaterializada de la imagen renueva el estatuto de la representación y del texto dramático: éste, desde el momento en que es imaginado en escena, se presta de hecho a una lectura según nuevas modalidades. A pesar de su deseo de romper la linealidad o la lógica del texto, la imagen no llega sin embargo a ser inmediata e indistinta; continúa siendo una construcción de la maquinaria teatral y posee su propia organización formal, que un observador avezado recorre sin problemas.

Imitación

(Del latín *imitatio*, palabra que corresponde a la *mimesis** griega.)

I

El tema de la imitación reaparece constantemente en la historia del teatro, desde ARISTOTELES hasta el *realismo** socialista. Se ha conservado por razones esencialmente ideológicas, para dar al espectador la *ilusión** de realidad, la certeza de lo *verosímil**: "La perfección de un espectáculo consiste en la imitación de una acción de una forma tan exacta que el espectador, engañado sin interrupción, imagina asistir a la acción misma" (DIDEROT, 1962:142). Esta estética de la imitación culmina con el teatro naturalista, que pretende duplicar la realidad.

II. EL OBJETIVO DE LA IMITACION

Pero imitar es un proceso muy vago y que se aplica a toda clase de objetos: el gesto y el comportamiento humanos, el discurso de un personaje, el *medio** escénico, un *acontecimiento** histórico, un modelo literario. El santo y seña de la imitación adquiere de este modo, en la *práctica** teatral, formas muy variadas: por ejemplo, no hay nada en común entre un texto clásico que "imita" un modelo griego (fábula, temática) y una escena naturalista que reconstituye minuciosamente un espacio interior burgués. El concepto de imitación, por su misma amplitud, es inoperante. De hecho, está siempre limitado a una serie de reglas juzgadas indispensables con respecto al buen gusto, a lo *verosímil* o a la verdad profunda. En el caso particular del clasicismo, la imitación de los antiguos pasa por la imitación de la naturaleza, piedra de toque de la doctrina clásica. Esta exige el dominio de las técnicas y de las reglas. La imitación clásica no impone una descripción de la totalidad de la sociedad, sino de los rasgos salientes de la psicología

gía humana. En cuanto al término *naturaleza*, aún más manoseado que el de imitación o el de *mimesis**, es lo desconocido a que se refieren casi todas las estéticas, lo que le *parece* verdadero y natural al artista.

III. IMITACION Y CODIFICACION

La teoría literaria actual es muy reacia a emplear la noción de imitación, puesto que los estudios de los *procedimientos** artísticos y literarios han revelado lo que la imitación ocultaba vergonzosamente: las *convenciones** y las *codificaciones**. La escena no muestra nada que no necesite por parte del espectador la aceptación de las convenciones: la escena es el mundo, el actor *representa* a tal personaje, los focos *iluminan* la realidad, etc. La imitación reposa, pues, en un sistema de codificaciones que produce ilusión. "Lo que llamamos, un tanto a la ligera, la imitación de la realidad en el teatro, siempre ha sido, incluso cuando dudábamos de ella, un asunto de puras convenciones. El que suprimamos los decorados o los disfraces, que recitemos el texto o que lo representemos, no produce una gran diferencia. Cuando ANTOINE quería ser «más» real, se trataba de inaugurar un estilo, e incluso una moda, sin importancia y transitoria" (MANNONI, 1969:166). Incluso podemos llegar a afirmar que la imitación y la ilusión sólo existen dialécticamente como oposición a un efecto de "desilusión" y de *denegación** de la realidad: "es preciso que esto no sea verdadero, y que no sepamos que no es verdadero" (...) El teatro juega un papel simbólico "al hacer posible el regreso de lo reprimido bajo su forma negada" (MANNONI, 1969:166).

IV. CRITICA DE LA IMITACION "PASIVA": EL REALISMO* CRITICO

La estética y la crítica actuales son unánimes en su denuncia de cierto dogma de la imitación servil:

A. Imitar un objeto es plantear la existencia precedente e "ideal" de ese objeto; es considerar de una forma platónica el arte como sistema secundario sometido a una idea o a un modelo eterno. Ahora bien, en la actualidad sabemos que aun el realismo más meticuloso organiza las cosas a su manera. La fábula, afirmaba BRECHT, se constituye siempre "con procesos dispuestos de manera tal, que expresen la concepción que el inventor de la fábula tiene de la sociedad" (BRECHT, 1970:109).

B. Imitar el mundo sería mostrarlo como estático, fijado eternamente a una imagen. Toda filosofía que pondera su transformabilidad se interesa antes que nada en sus procesos contradictorios, BRECHT afirmará incluso que "el mundo actual sólo puede ser representado por el teatro cuando se entiende como un mundo transformable" (BRECHT, 1967, vol. 16:931).

C. Jamás imitamos una cosa; a lo más, imágenes, un *código** ideológico que siempre es un sistema de creencias y de relaciones que pretenden ser inmutables y naturales.

Estas "reservas" ante la estética de la imitación (*naturalismo**), enuncian en contrapunto una estética de realismo crítico (o dialéctico). La teoría de la imitación en el marco del realismo brechtiano conduce, así, a hacerlo depender de una concepción materialista-dialéctica de la sociedad: lo que hay que imitar no es una esencia eterna del hombre, sino las relaciones exactas entre los humanos; el ser humano debe parecer como transformable. Toda descripción mimética es, por lo tanto, provisoria y dialéctica: no existe una imitación satisfactoria.

