

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO SEMIÓTICO DEL  
ESPACIO ESCÉNICO:  
(DIALÉCTICA Y FORMALIDAD DE LOS ESPACIOS  
INTRA Y EXTRA-ESCÉNICOS)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

María Carmen Gómez de la Bandera

Bajo la dirección del Doctor:

Miguel Ángel Garrido Gallardo

**Madrid, 2002**

**ISBN: 84-669-1929-5**

# **CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO SEMIÓTICO DEL ESPACIO ESCÉNICO**

**(Dialéctica y formalidad de los espacios  
intra y extraescénicos)**

Tesis doctoral presentada por: Carmen Gómez de la Bandera  
Director: Miguel Ángel Garrido Gallardo  
Codirector: José Luis García Barrientos

MADRID, 2001



*“Vamos al teatro. Entremos en ese laberinto de espacios a la vez privados y públicos (palcos y escenarios) combinados con otros decididamente privados (camerinos, almacenes) o francamente públicos (patio de butacas, gallinero), sin contar los sí y no de los pasillos y del foyer. Es más, encantémonos con el laberinto de espacios reales y ficticios, confundamos a placer la tridimensionalidad de la utillería con las telas pintadas del decorado, embriaguémonos de la embocadura del escenario cuyo marco no encierra sino las alturas de la tramoya y la vanidad de las bambalinas.*

*Vamos al teatro.”*

(María Lourties, 1999: 2)



## INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar la exposición de esta tesis es conveniente esbozar las premisas básicas de las que partimos para dejar lo más claro posible el carácter de nuestro trabajo, la finalidad que pretendemos conseguir y el método que utilizaremos en su desarrollo:

Nos hemos propuesto un trabajo abierto y "extensivo" para trazar nuevas vías de investigación y reflexionar sobre diversas posibilidades de análisis.

Dado que el tema que nos ocupa es el vastísimo universo del espacio teatral, somos conscientes de que es imposible abarcar de forma minuciosa y exhaustiva todos los detalles de los capítulos que incluimos, pues para ello serían necesarias varias tesis doctorales, por lo tanto, abordaremos el estudio del espectáculo teatral en un sentido amplio utilizando la semiótica como método de trabajo. Por ello dedicaremos el primer capítulo a la exposición de los términos y las bases teóricas de dicha metodología pues, lógicamente, nos van a guiar y darán coherencia y concreción al estudio.

Nuestra investigación va dirigida al espacio, dejando al margen aspectos no menos interesantes como el tiempo en el teatro o los valores literarios en los textos dramáticos, a ellos solo haremos referencia tangencial según su relación con el tema concreto que nos ocupa: el análisis de los espacios intra y extraescénicos y dramáticos en general.

Trataremos la muy debatida dicotomía teatro/literatura y teatro/espectáculo prestando especial atención a lo que se refiera al espacio de la representación. Por eso el segundo capítulo de esta tesis está dedicado a la reflexión sobre la función que tienen los lugares de

la representación en el drama escrito, pues, según creemos, el concepto de espacio diferencia al género dramático de otros que no lo son. El hecho de ser "literatura para ser representada" implica consecuencias únicas en el mensaje teatral que expondremos a continuación.

Siguiendo la línea de investigación propuesta, dedicaremos el tercer capítulo al estudio de los lugares teatrales en la práctica de la puesta en escena, es decir, viendo el teatro como espectáculo y no como género literario, para plantear las relaciones e interferencias que hay entre los términos de la dicotomía espectáculo/literatura.

Queremos prestar atención a los modos de comunicación escénica dentro de los diversos espacios teatrales: Incluimos en ellos lugares tan diversos como son el escenario, la escenografía, el espacio que crean con su movimiento los propios actores, los recreados por nuestra imaginación, la sala desde donde observa el público y, por último, el edificio teatral. El "espacio teatral" no es solo el ámbito que engloba al escenario y al espectador, sino todos los lugares presentes en la comunicación teatral. Creemos, por tanto, que son significativos y forman parte de un todo difícilmente aislable. Sin ellos es imposible llevar a cabo un análisis completo de cualquier manifestación teatral. El modo de estructuración del espacio en el teatro da forma al drama escrito, por lo que es imprescindible para el estudio correcto de la pieza literaria.

Por otro lado, y desde una perspectiva diacrónica, las formas dramáticas han sido múltiples en el devenir histórico, de modo que a cada una de las épocas y sociedades les ha correspondido un tipo de distribución de los espacios de la representación, lo que implica cambios en la relación espectador/espectáculo con consecuencias formales en la puesta en escena. Por ello aplicaremos los

planteamientos teóricos sobre los temas anteriormente mencionados, al análisis práctico de una realidad histórica concreta, que nos interesa especialmente pues marcó el tránsito al “teatro moderno”, es decir, fue el comienzo del teatro tal como lo conocemos hoy en día. La evolución de los espacios teatrales que se produjo entre los años finales del XIX y los primeros veinte años del siglo XX, tuvo consecuencias relevantes para las estructuras tanto literarias como escénicas a las que nos referiremos en el último capítulo de esta tesis.

En este apartado hemos querido limitar nuestro análisis a las innovaciones que se dieron en la práctica de la representación en la Europa de esta época. Sin embargo, dada su amplitud, nos hemos visto obligados a dejar a un lado el no menos interesante estudio de la renovación formal y temática dentro de la literatura dramática que fue incluso más amplia (en España, por ejemplo, se dieron nuevos modos en los textos dramáticos, algo que, por desgracia, no tuvo correlato en los escenarios sino mucho más tarde). En definitiva, queremos ofrecer en este último capítulo un somero esbozo de lo que fue un ambiente de efervescencia, como pocas veces lo ha habido en la historia de la práctica escénica.

Partimos de la creencia de que el arte de la escena no es sino un cruce de perspectivas de líneas físicas reales o ficticias, entre luces y penumbras y de expectativas que convergen o se distancian entre el tú y el yo, entre la realidad y la apariencia dentro de un espacio dibujado por las miradas y la solemnidad de los silencios, las voces y las risas, pues nace en el mismo lugar y tiempo de donde surge la esencia humana y su necesidad de trascendencia, expresión y comunicación.





## **CAPÍTULO I:**

### **LOS FENÓMENOS DE RELACIÓN TEATRAL DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SEMIÓTICA:**

**I.1. - CARACTERÍSTICAS DEL SIGNO TEATRAL:  
"ESPACIALIDAD" Y FORMAS DE RELACIÓN.**

**I.2.- EL SIGNO EN EL ESPACIO ESCÉNICO: SUS CLASES Y  
FUNCIONES.**

**I.3.- CONNOTACIÓN Y DENOTACIÓN EN EL ESPACIO  
ESCÉNICO.**

**I.4.- EL TEATRO COMO PROCESO DE COMUNICACIÓN.**

**I.5.- EL CÓDIGO.**

**I.6.- SISTEMAS SÍGNICOS QUE INTERVIENEN EN LA  
REPRESENTACIÓN.**



## LOS FENOMENOS DE RELACIÓN TEATRAL DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SEMIÓTICA

En este primer capítulo parte pretendemos establecer las bases teóricas generales para el trabajo que vamos a desarrollar, según un esquema que incluirá varios aspectos del signo en el teatro, como son: las relaciones del signo teatral en su dimensión sintáctica, semántica y pragmática; las clases de signos (iconos, índices y símbolos), sus funciones en el espacio escénico y las posibilidades de connotación y denotación. En definitiva estudiaremos la comunicación teatral, siguiendo un método basado en la semiótica que parte del proceso  $E \rightarrow R$ , según aparece en los distintos códigos y sistemas signícos de la representación.

Históricamente, la semiótica de la escena parte al comienzo de los años setenta casi de cero, desde un punto principal de referencia basado en la teoría del signo que se elaboró en la Praga de los años 30. Su estudio comienza dentro de un clima interdisciplinar que abarca la lingüística, el arte, la antropología y la etnografía estructural.

Se podría considerar que fue el semiólogo polaco Tadeusz Kowzan, quien en 1.968 tomó la herencia del estructuralismo, según los Principios básicos de la Escuela de Praga, sobre todo en lo que respecta a la semiotización del objeto de estudio. Kowzan partió de la base de que todo es signo en una representación teatral, retomando las nociones estructuralistas del rango, la transformabilidad y la connotación del signo. Plantea, además, una tipología inicial del signo según los sistemas que intervienen en una representación y analiza cómo el espectáculo transforma los "signos naturales" en "signos artificiales".

No obstante, antes que Kowzan algunos semiólogos como Pierce en América y Barthes en Europa anticiparon en sus estudios conceptos que se aplicarían luego al ámbito de la semiótica teatral. Peirce (1931:48) de forma menos intuitiva que Kowzan, clasifica los signos en iconos, índices y símbolos, cuyas características según su aplicación al hecho teatral se esbozarán a lo largo de este trabajo. Por otro lado, Roland Barthes en 1.964 definió al teatro como una "polifonía informativa", que constituye un campo privilegiado para la investigación semiótica, tal como afirma en la siguiente cita:

"Las relaciones del código y del juego, (..) en la naturaleza (..) del signo teatral, son variaciones significantes de este signo, sujeciones de encadenamiento, denotación y connotación del mensaje, todos estos problemas fundamentales de la semiología están presentes en el teatro; incluso puede decirse que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado". (R. Barthes, 1964c: 310).

Según la concepción aristotélica el teatro se ha considerado como una imitación directa de la realidad, y esta idea ha ido a veces en detrimento de su estudio como ente autónomo que, aunque en relación con la realidad, no forma parte de ella. En el presente trabajo hemos considerado el teatro como objeto estético sujeto a un código y portador de una significación que está formada por el conjunto de toda la red de signos que lo componen, es decir, lo hemos abordado desde el punto de vista de la semiótica.

La semiótica como método de estudio aplicado al hecho teatral ha de reconocer el mecanismo interno de composición de la estructura artística y

de su existencia autónoma, y comprender la evolución del teatro como algo inmanente siempre en contacto con la evolución de otras áreas culturales.

Un hecho básico que hemos tenido en cuenta es que, dentro del espectáculo teatral, los mensajes son simultáneos, es decir, se reciben al mismo tiempo varias informaciones que dependen del decorado, del vestido, del lugar donde se sitúen los actores, de sus gestos, su mímica, su palabra, etc. Esta "polifonía sígnica" constituye la teatralidad que no es más que un espacio de signos. Según Kowzan (1975:169) la semiótica del teatro no es otra cosa que la búsqueda metodológica de las reglas que gobiernan esta producción compleja de índices y estímulos destinados a hacer participar al espectador al máximo en un hecho específicamente artificial y significativo. Es importante aquí la clasificación del signo como artificial, como resultado de un proceso voluntario cuyo fin es comunicar en el mismo instante.

La comunicación directa, presente, irrepetible, en suma "instantánea" es una característica del hecho teatral y supone una dificultad para su análisis ya que no se puede cortar en un momento dado como ocurre en el cine. El cine, a diferencia del teatro no es un espectáculo sino una escritura (v. García Barrientos, 1981)

Es evidente que no se puede identificar teatro con "texto escrito", como ha ocurrido con frecuencia, ya que el texto es un elemento más de la representación que ni siquiera es imprescindible, de ahí que en sus orígenes no existieran textos preestablecidos. La forma escrita es posterior a la representación y, a veces, como ocurre en la Comedia del Arte (v. M.L. Uribe, 1963) el texto se establece después de ésta.

El gesto en el teatro sobrepasa el estatuto de simple elemento del lenguaje, casi se podría considerar al teatro como un lugar del gesto o sitio donde se pudiera captar un lenguaje inicial donde tiene gran importancia un elemento: el cuerpo, un lenguaje inicial que nada debiera al lenguaje hablado (Julia Kristeva, 1968).

El del espectáculo constituye un arte particular y distinto; sería en palabras de Kowzan (1975: 25) "el arte donde los productos se comunican en el espacio y en el tiempo". Exige necesariamente ambas dimensiones. Son artes de forma, luz y movimiento sobre todo. Por eso el espacio escénico se caracteriza por una gran riqueza sígnica. Todo lo que entra a formar parte de la escena adquiere un significado complementario respecto a la función directa del objeto.

Posiblemente de entre todas las artes es el teatro la que presenta un mayor grado de ritualización, producto de la interacción del espectáculo con el espectador, ya que convierte los valores rituales en valores estéticos, aunque, a diferencia del ritual, en el espectáculo teatral hay un mayor distanciamiento del público puesto que no se considera integrante activo de la acción. Lo que ocurre es que se pierden los valores mágicos o religiosos haciendo pasar el rito inicial a la categoría de arte, ese es el proceso que precisamente se da en los orígenes del teatro.

Todo ritual exige un lenguaje propio que consiste en atribuir significados particulares que trascienden a los comportamientos habituales. "Se convierte en un juego que niega su propia esencia" (Salvat, 1983: 11). El teatro es también un "juego" que inventa una realidad artística distinta a la realidad cotidiana, sujeto a sus propias normas.

En el teatro el creador de imágenes se vuelve imagen, lo que significa que el actor es emisor y a la vez signo en sí mismo. De tal forma que la fuerza creativa de la imaginación elabora un segundo mundo según una compleja relación dialéctico-dialógica que se lleva a cabo en la representación pública del espectáculo. Howard Lawson (1936: 103) definió la cualidad del arte dramático como la posibilidad que tiene de "transformar la imitación de una acción en una nueva experiencia creadora, en una visión y una revelación que comparten los actores y el público".

El método semiótico parte de la división básica del espacio teatral: el escenario o lugar de actuación, y la sala o sitio ocupado por los espectadores, según los casos y tipos de espectáculos, sea cual sea la distribución del espacio, existirá esta división. Pero la realidad de estas dos partes del teatro se realiza en dos dimensiones distintas. Desde el punto de vista del espectador, cuando se alza el telón, comienza el espectáculo y su auténtica realidad deja paso a la realidad escénica. Esta característica es lo que Lotman (1980: 8) llama oposición existencia/inexistencia que entra en relación con lo que es significativo y no significativo dentro del espacio escénico, de forma que todo aquello que entra a formar parte de la escena tiende a adquirir un significado suplementario respecto a la función directa del objeto.

André Helbo establece otra oposición sígnica entre significante cero/sustitutos del significante cero. El primero es el que encuentra su significado por la ausencia de signo, y tiene en el teatro una resonancia particular. Se incluyen en este apartado los silencios y espacios varios que forman los "significantes sustitutivos" y adquieren en teatro un poder de actualización fuera de lo común: la situación y la mímica reclamarían un desarrollo urgente de los estudios proxémicos (v. Helbo, 1989).