→ *Mimesis, naturalismo, signo, realidad representada, denegación.* Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1974 - CULLER, 1975 - GENETTE, 1976.

Improvisación

Técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto, no preparado de antemano e "inventado" al calor de la acción.

Hay varios grados en la improvisación: la invención de un texto a partir de un boceto conocido y muy preciso (por ejemplo en la *Comedia dell'Arte** el *juego** dramático a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal, total sin modelo, y que va contra toda convención o regla (GROTOWSKI, 1971, el *Living Theatre*); la 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. El florecimiento de esta práctica se explica por la negación actual del texto y de la imitación pasiva, la creencia en un poder liberador del cuerpo y de la creatividad espontánea. La influencia de los ejercicios de GROTOWSKI, del trabajo acerca de los personajes efectuado por el *Théâtre du Soleil* y por otras prácticas "salvajes" (es decir, no académicas) de la escena, han contribuido fuertemente a forjar un mito de la improvisación como fórmula mágica de la creación teatral, fórmula justamente denunciada por M. BERNARD (1976, 1977) como resurgimiento de la teoría *expresionista** del cuerpo y del arte.

→ *Creación colectiva, expresión, expresión corporal, gesto.* HODGSON Y RICHARDS, 1974 - BENMUSSA, BERNARD y ASLAN en *Revue D'Esthétique*, 1977: 1-2.

Incidente

Término de la *dramaturgia** clásica, poco empleado en la actualidad. El incidente es una parte constitutiva de la intriga y, a veces, un acontecimiento secundario de la acción principal: "La intriga es una cadena donde cada incidente (es) un anillo" (MARMONTEL, 1787); en el uso actual, se prefieren los términos: *motivo**, *peripecia*, *episodio** o *suceso**

→ *Fábula, relato, análisis del relato*.
OLSON, 1968a.

Indicio (o índice)

I

Un tipo de signo, según la tipología de PEIRCE (1978). Para PEIRCE, es un signo "en conexión dinámica" (comprendida la espacial) con el objeto individual por una parte, y por otra con el sentido o la memoria de la persona para quien sirve de signo (1978:158).

El humo es un *índice* de fuego. El dedo apuntando hacia un objeto es el *índice* que sirve para designar ese objeto. El índice pone en situación elementos que sin él no tendrían una fijación espacial o temporal. Este tipo de signo es capital puesto que la escena produce sin cesar situaciones donde todo tiene significación solamente en el momento de la enunciación y en función de los personajes presentes. La *ostensión** es la primera forma de *comunicación** teatral.

II. FORMA DEL INDICE EN EL TEATRO

A. cuando se utiliza un texto lingüístico, el aparato de la enunciación (pronombres personales, indicaciones de tiempo y espacio, sistema verbal) funciona como puesta en situación concreta del mensaje.

B. Otras formas indiciales específicas del teatro intervienen también: la gestualidad, las relaciones *proxémicas* entre los actores, la interacción de las miradas. Estos signos están vinculados a la *presencia** escénica del actor, al ritmo general de la representación, a la *lectura** más o menos directa o distanciada de la fábula. El índice es capital para el encadenamiento sintáctico de diversos momentos de la acción; vincula los episodios de la acción por contigüidad y continuidad, y es por ello el garante de la narratividad.

→ *Icono, símbolo, signo, semiología*.
PAVIS, 1967a - OSOLSOBE, 1881.

Insólito

Véase *efecto de extrañamiento*

Instancia de discurso

En lingüística, las instancias de *discurso** (o instancias de *enunciación**) son "los actos discretos y cada vez únicos a través de los cuales un locutor actualiza la lengua en habla" (BENVENISTE, 1974:251). Cada vez que la lengua se utiliza individualmente para producir un discurso, interviene la instancia del discurso. La instancia fundamental del discurso teatral es el personaje. Pero por medio de éste se expresan muchas otras voces.

I. DISCURSO DE LA PUESTA EN ESCENA

Transpuesta al plano del discurso teatral, esta intervención es la de la puesta en escena, que se nutre del arsenal de innumerables sistemas escénicos para producir una utilización original de estos sistemas (*código**).

II. INSTANCIA NARRATIVA

Es asumida por el conjunto de los participantes en el espectáculo para narrar la fábula literaria y escénica. Por ejemplo, esta instancia asegura la clara articulación del relato, decide acerca de los puntos culminantes en las "escenas obligatorias", prepara la catástrofe y el desenlace. Por lo tanto, tiene la misión de disponer los materiales de la fábula utilizando todas las artes de la escena.

III. PERCEPTIBILIDAD DE LA INSTANCIA DEL DISCURSO

Sin embargo, la instancia discursiva es diversamente perceptible en el *trabajo teatral**: en la representación clásica e ilusionista se encuentra camuflada (para no obstaculizar la verosimilitud y el *fluir* sin tropiezos del tiempo). En cambio, en el teatro épico brechtiano se visualiza: cambios de decorado a la vista del espectador, visibilidad de los medios técnicos de iluminación, "desmarque" frecuente del actor respecto a la figura, materialidad y tecnicismo de la escena, etcétera.

→ *Sujeto del discurso teatral, autor dramático, puesta en escena*.

Interacción

Véase *juego y contrajuego*

Interludio

(Del latín *interludere*, representar en intervalos.)

Composición musical tocada entre los actos de un espectáculo para ilustrar la tonalidad de la obra y facilitar los cambios de decorado y de atmósfera. Por extensión, toda presentación verbal o mimada que interrumpe la acción escénica (*intermedio* *).

Intermedio

(Del italiano *intermedio*, intermediario.)

Introducido de diversas maneras en los entreactos de la obra, consiste en un coro, ballet, sainete o ceremonia. En la Edad Media, los misterios eran entrecortados por cantos y escenas donde el Demonio o Dios intervenían como comentaristas. Ciertos banquetes principescos presentaban algunos *entremeses* o intermedios dramáticos y/o musicales. El clasicismo francés los utiliza como ballet (por ejemplo, MOLIERE en *El burgués gentilhomme* o *El enfermo imaginario*). Cuando son lo suficientemente importantes y autónomos, pueden ser objeto de una obra en un acto, representada al levantarse el telón (*interludio* *).

Interpretación

Enfoque crítico del texto y de la escena, efectuado por el lector o por el espectador, la interpretación se preocupa por la determinación del *sentido* * y la significación de ambos. En el sentido técnico se vincula a la *hermenéutica* *, pero también atañe al trabajo del *dramaturgista* *, del director, del actor o del espectador.

I. INTERPRETACION DE LA PUESTA EN ESCENA

El texto jamás se representa sin un trabajo *dramatúrgico* * previo, destinado a seleccionar el aspecto significativo de la obra que la escena debe subrayar. La *lectura* * particular se efectuará en función de la

época y de las circunstancias de la *puesta en escena* * proyectada, del propósito polémico del director y del público a quien se dirige la representación.

II. INTERPRETACION DEL ACTOR

La concepción de su interpretación varía de una actuación regida y prevista por el autor y el director, a una transposición personal de la obra, una recreación total del actor según los materiales a su disposición. En el primer caso, la interpretación tiende a anularse a sí misma para dejar traslucir las intenciones del autor o del realizador; el actor no asume su rol de usuario y transformador del mensaje a transmitir. En cambio, en el segundo caso la interpretación se convierte en el lugar donde se fabrica totalmente la significación, donde los signos se producen no como consecuencia de un sistema preexistente, sino como estructuración y producción de este sistema. Desde el advenimiento de la *puesta en escena* * que se niega a ser esclavizada por un texto todopoderoso y fijado en una sola significación, la interpretación deja de ser un lenguaje secundario. De este modo para ARTAUD, voz, gesto, sentido corporal y sentido abstracto tienen su origen en la misma materia significante: el *acontecimiento* * escénico.

III. INTERPRETACION DEL LECTOR O DEL ESPECTADOR

A. Enfoque hermenéutico:

"Interpretar un texto (...) no es buscar una intención *oculta detrás* de él, sino seguir el movimiento del sentido hacia la referencia, es decir, hacia el tipo de mundo, o más bien de ser en el mundo, *abierto ante* el texto; interpretar es desplegar las nuevas mediaciones que el *discurso* * instaure entre el hombre y el mundo." (RICOEUR, 1972:1014).

B. Semiótica y semántica:

La distinción de BENVENISTE (1974:43-67) entre: 1/ el sistema semiótico, hecho de diferencias entre los signos y cerrado sobre sí mismo, y 2/ la dimensión semántica, que abre el sistema al mundo y al discurso, la situación y el intérprete, es aquí capital: distingue entre el *sentido* * de la representación y su *significación* (o interpretación). Si el sentido describe el funcionamiento immanente de la obra (su estructura), la interpretación integra la representación en los sistemas exteriores de una época, de una historia y de un enfoque subjetivo del espectador.

C. Pluralidad de interpretaciones:

El trabajo crítico acerca del texto o de la escena puede elegir entre la búsqueda (problemática) de un centro de gravedad, la de una inter-

pretación estática o la multiplicación de sus trayectos interpretativos. Esta última posibilidad parece ser actualmente la preferida por los participantes en el teatro, a menudo adeptos al pluralismo y que en este aspecto siguen a R. BARTHES: "interpretar un texto no es darle un sentido (relativamente fundado, relativamente libre), sino, por el contrario, apreciar la pluralidad de la cual está hecho" (1970:11).

D. Dialéctica del texto y de la escena:

La situación específica de la puesta en escena favorece las influencias y modalizaciones del sentido textual y de su encarnación escénica: fundamentalmente, la representación modifica el estatuto del texto al someterlo a los numerosos parámetros de la enunciación y de los acontecimientos.