### **I.1. - CARACTERÍSTICAS DEL SIGNO TEATRAL: "ESPACIALIDAD" Y FORMAS DE RELACIÓN**

El hecho de delimitar la noción de "espacio" y más en concreto la de "espacialidad" nos ayudará a circunscribir un campo de investigación específica dentro del código teatral al que nos referiremos en este trabajo. Es una característica básica de lo específico teatral y la componen una serie de temas insertos en los códigos que se desarrollan plásticamente en un espacio y tiempo determinados (v. J. Derrida, 1971). En lo que al tiempo se refiere hemos que distinguir entre el tiempo de la representación, es decir, la duración presente hasta el final de la misma, que suele estar limitada por la tradición o las circunstancias que rodean a la obra en una puesta en escena concreta; y el tiempo interno del desarrollo de la obra, que no tiene límites, depende de su composición interna y no tiene por qué coincidir con el tiempo requerido para representarla en el escenario (v. J.L. García Barrientos, 1991).

La especificidad del código teatral se halla por la intersección de dos gestiones: una que consiste en comparar un mismo código, a través de varias obras, y cuyo objetivo sería una descripción "logificada" de los códigos específicamente teatrales; y otra gestión que se basa en la comparación de diversos códigos en el interior de un solo mensaje, es decir, estudiando la obra según todos los sistemas que la integran.

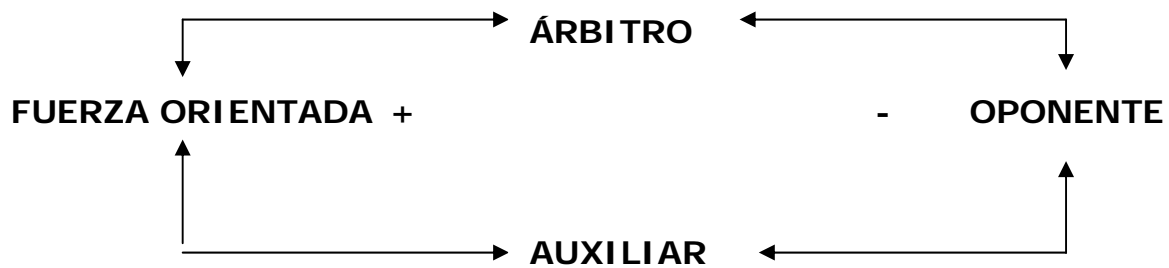
Por otro lado, P. Pavis (1976: 108-109), siguiendo a Jakobson (1963), define el principio de estructuración del hecho teatral como: "la teatralidad de los iconos, que se proyecta sobre la narratividad de los índices". El icono sería, por tanto, el signo de la "teatralidad" por su

carácter esencialmente visual, "signo del espacio" frente al índice que sería el signo de la "narratividad", por su esencia relacionante. De su combinación surgirá lo específico del teatro, que no es una imitación de la realidad, sino un sistema secundario donde sólo ciertos elementos vienen de ella. Su fin no es imitar el mundo real, sino significarlo al presentarlo físicamente en escena como un sistema codificable. Recordemos a este respecto que, en palabras de Jan Kott (1969: 19): "En el teatro el icono básico es el cuerpo y la voz del actor", con lo cual estamos de acuerdo, puesto que creemos que el texto teatral ya desde su gestación implica una representación virtual o imaginaria, lo que conlleva una idea básica de formas en movimiento.

Esto nos lleva a lo que se ha llamado el "principio de similitud" del signo teatral que se refiere a la imitación de acciones, movimientos y formas que toma de la realidad para imitarlas o transgredirlas. Es un hecho basado en la convención. Los modos de imitación o transgresión de la realidad pueden definir distintas corrientes o modos teatrales, los cuales analizaremos en el último apartado de esta tesis. Sírvanos como ilustración las siguientes palabras de U. Eco (1976: 204): "Decir que una imagen es similar a algo no elimina el hecho de que la similitud es también un hecho de convención cultural".

Por nuestra parte, nos hemos planteado la necesidad de buscar un esquema que defina, si la hubiera, una convención teatral básica presente en cualquier manifestación de este género. Para ello hemos partido de la estructura que Patrice Pavis (1976:91-96) esboza como aplicable a cualquier obra teatral, basándose en la teoría de los actantes que antes hizo Greimas (1973:161-176), estableciendo el código actancial como base

común a cualquier forma de narración. Son cuatro las funciones básicas transportables del código al mensaje:



La "FUERZA ORIENTADA" se hallaría encerrada en un personaje que introduce conflictos e intrigas directamente observables en el mensaje. Esta fuerza se dirige del sujeto al objeto, de forma que la acción encuentre su contrapartida o contra fuerza en el "OPONENTE".

La convención teatral de base radica en la oposición de los personajes en una relación dinámica, considerándose el conflicto básico como la fuerza dinámica de la pieza que consiste en el hecho de que la relación primaria sujeto - objeto une la "FUERZA ORIENTADA" y el "OPONENTE".

En el centro del esquema, se sitúa el "ÁRBITRO" de la situación, es la parte central del código actancial, ya que controla las otras fuerzas y es el punto clave del sistema ideológico. Tiene poder de decisión sobre el destino de la "FUERZA ORIENTADA".

El "AUXILIAR" no es determinante o decisivo para el conflicto de base (F.O.--> Oponente), pero puede frenar o acelerar el desarrollo de las operaciones. Puede existir o no, pero si existe funciona como ayudante de la "FUERZA ORIENTADA". En general se enfrenta a la función de Oponente

y, si en algún caso la favorece, supone un obstáculo para F. O. (Fuerza orientada).

Según P. Pavis (1976:96): "El código actancial da la clave a todos los movimientos escénicos que percibimos"; por lo que éste sería un modelo de validez universal aplicable a cualquier forma de teatro, y se puede adaptar a la gran complejidad del universo dramático: En cualquier obra de teatro encontramos una fuerza inicial que lanza la acción en una dirección determinada, a la que se opone otra fuerza (contra-fuerza) que impide u obstaculiza el desarrollo de la inicial. (P. Pavis coincide con E. Olson (1968: 296) al concebir una base general subyacente en cualquier pieza teatral).

De igual modo, otra característica de base en la obra teatral es que todo "sujeto" dramático busca su "objeto", que será el que lo oriente dentro del mundo dramático en que se inserta. Este objeto puede ser una ambición, algo amado, la propia realización personal, etc.

Pero además de una oposición básica de fuerzas que subyacen en cualquier conflicto dramático, una representación es un conjunto de múltiples sistemas que se integran y plasman en el espacio escénico (v. Kaisergruber y Lempert, 1972: 162). El teatro es una conjunción de sistemas, un producto de la interacción de diversos modos de estructuración ya sean formas narrativas, actanciales, pragmáticas, significantes, dialogadas o globalizadas. Por esta razón se hace imprescindible el análisis de los signos teatrales desde tres perspectivas que surgen de la interacción de tres ejes subordinados: la sintaxis, la semántica y la pragmática, los cuales forman diversas redes de relaciones sígnicas y determinan el lenguaje teatral en su pleno sentido semiótico (v. Morris,

1939 y 1946). La aplicación de estas tres formas de relación signíca al terreno teatral, la llevó a cabo Patrice Pavis en 1976.

Desde el punto de vista de la semántica, que estudia la relación entre significante y significado, el signo en el teatro toma un valor significativo autónomo, distinto a la realidad, y no es comunicable en un sentido unívoco, pues siempre está sujeto a una ambigüedad: "El signo está codificado pues no se le puede reenviar cualquier cosa exterior a él, sino su propia materialidad" (Pavis, 1976: 7). De ahí que el modo en que el código de una obra funcione haga que el espectador tenga que interpretar los significantes merced a su competencia que es la condición para el goce estético. A veces, los índices de la representación teatral ofrecen claves posibles de un mensaje cuyo sentido estará intencionadamente oscurecido para reforzar el esteticismo (v. A. Helbo 1975). Llegamos a la conclusión de que uno de los hechos que distinguen el mensaje teatral del puramente lingüístico es que su fin es la búsqueda de un placer estético.

De este modo, el espectador ha de ser competente para interpretar el código que se le ofrece y apreciar estéticamente una obra. Si no posee esta competencia no podrá ser partícipe-receptor de ella y la cadena comunicativa se rompería, pues como el receptor no logra descifrar el signo no podrá entender su significado (relación semántica), por lo tanto, la comunicación espectáculo y espectador se vería obstruida. Se plantean así los problemas que derivan de la codificación y descodificación del signo que se tratarán posteriormente.

El teatro presenta un complejo conjunto de signos relacionados entre sí de tal forma, que un signo no puede aislarse artificialmente pues siempre está en contacto con otros. Esta característica da pie a una segunda gran

área del estudio semiótico: la relación sintáctica. La sintaxis sería la puesta en evidencia de "los lazos entre los componentes del mensaje", (Pavis, 1976: 7). Se puede llevar a cabo una segmentación en episodios dramáticos para sacar a la luz las escenas clave, y constatar que en muchas situaciones los entreactos coinciden con los cortes en episodios dramáticos, por este procedimiento analizamos la presencia o ausencia de réplica y otras formas de relación en la sucesión sígnica del mensaje teatral.

La pragmática, designa la relación de los signos con sus intérpretes y da cuenta de los fenómenos psicológicos, sociológicos, biológicos con relación al funcionamiento de los signos (Morris, 1939: 56). Aplicada al teatro su fin es poner en evidencia las asociaciones de los signos en el transcurso de la puesta en escena, es decir, la pragmática estudiaría el proceso de interacción recíproca entre la representación y el destinatario.

Pavis (1976) añade a las tres formas de relación sígnica que señalaba Morris (sintáctica, semántica y pragmática), una cuarta que aplica al terreno teatral. Es lo que él llama relación referencial: El referente es la realidad a la que remite el signo por medio de la puesta en escena.

El ser lingüístico del texto se concreta por su plasmación escénica. Ahora bien, en una representación encontramos dos tipos de referentes: Uno textual y otro visual. El textual refleja el mundo descrito por la palabra, esté o no visualizado en la escena. El discurso verbal puede hacer referencia a realidades que no aparezcan en escena. Citaremos como ejemplo la obra *Esperando a Godot* de S. Beckett, en la cual Godot, que es el personaje central de la obra, no aparece nunca, solo se hace referencia a él por la palabra. El visual se refiere a todo lo que está situado material y plásticamente en el escenario y lo formarían los decorados, la luz, la

aparición y los movimientos de los personajes, etc. Sin embargo, a diferencia de la representación, en el texto escrito no hay referentes visuales si no es a través de la imaginación del lector, lo que nos remite de nuevo a la idea de representación virtual o imaginaria que intentaremos analizar en el correspondiente apartado de esta tesis.

A este respecto, Ingarden (1958: 532-533) Propone distintas categorías en relación con el lenguaje teatral y la puesta en escena, que son:

1. - Las realidades objetivas (objetos, seres humanos, etc.) que solo hacen llamada a la percepción y se muestran al espectador, por el juego de los actores, el decorado etc.
  
2. - Las realidades objetivas que suceden en la representación por dos vías: por una parte, aparecen de forma perceptible y por otra se representan por medio del lenguaje pues se habla de ellas en escena. Se perciben visual y lingüísticamente, son, por tanto, casos de redundancia.
  
3. - Realidades objetivas, que solo acceden a la representación por medio del lenguaje como intermediario y no se muestran visualmente en la escena. En este caso, el referente no está actualizado, al contrario que ocurre en la primera categoría, donde la actualización del referente es completa. Quedan así planteadas varias formas de relación referencial, que se completan con la siguiente cita de Pavis para señalar que una de las características del mensaje teatral consiste en que: "El teatro (..) puede mostrar un simulacro icónico de su referente (..) y es en este referente común donde coinciden más o

menos, los sistemas textual y visual (..) El texto es convertible en un elemento visual." P. Pavis (1976: 41).

Ahora bien, según los tipos de relaciones que se establecen entre los signos, se pueden proponer distintos tipos de estudio semiótico. Es lo que hace Patrice Pavis (1976; 63-64) al dividir la semiótica en dos: La semiótica del código en relación con el estudio de la pragmática cuya misión sería recomponer los códigos o sistemas que subyacen el texto teatral y lo explican. Y la semiótica del mensaje o del discurso desde donde se ven los signos según su estructuración en línea en el texto, es decir "in praesentia". Es la sintaxis narrativa, la concatenación lógica de los elementos, es decir, la capacidad que tiene cada signo de aludir o relacionarse con el signo siguiente.

Hay, por tanto, dos ejes: un eje paradigmático y un eje sintagmático. Por el eje paradigmático el signo se enlaza "in absentia" con otros signos equivalentes, para establecer con ellos un paradigma según el código. Por el sintagmático está en relación "in praesentia" con otros signos del mensaje.

De esta forma, desde una perspectiva sincrónica, hemos constatado que entre los distintos niveles de la representación se da una interrelación signica que tiene un significado semántico global y una estructura sintáctica global unificada, aunque cada serie de signos está gobernada por sus propios normas de selección y combinación. Es una estructura multinuclear pero integrada en el continuo de información teatral, esto es, un discurso cuyo resultado es una estructura teatral articulada en el espacio y en el tiempo.



Desde el punto de vista sincrónico una de las características del discurso teatral es la densidad semiótica (una gran acumulación de signos) en cualquier punto del continuo de la representación (v. Barthes, 1964c: 309-330). Esto es, en cada momento el espectador tiene que asimilar los diversos datos, dados a través de distintos canales que pueden tener la misma información dramática (redundancia que asegura la comunicación). Por ejemplo, se pueden dar referencias simultáneas pictóricas a la vez que lingüísticas de un mismo hecho. No obstante, hay que tener en cuenta que el canal suele modificar la comunicación, lo que hace que una misma información dramática nunca sea absolutamente idéntica pues está condicionada por el canal.

Desde el punto de vista diacrónico, en cambio, el discurso dramático se caracteriza por la discontinuidad, producida por su desarrollo temporal. La información se presenta de una forma discontinua e irregular a través de la representación, por lo que, a pesar de que el discurso teatral es una unidad en un conjunto, en lo que se refiere a su realización actual momentánea está sujeta a un cambio constante. Esto nos lleva a deducir que el discurso teatral es muy heterogéneo tanto temporal como espacialmente.