IV. INTERPRETACION PSICOANALITICA DE LAS FIGURAS ESCENICAS

La interpretación (*Deutung* de FREUD) del inconsciente humano a través de la palabra, los relatos de sueños, etc... permite a la crítica de la representación descubrir un campo de observación todavía casi virgen. Se interroga entonces sobre el vínculo entre sentido manifiesto y sentido oculto de la escena (considerada como *máquina de imágenes** y de *figuras** producidas por el escenógrafo y el director de teatro). Ciertos espectáculos se orientan "a sabiendas" hacia esta producción de *imágenes** a interpretar y de textos que hay que hacer "funcionar", para extraer sus "singularidades" significativas y hacerlos producir un máximo de significación.

→ *Lectura, puesta en escena.*

RIQUEUR, 1965 - BARTHES, 1966b - JAUSS, 1977 - PAVIS, 1980b.

Intertextualidad

La reciente teoría de la intertextualidad (BARTHES, 1973a - KRISTEVA, 1969), postula que todo texto es sólo comprensible por el juego de textos que lo precede y que, por transformación, influyen sobre él y lo elaboran.

En el teatro, dejando de lado el problema de las fuentes de la obra dramática, debemos igualmente situar el texto de una serie de dramaturgias, procedimientos escénicos y tipos de escritura. Además, algunos directores de teatro no vacilan en insertar en la trama de la obra representada textos ajenos cuyo único vínculo con la obra es temático, paródico y explicativo (VITEZ, PLANCHON). De este modo, se instaura un diálogo de la obra citada con el texto original

(véase VITEZ citando a ARAGON en *Andrómaca*). Esta técnica debe distinguirse de la simple *contextualización* social o política de numerosas puestas en escena: la búsqueda de un *intertexto* transforma el texto original tanto en el plano de los significados como de los significantes; desarticula la *fábula** lineal y la ilusión teatral, confronta dos ritmos y dos escrituras a menudo opuestos, y pone el texto original a distancia, insistiendo en su materialidad.

→ *Cita, juego y contrajuego, discurso.*

Intriga

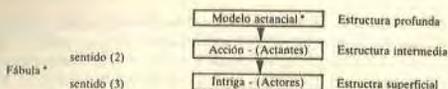
(Del Latín *intrincare*, enredar; en italiano, *intrigo*.)

1.- Conjunto de *eventos** (*incidentes**) que forman el *nudo** de la obra (de la novela o de la película). "En la acción de un poema, entendemos por *intriga* una combinación de circunstancias e incidentes, intereses y caracteres que, en la expectativa del acontecimiento, ocasionan la incertidumbre, la curiosidad, la impaciencia, la inquietud, etc. (...) la intriga de un poema debe ser, pues, una cadena donde cada incidente es un anillo" (MARMONTEL, 1787). *Acción** e *intriga* son empujadas por la crítica de una manera anárquica. Proponemos las siguientes distinciones:

2.- La intriga se encuentra más próxima al término inglés *plot* que al de *story*. Como el *plot*, la *intriga* acentúa la causalidad de los acontecimientos, mientras que *story* (historia) considera estos acontecimientos según su sucesión temporal.

La intriga, en oposición a la *acción** (sentido 2), es la sucesión detallada de los resurgimientos de la *fábula**, el entrelazamiento y la sucesión de *conflictos** y de *obstáculos** y de los medios puestos en marcha por los personajes para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible de la progresión dramática, y no los movimientos de fondo de la acción interior. "La intriga es el asunto de la obra, el juego de circunstancias, el nudo de los acontecimientos. La acción es el dinamismo profundo de este asunto" (SIMON, 1970, artículo *intriga*).

3.- *Modelo actancial*, *acción* e *intriga* son tres etapas de niveles de abstracción diferentes que muestran la transición entre sistema de personajes y de acción y realización concreta de la obra en la intriga.



(Esquema 1): Acción - Intriga - Modelo Actancial

	Teoría del discurso literario	Concepción aristotélica y antiaristotélica (brechtiana)	Crítica anglosajona	Formalistas rusos (TOMACHEVSKI) (1965)	G. GENETTE (1966)
A	Historia narrada o acción* (sentido 2)	Fábula (sentido 1)	Story	Fábula	Historia (narrada)
B	Discurso narrante o intriga	Fábula (sentido 3-4)	Plot	Asunto	Narración (presentación discursiva de la historia, acto de narrar)

(Esquema 2): Cuadro comparado de oposiciones corrientes de términos

4.- La *comedia de intriga** es una obra con múltiples resurgimientos, donde lo cómico reside en la repetición y en la variedad de esfuerzos y de *golpes de efecto** (Antinomia: *comedia de caracteres** o de *costumbres**). Ciertas obras de MOLIERE o de BEAUMARCHAIS (*Las bodas de Figaro*) son comedias de intriga.

→ *Análisis del relato dramático.*

GOUHIER, 1958 - TOMACHEVSKI, 1965 - GENETTE, 1966 - OLSON, 1968a.

Intriga secundaria

Intriga que complementa la intriga central y se articula paralelamente con ésta al comentarla, repetirla, variarla o distanciarla. Desde un punto de vista dramático, generalmente contiene un número reducido y poco importante de personajes. Su vínculo con la acción central es a veces muy vago, hasta el punto de tener solamente una relación lejana con ella y constituir una fábula autónoma. Este procedimiento, utilizado particularmente en el teatro isabelino, es bastante frecuente en la dramaturgia clásica; a menudo opone una acción colectiva a una acción individual, una actuación noble a una cómica o grotesca (SHAKESPEARE, MOLIERE), un plano *paródico** a un plano parodiado, una historia de amos a una de criados (MARIVAUX). Es frecuente, pero

no obligatorio, que las dos intrigas terminen por converger en una sola y misma dirección.

→ *Intriga, acción, isotopía.*

KLOTZ, 1960 - REICHERT, 1966 - PFISTER, 1977:285-307.

Inusitación (efecto de)

Véase *efecto de extrañamiento*

Ironía

(Del griego *euronía*, disimulo.)

Hay ironía cuando un mismo enunciado revela, más allá de su sentido evidente y primario, un sentido profundo, a menudo contrario al primero. Ciertos signos (entonación, situación, conocimiento de la realidad descrita) indican, de una forma más o menos directa, que es preciso superar el sentido evidente para reemplazarlo por su contrario.

I. IRONIA DE LOS PERSONAJES

Los personajes, como usuarios del lenguaje, son capaces de producir una ironía verbal: se burlan los unos de los otros, señalan su superioridad con respecto a un compañero o a una situación. Este tipo de ironía no posee nada de específicamente dramático.

II. IRONIA DRAMÁTICA

En cambio, la ironía dramática es un principio estructural y siempre está vinculada a la *situación**. Es experimentada por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa. La ironía dramática siempre permanece, a diversos niveles, perceptible para el espectador (y para el autor) en la medida en que el *yo* de los personajes, que parecen autónomos y libres, está, de hecho, sometido al *yo* central del narrador de la fábula, es decir, del dramaturgo. Se trata de la inclusión de la *comunicación** interna (entre los personajes) en la comunicación externa (entre escena y sala), que autoriza todos los comentarios irónicos con respecto a las situaciones y a los protagonistas. A pesar de la *cuarta pared**, que protegería a la ficción del

mundo exterior, el dramaturgo intenta a menudo dirigirse directamente al público cómplice, apelando a su conocimiento del código ideológico y a su actividad hermenéutica para permitirle captar el verdadero sentido de la situación. La ironía juega el papel de un elemento de *distanciación** que rompe la ilusión teatral e invita al público a no aceptar como literal lo que narra la obra. La ironía indica que los enunciadores de la obra (actor, dramaturgista, autor) podrían no hacer otra cosa que narrar historias. Invita al espectador a percibir lo insólito de una situación, a no dar nada por supuesto sin antes someterlo a la crítica. Es como si todo lo que se muestra en la ficción teatral viniese precedido por la mención: "úselo por su cuenta y riesgo", como si estuviera sometido potencialmente a un juicio irónico: la ironía está simplemente inscrita y es legible con cierta relatividad: es inherente a su naturaleza misma no ser reconocida como tal más que por la intervención exterior del espectador y permanecer siempre ambigua (*denegación**).

III. IRONIA TRÁGICA

La ironía *trágica** (o ironía del destino) es un caso irónico dramático donde el héroe se engaña totalmente con respecto a su situación y corre hacia su perdición, cuando de hecho cree que podrá salir del paso. El ejemplo más célebre es el de Edipo, quien "conduce la investigación" para descubrir finalmente que él es el culpable. La ironía trágica raya a menudo en el humor negro: por ejemplo, instantes antes de su muerte, Wallenstein (héroe de la obra de SCHILLER) declara que tiene la intención "de tomar un largo descanso". Pero más allá del personaje, es el público entero el que toma conciencia de la ambigüedad del lenguaje y de los valores morales y políticos. El héroe comete la falta por un exceso de confianza (el *hybris** de los griegos) y por un error trágico en el empleo de las palabras y en la ambigüedad semántica y dramática: "La ironía trágica podría consistir en mostrar cómo, en el curso del drama, el héroe se encuentra literalmente atrapado por la palabra, una palabra que se vuelve contra él haciéndole sufrir la amarga experiencia del sentido que se obtiene al desconocer" (VERNANT, 1972:35). Este descubrimiento de la ironía en el corazón mismo del conflicto trágico es reciente, sin embargo, en la historia de la crítica literaria: data de la época romántica, donde la ironía aparece como un principio de la obra de arte, de la conciencia del autor en la obra y del contraste irreductible entre la subjetividad del individuo y la objetividad del destino implacable y ciego (SCHLEGEL, 1814 - SOLGER, 1829).

→ *Distanciación.*

SHARPE, 1959 - BEHLER, 1970 - STATES, 1971 - BOOTH, 1974
- *Linguistique et sémiologie*, 1976 - Poétique, 1978.

Isotopía

1.- Concepto introducido en la semántica por A. GREIMAS: "Un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como se desprende de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de su ambigüedad guiada por el intento de una lectura única" (1970:188) (...) "la permanencia recurrente, a lo largo del discurso, de un mismo haz de categorías fundadas en una organización paradigmática" (GREIMAS, 1970:20). La isotopía es, en términos concretos, el hilo conductor que guía al lector o al espectador en busca del sentido y lo ayuda a reagrupar diversos elementos pertenecientes a sistemas diferentes, pero idénticos, según una perspectiva dada. En ningún caso se trata de una noción estática fijada conscientemente por el director de teatro; se trata de un instrumento metodológico adecuado para explicar los mecanismos de la *recepción**.