Según Keir Elam (1980:46) es el espectador el que construye la estructura espacio-temporal global. A diferencia de otras artes como la pintura o la escultura, donde la dimensión espacio-temporal es más homogénea, el teatro presenta una mayor heterogeneidad. En palabras de Elam la representación "se caracteriza por su densidad semiótica, por la heterogeneidad y por la discontinuidad espacial y temporal de sus niveles. Es al mismo tiempo un texto altamente ambiguo, sobredeterminado semánticamente y relativamente no redundante".

Todo esto contribuye a la dificultad para segmentar un hecho teatral a la hora de su estudio, ya que las distintas unidades que se dan en cada mensaje son difíciles de definir por aparecer simultáneamente. Pues los sistemas que integran una representación no son fácilmente definibles por ellos mismos sino que actúan merced a su integración en un conjunto.

El procedimiento de segmentación, que sigue el modelo lingüístico de la doble articulación de unidades mínimas: fonemas, que se integran en unidades mayores significativas: morfemas, lexemas y frases, es útil para el análisis textual, pero presenta dificultades al aplicarse al espectáculo teatral. La razón es que está formado por diversos tipos de sistemas con sus reglas y unidades particulares cada uno, que se hacen explícitas en un complejo de códigos teatrales, dramáticos y culturales, y permiten que mensajes de distinto rango se presenten juntos para producir el texto representado. Por eso, en el proceso metodológico de análisis que hemos utilizado, hemos intentado primero definir las unidades y reglas de cada sistema, y ver cómo se integran dentro de los códigos del complejo dramático.

## **I.2.- EL SIGNO EN EL ESPACIO ESCÉNICO: SUS CLASES Y FUNCIONES**

Antes de estudiar más detenidamente los sistemas y códigos presentes en el hecho teatral creemos conveniente delimitar los distintos tipos de signos que se pueden dar en el teatro. Kowzan establece la distinción entre signos artificiales y naturales. El signo teatral es artificial por excelencia, por ser el resultado de un proceso voluntario cuyo fin es "comunicar en el mismo instante". Según Kowzan: "El espectáculo transforma los signos naturales en artificiales" (1975: 170), (hemos de destacar también que el mismo espacio de la representación es un lugar artificial) sin embargo, esta aproximación, aunque válida, resulta excesivamente genérica.

Umberto Eco (1976: 96) da otra definición, del signo teatral. En su opinión: "Un signo teatral es un signo ficticio, no por ser un signo fingido, o un signo que comunica cosas inexistentes(..) sino porque finge no ser un signo, y lo logra plenamente". Creemos que esto es gracias a la posibilidad de representación icónica que posee. El ámbito escénico sería el elemento básico para el fingimiento y la plasmación material de estos iconos, ya que merced a diversas normas que marca la convención puede convertirse en cualquier otro lugar, en relación con el cual cobrarán sentido el resto de los sistemas que estructuran la representación. Es un lugar no real que finge realidad. En el texto este "fingimiento" nos lo describe el autor a través de acotaciones sobre todo, aunque es la idea de representación imaginaria lo que da la forma física a la escena. A la creación de esta idea previa contribuyen las formas teatrales del momento así como el grado de conocimientos sobre teatro que tenga tanto autor (creador/emisor primario) y lector (receptor), es decir, según sea su competencia.

No obstante, lo que Eco expone acerca de la ficción teatral, tiene distintos grados de aplicación según la corriente teatral de que se trate. Es especialmente cierto en lo que respecta al teatro realista, donde el espacio de la representación quiere aparentar la realidad, es decir, el signo finge ser la realidad para confundirse con su referente. Sin embargo, en otras tendencias, ya sean simbolistas, constructivistas, o expresionistas, se insiste constantemente en que el carácter de la representación es muy distinto a la realidad. Suelen hacer hincapié en que está formada por sistemas de signos que el espectador ha de interpretar para tomar conciencia de los hechos a los que aluden.

Se pretende que el público del espectáculo lo tome como tal, como un hecho artístico distinto a la realidad con el que no se tiene que identificar. Por tanto, en este caso, la teoría de Eco no se cumple plenamente pues a veces el espacio no se finge realidad, sino muy por el contrario, trata de presentarse como signo de otro espacio evocado, y que puede ser una reflexión, una idea crítica o una forma de pensamiento.

Nos parece válido considerar el signo teatral como motivado y no arbitrario, aunque sería más discutible su catalogación como analógico y no convencional pues en muchos casos el signo teatral supone un alto grado de convención dado que el gesto suele participar en el acto ilocutivo (el gesto que se representa al decir algo a alguien).

Peirce (1931-58), padre de la semiótica americana, establece la tricotomía de signos iconos, índices y símbolos. Subdivide a su vez el icono en las tres clases: imagen, diagrama y metáfora, que Keir Elam (1980: 25-29) aplica al terreno teatral y estudia cómo hay ciertas formas de teatro que hacen que el espectador perciba la representación como una

imagen directa del mundo dramático, mientras que en otras ocasiones la similitud estructural entre objeto y signo es menos clara, dándose el caso de una proyección diagramática o metafórica.

Cita el ejemplo del teatro de pantomima o el surrealista donde el mismo actor puede representar la forma de un objeto; sería esto lo que él llama un "diagrama". Es el caso de que un escenario vacío pueda convertirse para la audiencia en otro lugar distinto (un campo de batalla, una celda, un palacio, etc.). Se trataría entonces de una "metáfora".

Basándose en las tres categorías de Peirce, A. T. Sebeok (1964) distingue seis clases de signos que luego son aplicadas por André Helbo (1975) al teatro de la siguiente manera:

1. - La señal es un signo que reclama automática o convencionalmente una reacción por parte del receptor. Muchos signos que se suponen icónicos o simbólicos pueden equivaler a señales. Algunos ejemplos son la música en los números peligrosos, el silencio del actor después de un chiste para dejar paso a la risa de los espectadores, etc. La señal puede ser también olfativa, como ocurre con el olor característico del ambientador que se echa a veces en teatros o cines, aunque las señales de este tipo no tienen intención de comunicación.
2. - Los síntomas serían signos automáticos no arbitrarios cuyo significante va asociado naturalmente al significado.

3. - El icono definido por la analogía física que se establece entre significante y significado. El teatro realista, por ejemplo, se basa en una representación espacial esencialmente "icónica".

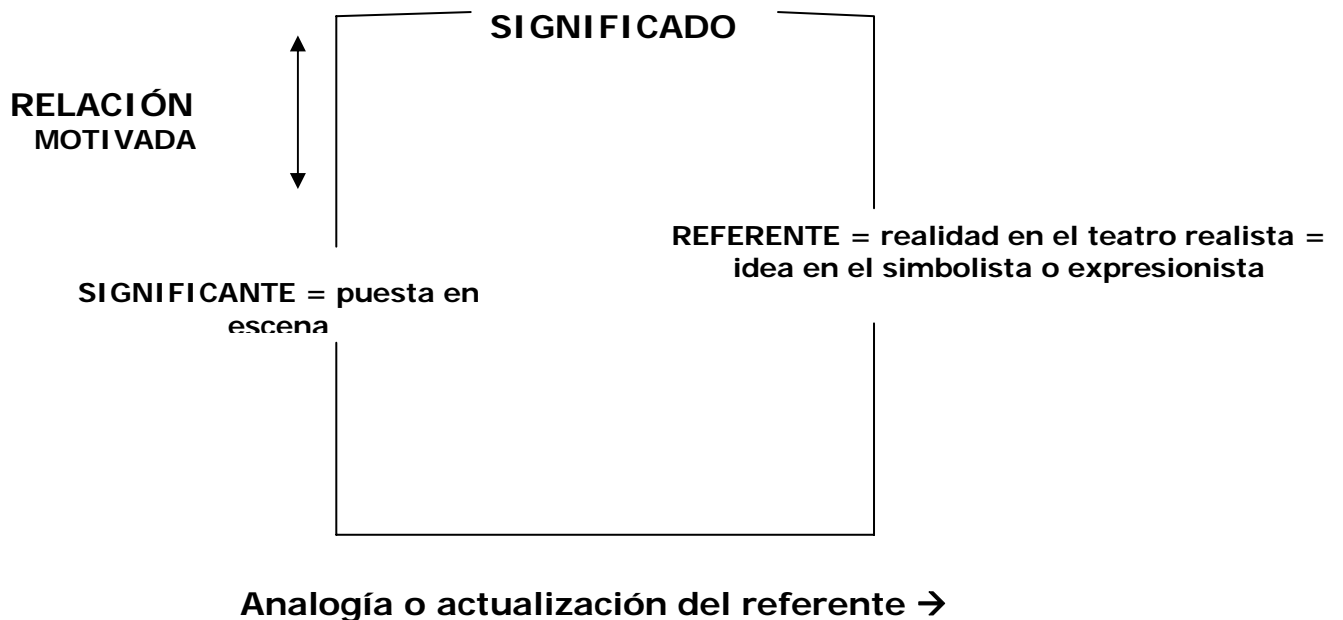
La iconicidad designa la representación de la función referencial por la analogía física entre el signo y su referente. Es un efecto de simetría entre lo real y lo representado en escena. Algunos ejemplos podrían ser: Andar de modo "natural" en el escenario, el simulacro de que el escenario es una habitación o un entorno cotidiano. La iconicidad escenográfica está sujeta a una serie de artificios escénicos, ya que lo que se representa no es la realidad, sino algo que "finge" serlo. Ocurre por ejemplo la paradoja de que en un diálogo que semeja ser íntimo, los actores han de hablar en voz alta para ser oídos por el público, de forma que su discurso les llegue lo más claro posible.

Afirma P. Pavis (1976: 13-14) que el icono es el signo teatral fundamental, ya que se nos presentan una serie de elementos para cuya percepción no hacen falta intermediarios: "El signo es así literal", "... El lenguaje del personaje se iconiza al ser pronunciado por el actor". De esta forma la diferencia entre el significante (actor) y el significado (personaje) sería inapreciable. Sin embargo, otros métodos teatrales no naturalistas (que trataremos en otro apartado de esta tesis) insisten en la disociación del significante (actor) y el significado (personaje), destruyendo la credibilidad icónica de la figura encarnada. Pues, como el mismo semiólogo afirma más adelante, en este tipo de teatro predomina la función indicial sobre la icónica aunque ambas estén presentes.

Por este motivo, en lo referente al hecho teatral, hay que dar una dimensión nueva a la función icónica, definiéndola, no tanto por la analogía

entre significante y significado, sino por su posibilidad de actualización del referente: "El icono teatral se definirá, no tanto como un signo donde significante y significado son análogos sino como un signo donde el referente es actualizado en la escena" (Pavis, 1976: 14).

Un esquema aclaratorio de la función icónica, podría ser el siguiente:



El significante o puesta en escena actualiza de una forma mimética la realidad. Se establece una relación motivada entre la puesta en escena (significante) que reproduce la realidad y el significado escénico, dando lugar así a una representación icónica.

4. - El índice es el signo cuyo significante es contiguo a su significado o es un ejemplo de él.

La función indicial es típica de la épica y constituye el punto común entre las tradiciones épica y dramática. Esto se debe a que el teatro expone situaciones que el espectador puede designar y actualizar. Se trata de la posibilidad de predecir los hechos que van a suceder en el espectáculo. Al espectador le son anticipados merced a los índices que van apareciendo en la obra.

Un ejemplo clarísimo de esta función indicial lo ofrece la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles, donde el desenlace final se anticipa al espectador por medio de signos índices. Lo que importa entonces es saber cómo se desenvuelve el personaje en el devenir de la acción a pesar de la indexicalización que radica en la predicción que desde el principio conforma su verdad final. El índice tiene que ver con el uso que hace de él el espectador y el actor, no con la relación que el significante tenga con la realidad a través del significado como ocurría con el icono.

Los índices pueden ser escénicos (representados en el espacio de la representación) como los gestos, los elementos señaladores del decorado, las máscaras que indican el origen social de un personaje, los carteles anunciadores etc.; o verbales como los deícticos y las formas pronominales. Por ejemplo en la obra de S. Beckett (1952) antes citada, *Esperando a*



*Godot*, vemos cómo toda la obra se estructura merced a un índice pronominal: él = Godot. Lo que demuestra que una pieza teatral puede componerse tomando la función indicial como base. Esa tercera persona, Godot, está siempre presente por referencias indiciales, pero nunca representado icónicamente.

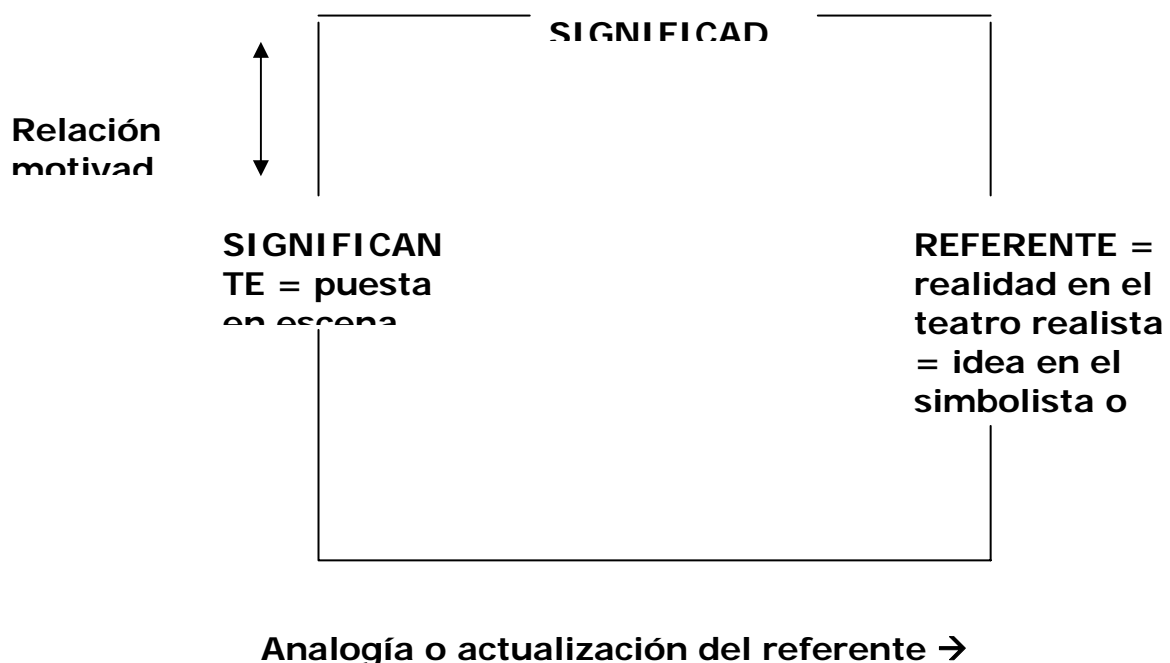
En cualquier caso: "todo signo teatral participa a la vez de icono y de índice" (P. Pavis, 1976: 16). Ya que todo icono contiene de forma latente un índice. Lo que hace el teatro épico es verbalizarlo, es un recurso típico en Brecht, el cual ha sido considerado como "teórico de los signos indiciales". En la estructuración del espacio escénico de una obra de teatro puede predominar la función indicial o la icónica según distintas gradaciones. De esta manera, la iconicidad mayor se dará en el teatro realista o naturalista, mientras el menor grado de iconicidad y máximo de "indexicalización", se daría en la tragedia clásica griega y ya dentro del siglo XX podemos citar como ejemplo el teatro épico brechtiano, donde el espectáculo está siempre volviéndose sobre sí mismo, se señala lo que va a ocurrir, se explica el carácter o destino de un personaje, etc.