2.- *Isotopía de la acción*: no existe, desde luego, una única isotopía fundamental en la representación teatral, de la misma manera que no existe un carácter específicamente teatral (*especificidad**). Para definir la isotopía, debemos considerar la realización escénica, buscar los rasgos recurrentes que unifican el espectáculo y ofrecen al espectador un canal de interpretación. Inmediatamente pensamos en los roles de la *fábula** y la *acción**, que reagrupan y reelaboran el conjunto de sistemas escénicos en un esquema narrativo. Para toda una estética dramática que se remonta a ARISTOTELES, es, en efecto, la acción la que sirve como canalizadora del conjunto de la representación: "la acción, considerada como la esencia del arte dramático unifica palabra, actor, vestuario, decorado y música en el sentido en que podríamos identificarlos como los diferentes conductores de una sola corriente que pasa del uno al otro o a través de varios al mismo tiempo" (HONZL, 1971:19). La imagen de la corriente multiforme (o del hilo conductor) es una concreción posible de la isotopía. Pero ésta también asume otras formas, particularmente en los espectáculos contemporáneos que ya no reposan en la narratividad.

3.- *Otras isotopías*: cada tipo de espectáculo y cada puesta en escena individual escoge un tipo de tonalidad o de temática recurrente, donde una de las causas de esta elección es determinada por la permanencia del actor como intérprete de un mismo papel y del cuadro general del espacio escénico. La isotopía a menudo se materializa por un tipo de iluminación, un estribillo musical o verbal, una metáfora continua, una sucesión de imágenes en el mismo registro; en suma, por todo lo que señala cierta *coherencia** estilística. La "*lectura** *correcta*" del espectáculo depende de nuestra aptitud para reconocer y establecer vínculos entre las informaciones ofrecidas por todos los materiales de la representación.

Esta noción se aproxima, en definitiva, a la de *estilo* o de *discurso*

integral de una puesta en escena (en la *producción* del espectáculo), y a la de *lectura** productora y unificadora (en la *recepción** de la puesta en escena).

→ *Recepción, discurso, hermenéutica.*
BASTIER, 1972 - ARRIVE, 1973 - RUFFINI, 1974.

Itinerario

La puesta en escena reacciona contra una tradición que hacía del espectador un ser pasivo y "maniatado" en su butaca, incita a veces al público a un recorrido por el espectáculo y por la escenografía: el decorado ya no es una cadena de suplicio (para el actor y para el público), sino un objeto recorrido por la mirada destructora, incluso por el desplazamiento físico del público ante el *área de actuación**; tabladros, vitrinas, objetos expuestos: rito del movimiento que a veces se efectúa también como un itinerario de iniciación.

En la escenografía, el itinerario invita al espectador a descubrir los puntos neurálgicos del decorado, a no considerarlo como algo fijo y acabado sino como un lugar donde la mirada se posa de manera diferente según los momentos del espectáculo, los cambios de iluminación, la ubicación de los actores. El espectador crea la escenografía según estas pausas, estos cambios de dirección: ya no resulta aplastado por el decorado, él lo modela en función de la acción y del actor, siempre atento a los puntos neurálgicos de la escena. La puesta en escena —puesta en lugar de un objeto y de una mirada— llega a ser una mediación entre la mirada del espectador y lo que ésta produce a partir de las proposiciones escénicas.

El itinerario es la materialización de una libertad de movimientos, de una aproximación a las artes plásticas o al juego (excursión o happening). Engendra visiones e imágenes múltiples adaptadas al objeto teatral, textual y escénico, que no es lineal ni monocorde, sino disperso o "estrellado".

J

Juego

I. JUEGO DE PALABRAS

El francés no posee términos idénticos para *juego* y teatro (obra), como el inglés (to play, a play) o el alemán (spielen, Schau-spiel). Una dimensión importante de la representación, su aspecto *lúdico*, queda de este modo excluida de lo imaginario "significante" de la lengua. En cambio, el inglés juega mucho con las palabras y las nociones ("a play is a play", BROOK, 1968:157 - "The play's the thing", *Hamlet*, II, 2), mientras que el alemán concibe a los actores como "jugadores de espectáculo" (Schau-spieler).

Únicamente expresiones como "*jouer un rôle, jeu du comédien*", dan idea de la actividad lúdica. El término reciente de *juego dramático** vuelve a vincularse, sintomáticamente, con la tradición espontánea e improvisada del juego.¹

II. JUEGO Y TEATRO

A. Reglas y convenciones:

Sin embargo, es evidente que el teatro comparte con el juego sus principios, reglas y formas. HUIZINGA da la siguiente definición

1. Se ha traducido literalmente el texto original francés, dado que no hay equivalencia posible en castellano. Si, como apunta PAVIS, el juego de palabras entre actividad escénica y actividad lúdica es en francés limitado, en nuestra lengua es inexistente. En la tradición española el actor no "juega un rol", sino que *actúa en un papel*, que *representa y/o interpreta*. Bien al contrario, la palabra *juego* aplicada al teatro acostumbra a tener un tono menospreciativo o minorizante (por ej., *juguete cómico*). [R].