Como conclusión de este apartado, y en cuanto a la identificación escénica de los signos iconos e índices, Nos referiremos a la distinción que de ellos hace CH. Morris (1939: 51) diferenciándolos en "signos señaladores" y "caracterizadores" según los siguientes criterios:

"En general, un signo señalador designa aquello a lo que dirige la atención (..) No caracteriza lo que denota (..) y no necesita ser similar a lo que denota.

Un signo caracterizador identifica aquello que puede denotar. Un signo tal, que puede hacer esto exhibiendo en sí mismo las propiedades que debe tener un objeto para ser denotado por él (..) en este caso, el signo es un icono".

5. - El símbolo, al contrario que el icono, no presenta ninguna relación de analogía o contigüidad entre el significante y el significado, la relación que los une es convencional. Su esquema sería el siguiente:



Los símbolos son "figuras libres de la obra creadas a partir de un fondo de figuras impuestas" (Pavis, 1976: 17). Si esto es así, es en la función simbólica donde es más importante el proceso interpretativo del espectador, a causa de esta libertad de asociación entre el significante escénico y el significado que connota. El símbolo puede gobernar las normas externas, que trascienden la propia acción plasmada en la escena. Hay que tener en cuenta que los signos teatrales se estructuran según su

valor simbólico, por tanto, habrá que descubrir las relaciones y combinaciones posibles entre los símbolos. El mayor o menor grado de codificación interna, depende de la importancia que la función simbólica adquiera dentro de la obra.

Los símbolos se pueden clasificar según las relaciones que establezcan:

a) La metonimia: Por ejemplo, "El cetro por la realeza" (objetos) "el ceño para el sentimiento" (actitudes) "movimiento del decorado para evocar el viaje" (movimiento); "ropa para indicar el origen social o acento para simbolizar un origen social" (lenguaje).

b) La convención arbitraria; como puede ser el simbolismo de los colores en el teatro chino, el uso de ciertos movimientos rituales, etc.

Según K. Elam (1980: 28), la sustitución metafórica está relacionada con la función icónica del signo, pues ambas se basan en el "principio de similitud". Mientras la sustitución metonímica se relaciona con el índice, dado que las dos se fundan en la contigüidad física. La práctica del desplazamiento significativo metonímico o sinecdótico de la parte por el todo es esencial en toda representación (v. Jindrich Honzl, 1940), un ejemplo podría ser la figuración de un campo de batalla por una simple tienda de campaña. Estos ejemplos son típicos de Brecht, como ocurre con el carro de Madre Coraje, y son múltiples en Valle Inclán por ejemplo, entre otras tendencias expresionistas en las que uno o varios actores representan a una sociedad más extensa.

Un hecho importante es que las tres funciones sígnicas: icónica, indicial y simbólica están copresentes en el espacio escénico formando un todo coherente. Así, por medio de la representación, de la plasmación del texto en imágenes dentro de la escena, pasamos "de un sistema" digital y simbólico (el texto) a un sistema analógico e icónico (aspecto visual de la puesta en escena)". Lo que se produce es un fenómeno de "iconicidad" o de "simbolismo" al plasmar el texto materialmente en la escena, pues por este proceso se hacen físicas las referencias del texto. De ahí la tesis de que el espacio de la escena imita la realidad, concepción que triunfa con el drama naturalista a la que se oponen otras corrientes escénicas de vanguardia que consideraron el espacio escénico como un sistema semiológico válido en sí mismo, distinto y "doble" de la realidad (v. A. Artaud, 1938).

6. - El sexto y último tipo de signos que Sebeok (1964) distingue es el nombre, "signo que presenta una clase de extensión, por su designatum".

A estas seis categorías, Helbo añade la de estereotipo que está formado por "un conjunto de elementos significantes inmovilizados por la costumbre". En este apartado podría situarse de forma predominante el espacio del teatro guiñolesco, en cuya puesta en escena se suceden estilizaciones gestuales que desembocan en el "estereotipo" o el esperpento.

Otra forma de estereotipo son ciertas relaciones que se dan entre público y actores, inmovilizadas en muchas ocasiones por la costumbre. El aplauso final, por ejemplo, constituye la respuesta última más perceptible del espectador y supuestamente significa que este ha disfrutado con lo que

acaba de ver, pero su repetición, por fuerza de la costumbre, ha hecho que se convierta a veces en un acto convencionalizado sin que ello exprese la plena satisfacción del que aplaude. Se da el caso de obras con poquísima aceptación entre los espectadores que han recibido aplausos representación tras representación, y eran los mismos que la aplaudían los que luego mostraban su descontento.

### **I.3.- CONNOTACIÓN Y DENOTACIÓN EN EL ESPACIO ESCÉNICO**

Si tomamos el espacio donde tiene lugar la representación (real o virtual si se trata un texto teatral escrito) como objeto semiótico, es decir, como un sistema de signos analizable, se deben tener en cuenta, las dimensiones significativas de los mensajes que lo integran y determinan sus valores denotativos y connotativos.

Tras el significado denotativo básico de cada signo o conjunto de signos se pueden dar significaciones secundarias que dependen de la intencionalidad, las características que rodean al emisor, al receptor y de diversas circunstancias. Se da así otra dimensión que alude al significado según los rasgos o valores connotativos del significante. La connotación adquiere especial relevancia en el caso del signo teatral, dado que lo hemos considerado como signo de un signo. De este modo, en el caso de querer plasmar en escena cualquier lugar, una habitación por ejemplo, no es un entorno real lo que se está materializando en el escenario, sino un "signo" que alude a un espacio que simula una habitación lo que lleva a una segunda dimensión sígnica. Incluso en el drama más realista cualquier elemento en escena tiene rango semiótico, es siempre un vehículo que sustituye a una clase de objetos.

El valor connotativo procede de valores morales, ideológicos y sociales de la comunidad de la cual forman parte actores y espectadores. La capacidad del espectador para descodificar la representación, y comprender estos significados de segundo orden, depende de los valores culturales de ciertos objetos, comportamientos o modos de discurso.

Toda la relación semántica del signo teatral está dominada por una dialéctica de denotaciones y connotaciones, por un juego de significados primarios y secundarios que demuestran el carácter polisémico del signo teatral (v. Elam, 1980: 11-12). Es muy versátil semánticamente tanto en el nivel connotativo como en el denotativo, ya que un elemento puede significar distintas cosas según el contexto espacial o textual en que aparezca y tiene la capacidad de transformarse de un momento a otro. Una mesa por un simple cambio contextual y situacional, podría convertirse en un altar, un coche, o cualquier otro objeto. Craig (1905: 15), gran innovador de la escena de principios de siglo, ilustra la transformabilidad del signo teatral de la siguiente forma:

" ... Este sombrero es Nan, nuestro criado: Yo soy el perro; no, el perro es él mismo y yo soy el perro - ¡Oh! el perro es yo y yo soy yo mismo..."

El significado, que desborda su propio marco, debe ser interpretado, y es aquí donde se impone la connotación. Interpretar un signo es comprender el significado connotativo de éste, y aquí tiene un papel muy importante la subjetividad del espectador, ya que ciertos significantes provocan asociaciones de ideas que varían según los espectadores.

Al buscar las connotaciones de un signo teatral ya lo estamos codificando, lo que nos lleva a una segunda significación propia de la cultura o la ideología. Según P. Pavis, la connotación toma la forma de una retórica significativa de un signo donde el significado es un contenido ideológico. El icono, signo de difícil clasificación, parecido y a la vez distinto al objeto que representa, ayuda a la acción por su función connotadora, por tanto, prosigue el autor: "Si la ideología es la connotación final de todas las

connotaciones ¿Se podría decir que es el significado último de la obra?" (Pavis, 1976: 86).

El significado denotativo básico está afirmado y asegurado por los índices, por su carácter de signos relacionantes de los distintos episodios que en el texto teatral se suele dar por las acotaciones y las marcas en los diálogos. "La historia" o "fábula" del texto teatral, es decir, lo que se puede describir según una estructura lógica de sucesos, forma un sistema denotativo que describe unas situaciones previas a la aparición de la connotación.

Se plantean así dos grandes vías para el estudio teatral, que serían: La pragmática, que tomaría el icono como signo de la connotación, es decir, un elemento interpretable dentro de un código, y es la vía de aproximación a la semiótica del código. Y la sintaxis, donde el índice sería el signo de la denotación, del mensaje y del discurso. No obstante, ambas vías se complementan.

Aparte del estudio de los elementos de la connotación y denotación, a lo largo de este trabajo hemos pretendido buscar lo específicamente teatral: la "teatralidad" recordando con este término a la "literariedad" que definieron los formalistas rusos (v. Erlich, 1955 y R. Jakobson, 1973). Delimitar esta noción nos ayudará a circunscribir el campo de investigación, subrayando la importancia de la noción de "espacialidad" como característica del hecho teatral. A lo específico del teatro y a su comparación con otros géneros narrativos (recordemos que Pavis define la "narración" como la parte no teatral del teatro) y poéticos dedicaremos un apartado más adelante.



#### I.4.- EL TEATRO COMO PROCESO DE COMUNICACIÓN

Georges Mounin (1969: 92) se planteó el problema de analizar si el teatro sigue o no el proceso de comunicación. Para esto se basó en el modelo de intercambio lingüístico, que depende de la capacidad de interrelación comunicativa según un código común que emisor y receptor conocen, de forma que ambos papeles se intercambian en el mismo proceso, pues al responder el receptor al estímulo éste pasa ser emisor y viceversa.

Desde este punto de vista, según concluye dicho lingüista, en el teatro no se da el proceso completo de comunicación, El ciclo no queda cerrado al no poder el espectador (Receptor) tomar el papel de Emisor una vez recibido el mensaje.

El esquema propuesto por el autor sería el siguiente:

**EMISOR → ESTIMULO → RECEPTOR → RESPUESTA**  
**(actor) (representación) (espectador)**

**CODIGO** ———— ↑

La respuesta del receptor no influiría, Por tanto, sobre el actor con lo que el esquema no quedaría cerrado. Las señales emitidas solo en una dirección (escenario----->espectadores) provocarían una serie de reflejos más o menos automáticos.

No obstante, el esquema de Mounin es aplicable a una forma de teatro donde una audiencia pasiva puede dar respuestas predecibles o automáticas, cosa que no ocurriría en otra clase de espectáculos en los cuales la respuesta del espectador influye en los actores y en el desarrollo de la obra. En este tipo de espectáculos donde se juega con el público como elemento activo, cobra gran importancia la disposición física de la sala y el escenario de modo que han de romperse las barreras que entre estas dos áreas pueda haber. Varios grupos de teatro han investigado en la práctica sobre las posibilidades de intercomunicación (en el sentido de Mounin) entre actor - espectador, de manera que los papeles sean intercambiables. Un ejemplo podrían ser algunas representaciones multitudinarias del grupo "Els Comediants", los montajes realizados por "La Fura dels Baus", los espectáculos de "la Cubana", etc. En cualquier caso la actividad del espectador influye siempre voluntaria o involuntariamente en la representación.

La intercomunicación escenario - espectadores se da constantemente de una forma u otra, pues siempre hay "señales" que implican una reciprocidad por parte de la audiencia (v. Keir Elam, 1980: 32-50). De ellas la más simple y significativa es su presencia que constituye una condición invariable de la representación. Además, la reacción del público influye sobre la representación misma, ya que por su comunicación con el actor puede influir en la forma de ejecutar la escena, es decir, afecta positiva o negativamente al trabajo del actor y de esta manera el espectador toma parte en el curso de la representación. Añade Elam que este punto es a menudo olvidado por los semiólogos del teatro como factor semiótico. Lo que ocurre es que la respuesta del público no suele ser individual (persona a persona). El espectador pierde sus características individuales pues al sentarse en su butaca se convierte en un elemento más del público cuya

respuesta suele ser mas o menos homogénea. Así, se pueden apreciar tres aspectos principales para la homogeneización de la respuesta del espectador:

- 1 - El estímulo: Un ejemplo podría ser el hecho de que la risa de una parte del público suele provocar una reacción similar en otros sectores de este.
  
2. - La confirmación: Los espectadores encuentran sus propias respuestas reforzadas por los demás espectadores.
  
3. - La integración: Un miembro del público se ve forzado a rendir su función como ente individual en favor de una unidad mayor (el público o conjunto de espectadores) de la que es parte.

Kowzan (1975:1-40) para explicar el carácter "comunicativo" del hecho teatral, parte de la clasificación tradicional de las artes según criterios de espacio y tiempo que resulta insuficiente dadas las interferencias que se producen entre ambas dimensiones. Supone un intento de considerar las artes teniendo en cuenta solo el criterio de "percepción". De esta forma, las artes plásticas se pueden considerar como "espaciales" por ser creadas y existir en un espacio determinado, pero su percepción requiere una cierta duración en el tiempo.

Otro ejemplo de interferencias espacio-temporales lo daría la música que, a pesar de ser el caso más característico de artes que se manifiestan en el tiempo, requiere la existencia de un ente material espacial: el aire. Es por eso necesario añadir un nuevo criterio: el de la "comunicación". Según la definición que de ella da A. Richards (1934: 177) "La comunicación se da

cuando una mente actúa sobre su entorno de manera que influye en otra. Y en otra mente ocurre una experiencia que es como la de la primera y es causada en parte por esa experiencia". Queda implícito en esta definición el criterio básico de intercambio entre Emisor y Receptor para que se produzca el hecho comunicativo.

Así, las artes del espectáculo (circo, "music-hall" y el teatro, que es la que nos ocupa), no se pueden concebir sin el público, dado que hay una comunicación constante entre él y la escena. El teatro sería, desde el punto de vista de Kowzan (1975: 29), un arte "donde los productos se comunican en el espacio y en el tiempo", siguiendo la definición de comunicación citada antes.

Podemos considerar que el teatro es un arte del código, es decir, de la convención donde la característica esencial del Emisor (actor - personaje) es que no existe sino por y en su mensaje; si como indica G. Girard (1978: 27), una de las características del signo teatral es su alto grado de codificación interna, puede ocurrir que el mensaje no sea comprendido por el receptor destinatario y de ahí la necesidad de distinguir la recepción de un mensaje de su comprensión. Ya que, una vez recibido el mensaje, ha de darse un proceso de compresión y descodificación del código o códigos donde se insertan los distintos sistemas sígnicos que aparecen en una representación teatral.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que hay dos tipos de comunicación: Una intraficcional que es la que existe entre los distintos emisores de signos, es decir, entre los actores al encarnar sus personajes, y otra extraficcional, que preside las relaciones escena - sala.

El proceso de la comunicación teatral estaría compuesto por la siguiente cadena: Hombre - comediante - tipo - actor - papel – personaje - persona ficticia – espectador – público - hombre. De este modo, la comunicación se daría desde un hombre con sus particularidades personales que encarna un papel, convirtiéndose en un personaje con unas características que lo definen dentro de la ficción. La relación de intercambio con otros actores-personajes dará forma a la comunicación intraficcional, compuesta por toda la serie de estímulos-respuesta que van apareciendo dentro de la obra.

Desde este plano se pasaría a la comunicación extraficcional de relación entre el mundo creado en la escena y el público tomado en su conjunto, con parcial pérdida de su individualidad. Pero el mensaje teatral recibido influirá en su carácter de hombre o ente individual que en un momento determinado ha formado parte del público, es decir, ha sido un elemento más en el ámbito del proceso comunicativo.

El personaje adquirirá especial importancia en el plano de la emisión del mensaje. Sería el sujeto portador de todos los signos propios del emisor-hombre, merced a sus gestos, su mímica, voz, accesorios y al mismo decorado. Siguiendo el código actancial que propone P. Pavis (1976) el personaje estaría configurado en el paso del actante como fuerza abstracta que se manifiesta a través de las relaciones que contrae con los otros. El actor es la encarnación del actante como ser vivo que se caracteriza por su diversidad y riqueza dentro del mensaje en el cual se inserta espacialmente. El personaje sería a su vez una "forma de función trágica" que está en relación con otras funciones que son los demás personajes que aparecen en la obra.

Philippe Hamon (1972) lo define como un signo sujeto a una doble articulación, ya que es un significante de carácter discontinuo, que remite a un significado igualmente caracterizado por su discontinuidad. De este modo el mensaje está formado por el sistema que forman los personajes, cuyos significados forman parte de un paradigma original constituido por el mensaje mismo.

La "discontinuidad" está presente en todo el discurso teatral pues gracias a su articulación en el espacio y en el tiempo está sujeto a un cambio constante según los distintos niveles y sistemas de representación donde se inserte.

Una de las características principales del teatro es su densidad semiótica, puesto que el espectador recibe y ha de asimilar, en cada momento signos que proceden de distintos canales a la vez. Por ello consideraremos al hecho teatral como una estructura multinuclear analizable, pero integrada en el continuo de la información teatral. El espectador es en última instancia el que construye, por su recepción y comprensión, la estructura global espacio temporal de la obra representada. De ahí el importante papel, que el espectador (público) juega en el proceso de la comunicación teatral, ya que, en palabras de Keir Elam (1980: 97): "es con el espectador con lo que la obra teatral comienza y termina". Es decir, el inicio del proceso la misma entrada del público en la sala, por otro lado el público o la idea de él está ya "in mente" en la gestión primaria del espectáculo desde el autor que crea un texto, hasta el actor que piensa, analiza, y representa su papel.

Los polos de la emisión y la recepción están centrados respectivamente, según la mayoría de los semiólogos del teatro, en la relación actor/espectador.

Ha sido Grotowski (1968) quien con la creación de lo que se ha llamado "Teatro pobre" ha llevado a cabo a efectos prácticos esta relación básica actor/espectador sin la que, según él, no se puede dar el hecho teatral. Se podría prescindir de todo, incluso del texto ya que el teatro es sencillamente lo que sucede entre el espectador y el actor, por tanto, en cualquier situación, tiempo o lugar puede haber teatro siempre que exista un emisor (actor) y un receptor (espectador).

No obstante, el coloquio que se produce es diferente al que se puede dar en la vida cotidiana. En el discurso teatral el diálogo se conduce de modo que el público lo comprende de forma distinta a los personajes agentes. La comunicación no se establece de una forma directa sino a través de la acción dramática verificada en un espacio escénico concreto donde un emisor ficticio se refiere a un posible oyente ficticio, cuya relación es analizada y comprendida por el espectador. La información dramática es la que percibe el espectador en relación con un grupo de personajes y hechos en un contexto de ficción particular, que variará según aparezca en el espacio de la escena. La distribución de la sala y los espacios exteriores a la representación condicionan también la recepción y la respuesta del espectador al drama.

Hay siempre un corte entre actores y espectadores. Los actores forman por sus relaciones un sistema de enunciados cerrado de Emisión-Recepción dentro del área escénica (lo que sería según terminología de Girard (1978), la comunicación intraficcional). Los espectadores asisten al

juego sin estar explícitamente implicados. Aunque esta separación queda borrada por lo que Helbo llama la "asimilación referencial" que el receptor hace de las señales y mensajes emitidos desde la escena. Los atributos del actor (gestos, mímica, voz, etc.) remiten a reacciones y hechos reales, que el espectador identifica, por lo que éste encuentra reflejadas normas ya conocidas, pero a la vez se da cuenta de que son fingidas.

En ciertas formas de teatro se implica explícitamente al espectador llamándolo a participar directamente en el espectáculo, dirigiéndose a él por medio de prólogos, epílogos, apartes, etc. Son casos en que la presencia y reacciones del espectador pasan a formar parte del desarrollo de la obra.

A.J. Saraiva (1974) explica que el mensaje teatral tiene una doble dimensión: los propios soportes del mensaje escénico dentro del microcosmos de la obra, y unos segundos que corresponden a la realidad extrateatral y serían referentes de los primeros. Esta categoría de doble referencia del mensaje es un rasgo pertinente del fenómeno teatral. El citado autor parece llegar a la conclusión de que en mayor medida que la narración, el teatro expone situaciones actualizables y designables a ojos del espectador.

Otra consideración acerca de la puesta en escena del mensaje teatral, sería su distinción según esté implicado o no en un código que la situación sociocultural pueda privilegiar en un momento dado. Caso quizá del drama realista burgués, donde la acción se desarrolla en un espacio escénico que intenta imitar la realidad, sin nunca traspasar los límites del escenario, teniendo siempre presente lo que se ha llamado "la cuarta pared", y cuyo desarrollo está dentro de unas normas más o menos preestablecidas dentro



de un código conocido por el público. Este tipo de dramas cuyos esquemas se repiten podría estar dentro de lo que Helbo llama mensajes unívocos.

La segunda clase la formarían los mensajes múltiples donde aparecen varios marcos de referencia externos o internos y no están implicados en un código privilegiado. Tal podría ser el caso de la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor* cuya referencia es múltiple: a la realidad y al mismo hecho teatral. Es una referencia escénica sobre la propia escena.

En cualquier caso, en toda representación se dan dos dimensiones comunicativas que difieren entre sí y van marcadas por dos espacios: la relación actor/público y la que se da entre los actores en escena. Esta segunda está organizada y estructurada previamente de forma plástica y sujeta a una disciplina que no se da en la comunicación común. Los mensajes expresados en la organización escénica son sintácticamente completos, y enunciados de forma fluida y clara. Se desarrollan dentro de unos límites físicos impuestos por la escena que no se dan en una conversación improvisada en un contexto no teatral.

La intercomunicación entre los actores, sus posiciones en el escenario, distancias, movimientos y voces están dispuestas teniendo en cuenta al público, de forma que éste tenga una visión completa y clara de lo que en el escenario está ocurriendo.

El espectador por su parte ha de suplir ciertos elementos, hacerse cómplice de la representación ya que sabe que lo que allí está ocurriendo, aunque puede imitarla, no es la verdad. De ahí la gran importancia en la organización espacial de las leyes que provienen de la convención. La verosimilitud o autenticidad pretendida de la representación no solo está

determinada por la fidelidad icónica de los elementos, sino que depende también de los cánones, convenciones y distancias que el público asume, teniendo también en cuenta las competencias culturales extrateatrales del espectador.

### **I.5.- EL CÓDIGO**

La comprensión así como la ejecución de una obra es posible por su inserción en un código formado en líneas generales por el conjunto de reglas que asignan un contenido determinado a una señal determinada, y han de ser conocidas tanto por el emisor como por el receptor. Es lo que permite la correspondencia entre una unidad de significado (del sistema semántico) y otra del sistema sintáctico. Un conjunto de normas correlativas que gobiernan la formación de las relaciones sígnicas.

En la representación teatral se dan gran cantidad de normas, ya que todos los códigos que operan en la sociedad pueden potencialmente hacerlo en el teatro. Algunos de estos códigos son específicos de sistemas sígnicos particulares, como puede ser el lingüístico, el escénico, etc. Otros más generales están también en relación con el discurso teatral, como pueden ser los distintos códigos culturales y sociales de una comunidad y las convenciones teatrales del momento, de manera que: "La codificación y descodificación del texto dramático depende de un número flexible de sistemas y un conjunto de códigos más o menos comunes a los actores y el público" (Keir Elam, 1980: 49).

Para estudiar desde el punto de vista de la semiótica una obra teatral, han de analizarse las reglas que rigen la codificación y descodificación. Y hay que tener en cuenta que en el proceso de descodificación y comprensión de la obra intervienen el conocimiento general del mundo, así como los modos culturales y sociales de la época. Existen también subcódigos que provienen de convenciones culturales establecidas: Este es el caso de la caída y bajada del telón para marcar distancias temporales en la representación, de los diálogos entre dos personas que informan al espectador de las circunstancias previas a lo que está ocurriendo, etc. Son subcódigos culturales causados por la "sobrecodificación" de ciertos elementos admitidos convencionalmente como "teatrales".

Estas normas pueden configurar leyes estilísticas de los distintos tipos de puesta en escena y determinar si se trata de una representación naturalista, expresionista, etc. En el teatro naturalista, por ejemplo, se intenta plasmar la realidad cotidiana como un cuadro que la imite tal cual es. Otros tipos de teatro, como por ejemplo los juegos de máscaras del teatro chino, se expresan a través de una estética que nada tiene que ver con el entorno cotidiano para crear un mundo de formas "teatrales" convencionalizadas por la tradición.

Hay normas de los subcódigos dramáticos establecidas tan firmemente que sobrepasan su propia época: El esquema típico del teatro realista se sigue manteniendo hasta hoy desde el siglo anterior; de igual modo se mantienen las normas clásicas de la estructura de la tragedia, que han influido en el teatro occidental durante siglos.

Hay muchas normas secundarias nuevas que siguen entrando constantemente en el teatro variando sus formas. Suele ocurrir que en un

principio son rechazadas por el público que no comprende el código nuevo en que están insertas pero, con el paso del tiempo, una vez aceptado y comprendido el nuevo subcódigo teatral, se acogen las innovaciones y se hacen extensivas a otras manifestaciones teatrales pasando a caracterizar estilos o modos de hacer teatro. Así, por ejemplo, la denominación "teatro del absurdo" se ha dado a un conjunto de obras que tienen una serie de elementos pertenecientes a un subcódigo que se ha sentido como común.

Puede darse el caso de que se den normas aproximadas para definir un fenómeno que no se entiende muy bien, o que escasamente diferenciamos, dándose lo que Umberto Eco (1976:135) llama subcodificación. Ocurre con el término "experimental" o "alternativo" aplicado a un tipo de teatro sin que se expliciten con cierta coherencia o uniformidad las normas que identifican a estos de espectáculos. Las reglas que rigen su código no han sido identificadas completamente.

Los factores convencionales dentro del teatro están sometidos a innovaciones constantes que pueden o no llegar a hacerse norma.

Cada autor aporta, además, sus propias concepciones que forman el idiolecto o formas codificables características de un autor determinado. Estos idiolectos pueden a su vez convertirse en norma general; así podemos hablar del teatro brechtiano", "teatro al estilo de Arniches", "benaventino", etc.

Es imprescindible la comprensión de las normas que rigen el funcionamiento del código, o más bien los códigos teatrales para que se establezca el proceso comunicativo entre Emisor---->Receptor, tanto en las relaciones intraficcionales como extraficcionales, ya que: " para poder ser

transmitido y recibido el mensaje debe ser codificado y descodificado de forma adecuada" (Lotman, 1980:18). Por tanto, puede ocurrir que entre el emisor y el receptor del mensaje existan diferencias de tipo cultural o cualquier forma de distonía que impidan la comprensión correcta del código.

El conocimiento del código es indispensable para el entendimiento del mensaje P. Pavis compara al espectador con un técnico que debe saber en cada momento a qué corresponde cualquier figura representada. Parte de la innovación teatral de principios de siglo (teatro expresionista, constructivista, el teatro de Artaud o A. Jarry, etc.) consiste en la superación de las normas que codificaban las formas de teatro realista. Se comienza a hacer un teatro basado en la comprensión intelectual y consciente del público.

El teatro realista al intentar imitar la realidad adopta un código que se basa en la convención que incluye a espectador y creador. Gracias a ella percibimos el espacio escénico con idénticos lazos que el espacio real. Pero en todos los casos, en palabras de P. Pavis (1976:131): "La representación teatral se convierte en una traducción de un mensaje, sobre todo textual, con la ayuda de un código. La representación es así, lo que del código muestra el mensaje. Es la huella del código en el mensaje". De tal forma que el código se expresa por medio de un mensaje. En este paso (código-> mensaje realizado) se ven afectados todos los elementos teatrales: Los personajes, la acción, el decorado, etc. Por ejemplo, el decorado estaría estructurado de una forma si siguiera las normas que impone una concepción realista del código (imitar lo real), y cambiaría para expresar lo mismo dentro de otras corrientes de vanguardia como el simbolismo con un mayor grado de codificación interna, donde cada elemento simboliza lo real.