global del juego: "desde el ángulo de la forma, podemos (...) definir el juego como una acción libre, experimentada como *ficticia* y situada fuera de la vida cotidiana, capaz, sin embargo, de absorber totalmente al jugador; una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad; que se realiza en un tiempo y en un espacio expresamente circunscritos, se desarrolla en un orden según reglas establecidas y suscita relaciones de grupos que se rodean voluntariamente de misterio o acentúan con el disfraz su distanciación del mundo cotidiano" (1951). Esta descripción del principio lúdico podría ser también la del juego teatral: ¡no faltan allí ni la ficción ni la máscara, ni la escena delimitada ni las convenciones! Sin duda, pensamos inmediatamente en la división escena/sala, que separa radicalmente a los actores de los espectadores y parece oponerse al espíritu del juego. Es exacto que sólo el *happening** o el *juego dramático** reúnen a todo el mundo en una comunidad de juego. Sin embargo, no hay representación teatral sin la complicidad del público, y la obra sólo tiene posibilidad de "éxito" si el espectador *juega* el juego, es decir, si acepta las reglas y juega el rol del que sufre o del que sale airoso de la prueba.

B. Aspectos lúdicos del teatro:

En vez de buscar una identidad absoluta entre proyecto lúdico y proyecto teatral, es posible examinar lo que el teatro comparte con cierto tipo de juegos. La tipología de R. CAILLOIS (1958) parece corresponder a lo que intuitivamente entendemos por *juego*, al menos desde nuestra perspectiva occidental.

1.- *Mímica** (simulacro): El teatro, desde ARISTOTELES, pasa por ser un imitador de las acciones de los hombres. Esto resulta básicamente cierto si concebimos la *mimesis** como una reproducción no fotográfica de la realidad, sino como una transposición (abstracción y reconstitución) de acontecimientos humanos. El actor siempre recurre a una *persona*, a una máscara, incluso cuando la señala con el dedo.

2.- *Agon** (competición): La competición —rivalidad, conflicto cómico o trágico— es uno de los recursos esenciales del género dramático. La relación escena-sala expresa igualmente, sin que esto sea una metáfora abusiva, el efecto de una rivalidad: en la escena de la dramaturgia clásica se trata de atraer en bloque la adhesión de la sala, de tal forma que la mirada del público haga de la escena un universo autónomo. Con respecto al teatro épico brechtiano, éste ambiciona llevar la contradicción de la escena a la sala, de manera que el público se divida en relación con las soluciones narrativas y políticas. Incluso si el deseo de división radical asume de alguna manera el rango de una fantasía ingenua de activismo político, es innegable que semejante dramaturgia favorece el choque de contradicciones, al hacer congregar ideologías y soluciones opuestas.

3.- *Alea* (fortuna): Muchas dramaturgias han intentado experimentar con el azar. Durante mucho tiempo hemos creído que el desenlace

del drama estaba decidido de antemano y que no había ningún medio para hacer intervenir el azar en el acontecimiento de la representación. Los más audaces se han valido de él en sus construcciones dramáticas: de este modo, el teatro del *absurdo** y los experimentos acerca del relato alógico (DÜRRENMATT) sorprenden al público con una fábula imprevisible, donde la acción sigue "el peor camino posible", el cual "llega por azar" (DÜRRENMATT, "21 puntos a propósito de los *Fisicos*"). A veces son los actores quienes accidentalmente deciden qué conclusión dar a la obra. Pero solamente el *psicodrama**, el *juego dramático** o el *happening** integran plenamente el azar del juego en su "espectáculo".

4.- *Illinx* (vértigo): El teatro no juega físicamente con el cuerpo de los espectadores manipulados hasta el vértigo, sino que simula perfectamente las situaciones psicológicas más vertiginosas. La *identificación** y la *catarsis** son en esto semejantes a un deslizamiento hacia las zonas indefinidas de la fantasía.

Si la regla principal del teatro es agradar, como los dramaturgos se han esforzado en repetirlo, la regla del juego es adaptar su visión espectadora a ciertos principios fundamentales del juego. Del *ludus*, juego convencional, a la *paida*, juego espontáneo y anárquico, es inmenso el abanico de emociones y combinatorias.

CAILLOIS, 1958 - WINNICOTT, 1975 - SCHECHNER, 1977-
DORT, 1979.

Juego y contrajuego

Si admitimos que todo texto toma prestado de textos precedentes tanto como aporta información nueva, que todo texto es un *intertexto**, podemos suponer que lo mismo sucede en el "juego" del actor: toma prestado de los otros formas de actuar, estilos; sobre todo, se sitúa en los confines del actuar de los otros personajes de la obra. Cita, voluntariamente o no, otras maneras de actuar. De ahí que para aprehenderlo correctamente sería preciso recurrir a una noción de *interacción**.

Esta interacción es a veces visible en la estructura dramática. Es el caso de la *parodia**: sólo la comprendemos si tenemos conciencia del objeto parodiado y de los motivos y técnicas del objeto parodiador. De este modo, ciertos pasajes de BÜCHNER (*La muerte de Dantón*) o de BRECHT (*Santa Juana de los mataderos*) son difícilmente describibles si no comprendemos la cita irónica del *pathos** de SCHILLER.