Cada estilo o subcódigo teatral que caracterice una tendencia concreta, ya sea drama burgués, teatro del esperpento, del absurdo, etc., requiere una adecuación de los sistemas que formen sus mensajes y del espacio donde se vaya a representar. Así por ejemplo, la representación de una pieza expresionista o del esperpento de Valle Inclán dentro de una escenografía realista, que es predominantemente icónica, resultaría incongruente. Habría que utilizar otro código más simbólico, y adecuar a él los distintos sistemas que en dicha obra entraran en juego (decorado, voz, luz, etc.).

El código de una obra supone un "vacío" fuera de la escena, ya que no todo se da en el escenario, hay hechos que ocurren en otros lugares a los que podríamos llamar lugares referenciales o imaginarios. El espectador ha de "interpretar" lo que ve según su competencia o capacidad descodificadora. Este "vacío competente" es la condición para la comprensión del espectáculo. Y son los índices los signos que dan las claves de un mensaje cuyo sentido o significado está oscurecido y así permitir el placer estético. Los índices pueden hacer referencia a los espacios ficticios no presentes en la obra de distintas formas: En teatro naturalista se refiere la realidad que continúa más allá del espacio de la representación. En el teatro expresionista se puede hacer por medio de elementos que "representan" o sustituyen al referente (carteles, figuras alusivas, proyecciones, etc.).

Por otra parte, la posibilidad de usar un código modificado es mucho mayor en el lenguaje teatral que en el lenguaje coloquial común, gracias a la presencia del aspecto estético y del valor significativo del espacio que es un lenguaje en sí mismo gracias a la creatividad dramática.

Actualmente, la relación público - actor se ha complicado en muchos espectáculos, de forma que hoy en día el papel del espectador no tiene solamente por qué ser el de "interpretación" para el disfrute estético, sino que puede pasar a tener un papel más activo o participativo. Pero hay que tener en cuenta que la competencia primaria del espectador es la capacidad de reconocer la obra de teatro como tal y distinguir los hechos que deben ser aprendidos. A este respecto, E. Goffman (1974: 225-247) habla de lo que denomina "marco teatral", que sería el resultado de una serie de convenciones que rigen la expectación de los que participan en el espectáculo de la capacidad para comprender las formas de realidad que aparecen integradas en la representación dentro de un espacio teatral concreto, de esta serie de convenciones forman también parte los "subcódigos históricos", que establecen el marco físico tradicional en que se inserta la comedia, el melodrama, la tragedia y las distintas posibilidades genéricas de la obra de teatro. Desde el punto de vista histórico se pueden establecer los estilos de interpretación según distintas épocas de la historia o corrientes interpretativas determinadas como por ejemplo la escuela de Stanislavski, la de Grotowski, etc.

Hay que tener en cuenta que en una representación se dan hechos que se sitúan fuera del ámbito o marco teatral que pueden influir en él, y se insertan en el contexto físico del ambiente donde se desarrolla la obra. Puede tratarse de llegadas de espectadores a destiempo, ruidos al margen de la representación, y otros factores que provocan la desatención de actores y espectadores dificultando el proceso comunicativo, codificador y decodificador.

La capacidad de comprensión o descodificación del espectador depende en gran parte del hábito que éste haya adquirido por su contacto con otros textos que le permitan establecer las reglas comunes y diferentes. Esto quiere decir que en la "competencia descodificadora" del receptor interviene en gran medida su experiencia teatral. La competencia extrateatral y cultural del espectador adquiere un papel importante, ya que en cualquier representación aparecen referencias que superan su estricto marco, aludiendo a otras realidades históricas culturales y sociales. Es decir, el espectáculo está en diálogo constante con la realidad y el mundo donde se inserta. La capacidad de descodificación del hipotético receptor puede influir en la generación de los mensajes.

Para concluir este breve análisis del papel del código o códigos dentro del teatro, reproduzco el cuadro que K. Elam propone para mostrar la interrelación de éstos entre sí, teniendo en cuenta las dimensiones culturales, sociales, situacionales y formales que se pueden dar en una representación teatral, mostrando cómo se relacionan entre ellos.

Parte dicho semiólogo de la distinción entre "teatro" o "hecho teatral" tomado en su conjunto, es decir, teniendo en cuenta la relación representación - público en un contexto determinado, y "Drama" o modo en que la ficción se plasma en el escenario, y la forma en que se llevan a cabo las distintas convenciones dramáticas:



	<b>Subcódigos teatrales</b>	<b>Códigos culturales</b>	<b>Subcódigos dramáticos</b>
<b>SISTEMÁTICA</b>	Convenciones que gobiernan el gesto, el movimiento, y la expresión.	Códigos Kinésicos generales.	Reglas para la interpretación del movimiento según el personaje, etc.
	Convenciones espaciales (observaciones sobre el espacio, elementos en juego, configuraciones corporales, etc.)	Códigos proxémicos.	Necesidades acerca de la disposición del espacio según las relaciones interpersonales, el espacio dramático, etc.
	Reglas para la indumentaria teatral y sus connotaciones.	Códigos de vestuario.	Reglas para interpretar el vestuario según el estatus, personaje, etc.
	Convenciones del maquillaje.	Códigos cosméticos.	Convenciones según los distintos tipos dramáticos.
	Subcódigos escénicos.	Códigos pictóricos	Necesidades según la construcción de la escena dramática.
	Restricciones en el acompañamiento musical, intermedios, etc.	Códigos musicales.	Normas que regulan e intervienen en la información dramática del signifiicante, música, etc.
	Normas del teatro y el escenario.	Códigos arquitectónicos.	Escenario y teatro como recursos de información dramática, etc.

	<b>Subcódigos teatrales</b>	<b>Códigos culturales</b>	<b>Subcódigos dramáticos</b>
<b>LINGÜÍSTICA</b>	Descodificación de la representación sobre las bases de las normas que lo constituyen.	Normas de constitución: sintácticas, semánticas y fonológicas.	Interpretación del drama sobre las bases de las normas que lo constituyen.
	Convenciones que gobiernan las formas de emisión del actor en el contexto teatral.	Normas pragmáticas (reglas conversacionales y contextuales).	Convenciones en relación con la comunicación interpersonal en el contexto dramático.
	Reglas de la pronunciación.	Retórica.	Convenciones dramáticas estilísticas y retóricas (decoro, formas figurativas, etc.)
<b>LINGÜÍSTICA GENÉRICA INTERTEXTUAL</b>	Sobrecodificación de la voz proyección, articulación, entonación, etc.	Paralingüística.	Necesidades paralingüísticas para la interpretación del personaje.
	Influencia de factores locales o regionales de la representación.	Dialectología.	Necesidades geográficas y de clase en la caracterización.
	Imposición de los actores de rasgos personales en la emisión.	Idiolectología.	Idiosincrasia sintáctica, retórica y personal de los personajes.
	Expectaciones que derivan del conocimiento de otras representaciones.	Influencia de la experiencia estética de otros textos.	Expectaciones que derivan de la experiencia de otros textos dramáticos.
	Tipos convencionales de representación ("Farsa", "Expresionismo", etc.)	Tipologías culturales.	Normas de género dramático convencionales.
<b>ESTRUCTURA TEXTUAL</b>	Normas textuales que gobiernan la integración semántica de distintos mensajes, y el orden sintáctico global de la representación.	Competencia textual general: reconocimiento de los textos como estructuras semánticas y sintácticas coherentes.	Normas textuales que regulan la coherencia referencial del texto dramático y su estructura semántica, y retórica general.

	<b>Subcódigos teatrales</b>	<b>Códigos culturales</b>	<b>Subcódigos dramáticos</b>
<b>PRESENTACIÓN FORMAL</b>	Principios miméticos de "ilusión" que autentifican la representación.	Tópicos del realismo, verosimilitud, concepción de lo real.	Convenciones de "autenticidad" necesaria para plasmar la acción dramática como real.
	Convenciones de alusiones directas, referencias metateatrales y ruptura de la ilusión mimética.	Normas de los "incisos": habilidad para aceptar los artificios en las formas estéticas.	Convenciones "retóricas" para la representación, formas de drama: prólogos, epílogos apartes y otras formas "artificiales".
<b>EPISTEMOLOGÍA</b>	Marco teatral (definición del marco teatral como tal).	Epistemología (organización conceptual del mundo).	Marco dramático (construcción del "mundo posible que el drama connota).
	Definición de los elementos de la representación como tales.	Enciclopedia (conjunto de puntos de referencia, hechos de conocimiento).	Construcción del "universo dramático" del discurso (conjunto de referentes).
<b>ESTÉTICA</b>	Preferencias y convenciones en la recepción de la información signíca.	Principios.	Expectaciones sobre la clase y el orden de la información dramática.
	Preferencias en la recepción de la estructura de la representación, actuación, modos, etc.	Estéticos.	Preferencias en la recepción de la estructura dramática, exigencias de los mundos dramáticos.
<b>LÓGICA</b>	Necesidades con respecto a la lógica de la representación, orden temporal de la misma.	Principios generales de la causa y efecto, obligación y posibilidad, etc.	Convenciones en la observación de la causalidad, estructura, exigencias, etc. en el universo dramático.

	<b>Subcódigos teatrales</b>	<b>Códigos culturales</b>	<b>Subcódigos dramáticos</b>
<b>ÉTICA DEL COMPORTAMIENTO</b>	Normas éticas en las relaciones actor - espectador sobre lo "permisible", etc.	Principios éticos generales.	Imposiciones éticas sobre el juicio del personaje, expectativas observaciones del "héroe" y el "villano", etc., y sobre la lectura del punto de partida de la obra.
	Supercodificación histórica (modos característicos de comportamiento teatral).	Códigos de comportamiento.	Estereotipos "cómicos" y "trágicos". Normas de comportamiento.
<b>IDEOLOGÍA</b>	Influencias sociales y económicas sobre la transacción teatral (precios, condición y localización del teatro, prestigio de los actores y la compañía, etc.	Principios políticos.	Imposiciones sobre la interpretación de las relaciones de poder, sobre todo la descodificación de los significados textuales.
	Preferencias ideológicas de ciertas clases de teatro o representación, etc.	Principios políticos.	Imposiciones sobre la interpretación de las relaciones de poder, sobre todo la descodificación de los significados textuales.
<b>PSICOLOGÍA</b>	Atribuciones de las motivaciones psicológicas del director, los actores, etc.	Principios de descodificación psicológicos y psicoanalíticos.	Hermenéutica sobre la psicología del personaje dramático (y el autor).

## **I.6.- SISTEMAS SÍGNICOS QUE INTERVIENEN EN LA REPRESENTACIÓN**

El mensaje teatral, como hemos visto, se compone de una serie de códigos cuyas normas de composición hay que conocer. Sin embargo, no menos importante es el papel que juegan los distintos sistemas sígnicos que intervienen de diferente forma al integrarse en el todo del hecho teatral.

Cada sistema conforma un conjunto determinado de señales gobernadas por leyes de selección y combinación, donde cada signo se define por oposición a otros elementos del mismo sistema, que representa una estructura sintáctica autónoma.

Entre los distintos sistemas teatrales se pueden dar casos de redundancia que reafirman la comunicación, es decir, dos significantes pueden aludir de distinta forma a un mismo significado (por medio del gesto se puede indicar lo mismo que con la voz, etc.). De manera contraria, dos significantes pueden aludir a significados opuestos al mismo tiempo, produciendo un efecto contradictorio que el espectador ha de interpretar; un ejemplo podría ser el hecho de decir algo que se está negando con el gesto y la situación escénica, con un fin humorístico o cómico.

Cada sistema se puede estudiar de forma aislada, pues tiene leyes propias de conformación. Pero el espectáculo es en su conjunto una interacción e integración de sistemas con diferentes códigos y distintas formas sintácticas. Sus elementos se integran en el circuito comunicativo donde intervienen multitud de factores tales como movimientos, sonidos, voces, luz, etc., que son seleccionados y organizados sintácticamente según

a la clase o sistema sígnico a que pertenezcan. Todos ellos forman sistemas sígnicos emitidos a través de distintos canales que varían según el tipo de signo de que se trate (las ondas del sonido, la percepción visual, etc.).

Kowzan (1975:170) analiza cinco categorías de expresión en que se insertan los trece sistemas semióticos o sígnicos que él propone para el análisis científico de una obra teatral, y serían las siguientes:

1. - Que corresponde a la categoría del texto hablado donde entrarían los sistemas que son la palabra y el tono.
2. - A la expresión corporal pertenecerían sistemas como la mímica, el gesto y el movimiento.
3. - En el plano que corresponde a la apariencia física exterior del actor se incluyen los sistemas del maquillaje, la peluquería y el vestuario.
4. - En la categoría de la apariencia escénica aparecen los elementos accesorios, el decorado y la iluminación.
5. - La quinta categoría corresponde a los sistemas de sonidos inarticulados que son la música y los ruidos.

Para el análisis de la palabra hay que tener en cuenta distintos niveles como el semántico, el fonológico, sintáctico y el prosódico.

En general, es el actor el soporte físico de la palabra aunque su emisión puede darse también a través de grabaciones. Sucede en los

teatros de títeres, por el contrario, que el actor - muñeco no emite la voz y esto es aprovechado en ciertas formas de representación en que el actor que se mueve no es el que emite la voz como si de un títere articulado se tratara.

Otra forma de utilizar esta técnica es la emisión vocal mecánica monotonal para dar la sensación de marioneta. Este tipo de representación podría aplicarse a obras de carácter expresionista. Citemos a modo de ilustración la obra de G. Kaiser (1916) *De la mañana a la media noche* donde los personajes están mecanizados como si de marionetas se tratase, y este mismo recurso le permite criticar la sociedad industrial que hace autómatas a los hombres. La inclusión de técnicas del teatro de títeres es también frecuente en la forma de hacer de Valle Inclán en la creación de su esperpento. A veces alude explícitamente a este teatro como ocurre en *Los cuernos de Don Friolera*. Vemos así cómo la separación de la palabra y el hablante da pie a nuevas técnicas teatrales que innovan el teatro a principios del siglo XX.

Hay que tener en cuenta que en el sistema lingüístico no intervienen solo los niveles fonológicos, sintácticos o semánticos, sino que son fundamentales los elementos suprasegmentales como el timbre, el tono, la intensidad de la voz, la vocalización y las cualidades vocales del emisor. Entre ellos el tono adquiere especial relevancia, ya que las diferencias tonales pueden cambiar el significado de un mismo mensaje. La repetición de una misma frase con distintos tonos es un método del que se sirve Stanislavski en su método para el aprendizaje y la experimentación dramática.