Pero la interacción impregna de una forma mucho más general y concreta la interpretación del actor (y no solamente en la actuación distanciada brechtiana). De una forma u otra, el actor necesariamente entra en el juego de sus compañeros: hablando de la misma cosa.

evolucionando en la misma situación, no puede sino reproducir ciertas *actitudes** y ciertos comportamientos de los intérpretes: la interacción se reflejará, pues, en una homogeneización y un préstamo perpetuo de técnicas de juego: de este modo, "dar la réplica" consistirá en responder en el minuto preciso que precede al silencio y al olvido de la palabra del interlocutor, de manera que pueda aprovechar el impulso del discurso precedente. Oponerse de una manera gestual a un personaje con el que estamos en conflicto, empuja a captar en sus gestos ciertas actitudes que reproduciremos para rebatirle mejor.

Juego y contra-juego constituyen un motor esencial en la dinámica y la dialéctica escénicas, y ello incluso en las formas "no-dramáticas" (épica, lírica) de la dramaturgia.

Juego dramático

Práctica colectiva que reúne a un grupo de "jugadores" (y no de actores) que improvisan colectivamente según un tema elegido de antemano y/o precisado por la situación. Por lo tanto, no hay separación entre el actor y el espectador, sino una tentativa de hacer participar a cada uno en la elaboración de la *actividad* (más que la acción) escénica, vigilando que las improvisaciones individuales se integren en el proyecto común en vías de elaboración. El propósito al cual se apunta, no es ni creación colectiva susceptible de ser ulteriormente representada ante público, ni un desbordamiento *catártico** de tipo *psicodramático**, ni un desorden y una farsa como en el *happening**, ni tampoco una teatralización de lo cotidiano. El juego dramático (en la medida en que es posible definir la función del *juego** humano) apunta tanto a provocar una toma de conciencia en los participantes (de toda las edades) de los mecanismos fundamentales del teatro (personaje, convención, dialéctica de los diálogos y situaciones, dinámica de grupos), como a provocar cierta liberación corporal y emotiva en el juego y eventualmente en la vida privada de los individuos.

→ *Improvisación, juego, gestos, expresión.*
BARKER, 1977 - RYNGAERT, 1977.

Juego escénico

Efecto producido por la gesticulación de los actores presentes en la escena, ocupados en una actuación silenciosa antes de tomar la palabra (*juego mudo**).

Juego de lenguaje

Por oposición a la *situación dramática**, donde la acción es producida por un conflicto entre personajes, podríamos denominar *juego de lenguaje* a una estructura dramática donde la fábula y el contenido dramático son reemplazados por una estrategia de discurso y por una progresión de enunciaciones (fuera de sus enunciados). Por ejemplo, en MARIVAUX, con excepción de la intriga amorosa, la obra se construye en una especie de historia de la conciencia enunciativa (por regla general se pasa de un "yo voy a decirle" a un "todo está dicho" al fin de la obra. Los personajes principales pasan el tiempo tendiéndole trampas lingüísticas, admitiendo un fracaso/victoria de la provocación verbal) (PAVIS, 1980b).

Toda una corriente teatral contemporánea (PIRANDELLO, BECKETT, R. WILSON, HAMDKE) construye la progresión de la "fábula" sobre asonancias, asociaciones de palabras o en referencia a la comunicación y a la enunciación. Desde el momento en que el lenguaje ya no es básicamente empleado según su sentido, sino según su textura y volumen, se transforma en un *juego de construcción*, manipulado como cosa y como signo.

→ *Situación de lenguaje, espacio textual, discurso.*

Juego mudo

Juego escénico del actor que para expresar sus sentimientos sólo utiliza el gesto, mientras que los otros actores pueden utilizar la palabra. Sinónimo: *juego escénico**.

Juego previo

Término de MEYERHOLD (*predygra*). El actor representa una pantomima antes de abordar a su personaje y de reconstruir la situación dramática, "sugiriendo así a los espectadores la idea del personaje que encarna y preparándolos a entender de una manera determinada lo que seguirá".

Este procedimiento, experimentado en la puesta en escena de *Busbus el profesor*, realizada por MEYERHOLD en 1925, es característico

de un juego corporal muy notorio y expresamente teatral. Es un medio que posee el "actor de tribuna" para "mostrar al espectador su *actitud** ante su texto y las situaciones que representa; desea obligar al espectador a responder de una forma particular a la acción que desarrolla ante él" (1969:206). El juego previo es precursor del efecto de extrañamiento brechtiano y tiene el mismo propósito que el comentario épico o el *sub-texto** que se hace teatralmente perceptible.

Meyerhold on theatre, 1969.

His goddess on the mountain top
 His beard like a thunderclame
 This summer is beating love
 Her name is her name
 She is got it up baby - he is got it
 What I'm your lover I'm your fire
 I'm your desire
 Her weapon
 Make
 Black
 got

LA. 66-104
 29/12/68
 Solid

knows she was
 help

Ese libro ha sido impreso
 por el Combinado Poligráfico
 Evelio Rodríguez Curbelo.
 Se terminó de imprimir en el
 mes de mayo de 1988
 "Año 30 de la Revolución"