Todo este tipo de elementos aportan una información fundamental para la comprensión de actitudes y hechos no expresos en escena por medio de la palabra o sistema lingüístico articulado. Apreciamos, por lo tanto, que una de las características que diferencian el lenguaje teatral del discurso cotidiano es la relevancia que adquieren en él los sistemas paralingüísticos o suprasegmentales, pues de ellos depende muchas veces la comprensión del discurso. Asimismo permiten hacer hincapié en una palabra determinada y aseguran por la redundancia la recepción del mensaje emitido.

La correcta vocalización es una de las técnicas que ha de adquirir el actor en su aprendizaje. Los sonidos, la intensidad, el timbre y el tono con el que se emiten los mensajes han de ser controlados por el actor conscientemente, como consecuencia de su formación.

Todos estos elementos paralingüísticos han constituido desde antiguo una de las bases para la preparación del actor: Las reglas de la declamación, el control del sonido para matizar la propia voz, la llamada de atención en un momento específico del discurso, etc. La forma en que un actor enuncie una línea del texto influye de gran manera en la interpretación que el público haga de su intención semántica y dramática, ya que la correcta elaboración paralingüística del mensaje hablado lo capacita para llenar y completar significativamente el espacio acústico.

El diálogo, es decir, la expresión hablada en escena del texto escrito ha tenido preponderancia en el teatro occidental (cabe recordar a este respecto los "diálogos benaventinos" tan elogiados en su tiempo). Quiere esto decir que en muchas ocasiones se ha privilegiado la palabra o el diálogo. Esta postura es criticada por Artaud quien opina que el diálogo no



pertenece específicamente a la escena sino al libro. El teatro no es una rama subordinada a la historia del lenguaje hablado como puede aparecer en muchos manuales de historia literaria. Coincide con aquellos que creen que la "espacialidad" o la escena como lugar físico donde se desarrolla el espectáculo es más importante en el teatro que la palabra, por tanto, el sistema gestual es el componente teatral básico por excelencia. Artaud (1976: 38) piensa en un teatro libre de la "tiranía" de la palabra como una "poesía en el espacio compuesta por todos los medios utilizables en la escena: medios plásticos, pantomima, gesticulación, etc.". También en el teatro épico de Brecht predomina el elemento gestual. Otro ejemplo es S. Beckett (1960) que en su obra *Acto sin palabras* reduce el lenguaje a una función secundaria, ya que la expresión lingüística se limita en el texto a describir los movimientos que se actualizarían en escena por medio de sistemas distintos al discurso hablado.

A pesar de la importancia que el sistema lingüístico -y en definitiva la palabra- pueda tener, lo específico del teatro no es la estructura dialogal sino más bien "...la utilización de los seres humanos como objetos en una representación" (Pavis, 1976: 102). El movimiento y el gesto del actor son la base del arte dramático.

Otro hecho a tener en cuenta es que la expresión corporal del actor o su mímica puede ser voluntaria o involuntaria y a veces resulta difícil deslindar cuánto lo es y cuánto no. Asimismo los gestos pueden estar convencionalizados dentro de una representación, de tal forma que ante un gesto determinado el público interprete un significado fijo.

Todos los elementos relacionados con esta segunda categoría de Kowzan (expresión corporal, mímica, gesto y movimiento) son los

componentes kinésicos de la representación. Sería la kinesiología la disciplina utilizada para el análisis de los movimientos del cuerpo humano como sistema o medio de comunicación. El semiólogo americano Birdwhistell (1971: 101-119) estudia el carácter significativo de los gestos, movimientos y posturas que pueda adoptar el ser humano basándose en la teoría lingüística de los constituyentes inmediatos y analiza desde los elementos mínimos que componen el mensaje corporal hasta llegar a construcciones más complejas. Comprueba así que los elementos mínimos gestuales son limitados en cada cultura (en América se ha comprobado que existe un número determinado de posibles movimientos gestuales faciales), Son unidades sin significado propio que se integran en otras combinaciones más complejas llamadas kinemorfemas analizables dentro de clases kinemorfemáticas parecidas a los morfemas. El complejo kinemorfemático sería la construcción inmediatamente superior más compleja, comparable al nivel que ocupa la palabra en el código lingüístico. Por último en las construcciones del complejo kinemorfemático se estudiarían las normas sintácticas como integración e interrelación de todos los niveles anteriores. Birdwhistell hace una propuesta metodológica para el análisis sintáctico del gesto partiendo del sistema lingüístico, aunque ambos sistemas difieran entre sí.

No obstante, el gesto no está dentro de un continuo lineal como la palabra. El aislar los distintos niveles, desde los cinemas a las construcciones del complejo kinemorfemático, plantea problemas, pues forman un sistema menos discreto donde es más difícil separar un elemento del continuo.

El gesto o "señal parakinésica" informa sobre el contexto y la situación del mensaje, es un elemento de interacción de los actores entre sí

y con el público en algunas ocasiones, como en el caso de los apartes dirigidos al público. Entre la deixis verbal y la gestual hay una relación estrecha, de tal manera que por medio de la deixis se establece un puente entre gesto y discurso.

Se da el hecho de que muchas de las funciones índice del gesto en el teatro se basan en las que están vigentes en la sociedad. A través de él se puede llamar la atención o enfatizar una secuencia. Es asimismo posible lograr un efecto cómico si se provoca una contradicción entre la referencia de la señal lingüística y la kinésica o gestual.

Otro sistema en juego dentro de la representación es el movimiento escénico, cuyo estudio puede verse desde el campo de la proxémica, disciplina que estudia la distancia (en el sentido físico) entre los hombres según su situación personal y social. Se basa en que la forma en la cual el hombre usa y distribuye su espacio es significativa, un hecho de cultura. Por tanto, se pueden hacer explícitas una serie de reglas que configuren el código proxémico que permitan revelar el contenido semántico de un conjunto de unidades de distancia.

Dentro del estudio proxémico del signo teatral encontramos tres sistemas sintácticos que K. Elam (1980:62) toma de Edward Hall. Entre ellos unos son fijos, estáticos como puede ser la estructura arquitectónica del teatro, las dimensiones del escenario, el lugar para el público, etc., y determinan e influyen en el tipo de relaciones intra y extraficcionalas que se establezcan en la representación. Otros son los llamados sistemas semifijos que corresponden a los objetos móviles pero no dinámicos. En este apartado se sitúan la colocación del mobiliario si lo hubiera, la situación de las luces, etc. Un tercer grupo sería lo que él denomina espacio no

formalizado que está sujeto a constante cambio y son relaciones de distancia entre los individuos que de una u otra forma toman parte en el proceso comunicativo de la representación. Pueden establecerse relaciones de proximidad entre actor y actor, entre el actor y el espectador o bien de los espectadores entre sí.

Estas tres modalidades proxémicas se dan simultáneamente en el transcurso de la representación. Durante el desarrollo de la obra, la forma en que esté dividido el escenario, la distancia entre los actores y objetos forman un código o subcódigo que ha de ser descifrado por el público.

Puede ocurrir a veces que el carácter de un personaje esté determinado por relaciones proxémicas convencionalizadas (por ejemplo, plano superior = importante, plano inferior físico = subordinado). Esto es un punto importante a la hora de marcar los movimientos de los actores, puesto que la distancia entre escenario y sala (entre actores y espectadores) influye en otros sistemas sígnicos, por ejemplo la voz, que ha de ser emitida con mayor volumen que en un discurso normal para que el mensaje sea oído por la totalidad del público.

La tercera categoría que Kowzan señala la forman los sistemas relacionados con el aspecto físico del actor, tales como el maquillaje, el peinado y el vestido. Pueden conseguir crear personajes "tipo" por medio de una indumentaria que represente o generalice las características de un conjunto de personas, como ocurre con el personaje del gracioso en el teatro barroco, el "alto ejecutivo" dentro del drama burgués.

Son sistemas están en interdependencia directa con lo Kinésico o gestual pues el maquillaje y el vestido sirven para acentuar los rasgos

faciales y la gesticulación del actor al interpretar su personaje. Pueden adquirir especial relevancia en formas de teatro como el esperpento en que el personaje ha de caracterizarse en muchos casos de forma exagerada si lo comparamos con una persona real. También sirven para situarnos en una época determinada de la historia o en un grupo social concreto. Así, el drama realista intenta generalmente reflejar la forma habitual de vestir de la clase social a que se refiere en un momento dado. Otro recurso puede ser el empleo de máscaras cuyo uso ha sido amplio en la historia del teatro desde Grecia hasta hoy.

La cuarta categoría de Kowzan la integran los sistemas que están en relación con la apariencia de la escena. Son el decorado y la iluminación y los elementos accesorios los cuales pueden ser clave en determinadas situaciones dramáticas, como ocurre con el carro en *Madre Coraje* o el pañuelo como prueba que desencadena la tragedia de *Otelo*.

El decorado tiene también una importante misión informativa, aunque una obra se puede representar sin decorado, (ya vimos cómo Grotowski considera que para que se dé la comunicación teatral basta con un actor y un público). Puede tener distintas funciones o dimensiones informativas. En un interior burgués, por ejemplo, la mayor parte de los objetos de decoración no tienen una significación individual, sino como conjunto, pues al decorado se le ha considerado una función básicamente ornamental. Sin embargo, el decorado puede integrarse en la acción por medio de los índices o signos señaladores haciéndola progresar y así contribuir a su desarrollo e incluso hacerse centro de la misma. El personaje no es siempre el centro de la acción.

Si lo consideramos como sistema semiótico, los signos que componen la escenografía y el decorado tienen que estar sujetos a una doble función que es dinámica por la referencia de los índices y estática por su iconicidad.

En cuanto a la luz, la principal función de la iluminación en el teatro es la de definir, "obtener" las figuras en el espacio Richard Pillorow, según cita Keir Elam (1980: 84), ha hecho un código para este sistema poniendo en relación cuatro funciones:

1. - Visibilidad selectiva. Selección de las zonas que se van a iluminar.
2. - Obtención de la forma iluminada por la luz.
3. - Composición de la forma de iluminación.
4. - Y ambiente que se quiere crear.

Estas funciones se relacionan con las cuatro propiedades de la luz: intensidad, color, distribución y movimiento

La última categoría la componen los sistemas de la música y los ruidos que suelen formar un complejo de efectos auditivos que se integran con los demás sistemas signícos a lo largo de la representación.

Termina Kowzan haciendo una distinción de signos auditivos y visuales según cuatro grandes categorías:

1. - Signos auditivos emitidos por el actor (sistemas de palabra y tono).

2. - Signos visuales localizados en un actor (mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peluquería y vestido).
3. - Signos visuales localizados fuera del actor (elementos accesorios, decorado e iluminación).
4. - Signos auditivos fuera del actor (música y ruidos).

Todos estos sistemas de signos han de estar regidos por la economía comunicativa.

El cuadro general sería el siguiente:

<b>ELEMENTOS QUE APARECEN EN UNA REPRESENTACIÓN TEATRAL</b>					
<b>PALABRA, TONO</b>	<b>TEXTO PRONUNCIADO</b>	<b>ACTOR</b>	<b>SIGNOS AUDITIVOS</b>	<b>TIEMPO</b>	<b>SIGNOS AUDITIVOS</b>
<b>MÍMICA, GESTO, MOVIMIENTO</b>	<b>EXPRESIÓN CORPORAL</b>		<b>SIGNOS VISUALES</b>	<b>ESPACIO Y TIEMPO</b>	<b>SIGNOS VISUALES (ACTOR)</b>
<b>MAQUILLAJE, PEINADO, TRAJE</b>	<b>APARIENCIAS EXTERIORES DEL ACTOR</b>			<b>ESPACIO</b>	
<b>ACCESORIOS, DECORADO, ILUMINACIÓN</b>	<b>ASPECTO DEL ESPACIO ESCÉNICO</b>	<b>FUERA DEL</b>	<b>SIGNOS VISUALES (FUERA DEL ACTOR)</b>	<b>ESPACIO Y TIEMPO</b>	
<b>MÚSICA, SONIDO</b>	<b>EFECTOS SONOROS NO ARTICULADOS</b>	<b>ACTOR</b>		<b>SIGNOS AUDITIVOS (FUERA DEL ACTOR)</b>	<b>SIGNOS AUDITIVOS (FUERA DEL ACTOR)</b>





## **CAPÍTULO II:**

### **EL ESPACIO TEXTUAL O LITERARIO**

#### **II.1.- EL TEXTO TEATRAL:**

**II.1.a.-Características generales**

**II.1.b.-La dicotomía teatro/literatura**

**II.1.c.-Formas y estructuración de los espacios dramáticos.**

#### **II.2.- ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TEXTO TEATRAL FRENTE A OTROS GÉNEROS LITERARIOS Y ESCÉNICOS.**

#### **II.3.- LAS ACOTACIONES, LOS PRÓLOGOS Y LOS APARTES COMO DELIMITADORES ESPACIALES DEL TEXTO:**

**II.3.a.- Las acotaciones.**

**II.3.b.- Los apartes.**

**II.3.c.- Los prólogos y epílogos.**

#### **II.4.- EL DIÁLOGO.**

**II.4.a.- Los monólogos**



## EL ESPACIO TEXTUAL O LITERARIO

En este capítulo pretendemos esbozar algunas de las características formales que singularizan al texto teatral, prestando atención sobre todo a la distribución espacial de los elementos dramáticos, teniendo en cuenta que la coherencia textual viene marcada por la idea de una coherencia escénica en espacio ideal de la representación.

El material que suelen usar los historiadores para estudiar y analizar la historia de las representaciones que no han perdurado en el tiempo son los textos, pero el texto es solo un aspecto parcial de lo que el espectáculo fue en su día. A lo largo de este capítulo nos referiremos a lo específico del texto teatral -que no se puede definir sino con relación a la puesta en escena- frente a otras formas literarias.

Hay que tener en cuenta que la naturaleza específica del drama como texto le dispone en una situación ambigua entre la esfera del teatro como representación y la de literatura. A este respecto encontramos teorías que van desde los que defienden la primacía del análisis textual hasta las tesis más radicales que consideran que el teatro no es literatura. Nosotros pensamos que no se puede analizar el valor literario de un texto sin tener en cuenta las distintas funciones teatrales que parten de la intención básica de representarlo, pero tampoco se puede llevar a cabo el análisis de una representación en la práctica escénica sin tener en cuenta su substrato literario (v. Miroslav Procházka, 1984: 102-126)

La estructura del drama como texto literario está especialmente inscrita en límites espaciales. Ubersfeld (1978) define el espacio dramático

general como el espacio representado en el texto por medio del cual se le da forma espacial a las situaciones dramáticas. El texto está concebido para ser representado en un espacio limitado y en un tiempo presente. En estas coordenadas actúan los personajes moviéndose directamente en el espacio escénico a través de las acciones y la palabra, sin necesidad de elementos enmarcadores espacio-temporales como hace el narrador en la novela (para Jansen existe una relación complementaria entre narrador y espacio escénico, mientras que el texto lírico se encontraría a medio camino entre ambos discursos).

En el devenir histórico literatura y teatro se han interrelacionado con frecuencia desde la completa separación hasta la relativa identidad. Después de todo, el concepto "drama" tiene un significado ambiguo entre género literario y representación teatral.

Partiremos de la base de que en cada texto teatral subyace una representación ideal o virtual que da unidad de sentido al drama como texto literario. El texto es "la memoria del espectáculo" (R. Salvat, 1983:103); la diferencia es que, desde una perspectiva semiótica, en el texto los signos son fijos y en el espectáculo móviles. Como género literario el texto teatral tiene un emisor y un receptor físico único, como espectáculo ambos son múltiples. Una de las características del signo teatral ya desde el texto es su "transformabilidad", lo que le permite su expresión a través de distintos códigos y medios. De tal modo, signos lingüísticos se convierten en otros signos visuales o acústicos a la hora de la representación o transformación del texto en espectáculo.

Como texto artístico literario, el drama escrito es un lenguaje secundario que no coincide con el lenguaje natural, sino que posee un

sistema propio de signos y reglas de combinación que tiene la peculiaridad de ofrecer a distintos lectores distinta información según la capacidad del lector, cuya percepción puede variar en sucesivas lecturas merced a los datos aprehendidos en las primeras. Es por esto un texto vivo en el cual el lector asimila e interpreta los datos que podrían cambiar al ser considerados de forma diferente en una segunda lectura (v. Lotman, 1970: 34-36). Por tanto, el espacio donde se desarrolla el argumento, como un componente más que es del texto teatral, es evocado e imaginado por ciertos elementos (acotaciones y diálogos a los que nos referiremos más adelante) y solo cambia según sea la composición imaginaria que el lector haga de este espacio indicado en la obra. Esto es, cada "texto escénico" supone la inclusión de otros muchos "textos artísticos", no solo literarios sino también visuales, que están distribuidos en un espacio imaginario concreto que plantea el autor y elabora el lector a modo de director hipotético de la obra.

Si el argumento de una obra está en estrecha relación con el espacio donde se desarrolla, ya que es la expresión de los acontecimientos siguiendo el orden temporal y espacial en que se comunican (v. Tomachevski, 1925), el modo de secuenciación argumental es especialmente significativo en las formas teatrales por estar más delimitadas que otros textos narrativos por coordenadas espacio-temporales.

El espacio textual se representa y delimita físicamente en la mente del lector, de tal modo que: "La estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial" (Lotman, 1970: 270-271).

Es decir, el lector hace del mundo de las relaciones expuestas en el texto un modelo del espacio supratextual. En esta interpretación del espacio cuentan no solo las referencias concretas al lugar, sino también la ideología y las alusiones culturales que estos textos transmitan. De tal modo que expresiones como alto/bajo, izquierdas/derechas pueden tener en el texto un valor no solo situacional sino ser indicadores de una ideología o sistema de valores político - sociales o culturales determinado.

Los modos referenciales del texto teatral o dramático van más allá de la sola adecuación del diálogo a un hipotético entorno escénico, puesto que al ser también un lenguaje literario supone una red de evocaciones que sitúan al lector en un mundo ideológico concreto.

El autor elige el lenguaje en el que construye el texto, ya sea poesía, novela o drama pero cada uno puede tener interferencias de los otros. El texto puede pertenecer simultáneamente a dos (o varios) lenguajes. Toda su estructura es portadora de información, pues funciona al proyectarse sobre otra estructura. El texto artístico puede suponer también, la transgresión o creación de ciertas normas por la introducción de otras estructuras que no conocemos, ya sea intercalando un nuevo sistema de codificación, dando el efecto de que la obra está inacabada, interrumpida o fragmentada, etc.

Como ya señaló Jansen (1977), creemos que uno de los elementos que mejor define al texto teatral frente a otros textos literarios, es que éste lleva al lector a una "plasmación espacial", mientras que el texto narrativo lleva a una "plasmación narrativa". Por otro lado, el texto teatral se caracteriza por su alto grado de "iconicidad", puesto que la referencia a formas icónicas y su distribución son básicas para la presentación de la

"historia" como representación que se desarrolla dentro del universo escénico ficticio (v. U. Eco, 1972).



## II - 1: EL TEXTO TEATRAL:

### II.1.a.- Características generales

El texto es lo que da pie al espectáculo que para el hombre de hoy comienza cuando una serie de personas y elementos se ponen en contacto con un público a través de un espacio teatral. Lo que determina el teatro como espectáculo son las nociones de espacio y tiempo que lo definen como tal. Comienza en el momento en que se levanta el telón, se ilumina el escenario y varias formas y volúmenes se ponen en movimiento.

Uno de los sistemas más conocidos y utilizados para el análisis del texto escrito es el de los "modelos actanciales" de Greimas (basados a su vez en las acciones de Soriau) que posteriormente A. Ubersfeld (1978) resume de seis a tres: Sujeto, Objeto / Oponente. El Oponente establece el conflicto al interponerse entre al Sujeto en la búsqueda del Objeto. No obstante este modelo actancial es más difícil de aplicar a ciertas tendencias teatrales como es el teatro del absurdo donde la tensión entre sujeto y objeto es menor.

Este método parte la división del texto teatral en situaciones, las cuales no son ilimitadas. Una situación sería el resultado momentáneo de una relación de fuerzas de consecuencias imprevisibles. El sistema de fuerzas que componen la acción teatral es un microcosmos cuyos ejecutores y receptores son los personajes que en ese momento la desarrollan. El desarrollo de la acción se comprueba comparando en cada escena la situación inicial, la final y el resorte o elemento que modifica la acción. La dramaticidad es el choque de fuerzas que provoca la tensión dramática vivida por los personajes y no contada por el narrador como

ocurre en el relato. Es una estructura de fuerzas relacionadas y de ahí deriva el significado de la obra.

Varias son las corrientes que estudian el texto teatral aplicando conceptos lingüísticos como el de estructura profunda / estructura superficial: En la estructura profunda se organizarían secuencias de sintagmas en dos planos: el paradigmático (construcción de "actantes" o grupos de personajes) y el sintagmático (organización de "secuencias" de sintagmas diferentes en interrelaciones lógicas). En la estructura superficial hay tres niveles: 1. - Personajes y procesos que asumen los papeles de sujeto/objeto, destinador/destinatario. 2. - Funciones o enunciados según su sucesión cronológica (partidas, llegadas, luchas y contratos). 3. - Sintagmas narrativos (v. Greimas, 1966 y Rastier, 1971).

La estructura de la obra dramática es el resultado de la descripción y sucesión de cadenas de situaciones, intrigas y conflictos (v. Jansen, 1968).

El texto escrito del drama es una secuencia de signos fijos cuyo creador es uno y reconocible: el autor. En la representación el creador es colectivo, en él intervienen autor, director y actores, es un "lenguaje compuesto" pues no existe un responsable único de la creación estética. En él el signo es irrepetible, a diferencia de la escritura en la cual se puede volver atrás sobre el signo leído.

Las características del lenguaje dramático son para Serpieri (1977) las siguientes: 1- Está vinculado a la enunciación; 2-necesita un contexto pragmático; 3- su axialidad temporal está basada en el presente y su espacio es la deixis. Las del lenguaje narrativo son: 1- privilegia el enunciado; 2- no necesita contexto pragmático y es autosuficiente en su

textualidad; 3- la axialidad temporal se dirige al pasado y cambia fácilmente de planos temporales.

Larthomas (1972: 30) ve el lenguaje dramático como un lenguaje total por el hecho de estar compuesto no solo de elementos verbales, sino también de gestos, acción, situación, decorado, etc. En él aparece un compromiso entre el lenguaje escrito y el lenguaje hablado, aunque el texto escrito es previo. El hecho de que existan formas teatrales como la comedia del arte sin texto escrito previamente las considera formas aisladas no sistemáticas de la representación.

El lenguaje dramático tiene una doble referencia con respecto al interlocutor: por un lado está el personaje a quien se le dice algo, y por otro el público que lo observa, y es a quien por último va dirigido el mensaje. Personaje y público son en definitiva los receptores del mensaje dramático, por eso tiene dos efectos uno sobre el interlocutor - actor y otro sobre público que lo juzga y recibe desde otro punto de vista.

En la forma material del texto teatral intervienen una estructura gráfica y otra sonora, puesto que tiene una proyección necesaria y casi inmediata como espectáculo que se va a representar plásticamente en un espacio y tiempo determinado: La arquitectura de la sala, los límites del juego dramático, el ritmo, los movimientos, los tonos, la entonación cobran especial importancia según la idea que del espacio y el tiempo espectacular tenga el autor en su imaginación en el momento que escriba la obra. Esta idea es la representación virtual o imaginaria previa a la escritura. En palabras de André Villiers (1951: 90):

"L'oeuvre contient une structuration de l'espace de jeu..." "Il (el drama escrito) remplit l'espace dans trois dimensions (..) non seulement de manière descriptive mais cinématique et dynamique pour l'economie du jeu."

Esto significa que una característica del texto de la obra dramática es que está construido sobre una base arquitectónica de la cual depende su misma génesis, comienza siendo la morfología de un juego en el espacio ("L'oeuvre contient nécessairement la morphologie du jeu dans un space impliqué" -Villiers, 1951: 100). Suponemos, por tanto, una especie de "estructura mental" previa sobre la que se imponen valores rítmicos temporales y espaciales como "armazón" básico donde se establece el diálogo. Es decir, que la escritura dramática poseería una "fuerza" de representación escénica basada en esta espacialidad genética de la misma. En la génesis del texto hay acción y movimiento dentro de un espacio, y de ello depende la construcción del diálogo. El texto teatral es una arquitectura dinámica, un sistema de fuerzas que encarnan los personajes en un momento determinado (v. E. Souriau, 1947: 65). Existe una necesidad de realización completa en el espacio y en el tiempo.

La intención de crear una "imagen" (imagé) - desde el punto de vista de Todorov (1964)- es previa a la literatura, y no se refiere al empleo de figuras retóricas sino al carácter imaginario de la obra de arte. Asimismo creemos que si esto define a la literatura en general, en el género de la literatura dramática cobra un valor añadido pues esta "imagen previa" ha de ser más concreta para adaptarse a las necesidades escénicas. Por tanto, las convenciones teatrales del momento son también un condicionamiento previo al texto literario.

Si tenemos en cuenta que "Un texto dramático leído tampoco está ausente de un espacio y de unos movimientos." (A.R. Fernández 1981: 247); la imaginación del autor también tiene presente los modos físicos de representación de su tiempo, para seguirlos o apartarse de ellos creando formas dramáticas nuevas que luego serán nuevos modos de plasmación escenográfica. El texto presupone la idea de una representación previa a su génesis lo que conlleva una distribución espacial concreta condicionada por la época, las formas teatrales en vigencia, las formas de representación y los espectáculos del momento.

Según esto trazaremos el siguiente esquema:

Proyecto escénico pretextual--> Texto teatral--> Plasmación del proyecto escénico (Representación)

El lector de una obra dramática puede dar múltiples formas imaginarias a ese espacio ideal que el autor ha descrito (del mismo modo, las puestas en escena de un texto son múltiples). Lo que tiene de específico ese texto es la presencia de elementos dirigidos a la puesta en escena. La idea de la representación es previa a la escritura o la lectura del mismo. La representación no es más que la plasmación en espacio y tiempo concretos de un espectáculo "ideal" inscrito en el texto (v. García Barrientos, 1991: 127-269).

Lo que hacemos al pasar del texto a la representación es traducir una serie de signos lingüísticos mediante sistemas de signos que no siempre son lingüísticos. Esto correspondería al tercero de los tipos de traducción que Jakobson establece (Jakobson, 1974: 69): La "traducción intersemiótica" o "transmutación" que es "una interpretación de los signos

verbales mediante los signos de un sistema no verbal". El papel que desempeñan los elementos prosódicos también diferencia al lenguaje dramático de otros lenguajes (v. P. Larthomas, 1972).

En el texto teatral los elementos paralingüísticos, proxémicos y Kinésicos cobran especial relevancia. Así como la presencia de elementos lingüísticos con un significado autónomo que va más allá de las palabras, pudiendo incluso entrar en contradicción con ellas por medio de gestos u otros efectos escénicos (luz, sonido, decorados, etc.). A veces estos efectos van marcados en las acotaciones como referencias a formas de actuación.

El lenguaje dramático está escrito para ser hablado, por lo cual los elementos suprasegmentales y prosódicos son especialmente significativos. A este respecto Ch. Bally (1950) estudia los valores afectivos del texto; cómo la interrogación y la inflexión de la voz pueden determinar un mensaje.

F. Poyatos (1972) hace consideraciones interesantes en cuanto al tratamiento especial que tienen de elementos onomatopéyicos y suprasegmentales en el texto literario.

El autor literario en general expresa la complejidad comunicativa de sus personajes por medio de signos lingüísticos. Esto hace que los personajes no se comuniquen solo lingüísticamente a través del discurso escrito, sino que su relación viene marcada por elementos paralingüísticos gestuales y de entonación: Signos como ¡!, ¡¡ !!, ¿?, ¿¿ ??, y formas onomatopéyicas convencionalizadas del tipo: AAUGH (queja de dolor), UAAH! (bostezo), ¡Ah! (sorpresa), etc. Estos recursos sirven para evocar la gestualidad y el movimiento escénico creando así el "espacio lúdico" de la

representación virtual (v. M.C. Bobes, 1988: 245). El texto literario indica también movimientos de traslación de personajes, colores de los objetos, efectos de luz y sombra, sensaciones térmicas y, en definitiva, extralingüísticas. El lenguaje literario tiene una doble cualidad, de especial importancia en el lenguaje dramático:

" El lenguaje posee en manos del escritor una doble cualidad: la de ser vehículo sugestivo (..) o la de ser utilizado con un propósito esencialmente funcional como significante desnudo de la función poética". (Poyatos, 1972: 300).

La onomatopeya es un modo de que dispone el autor dramático para reflejar en el texto los sistemas de signos gestuales. El lenguaje dramático es privilegiado en este tipo de signos. Si la onomatopeya es la expresión del signo que reproduce el sonido que designa (T. Todorov, 1964: 33), éstas junto con una distribución determinada de las palabras forman la "ilustración sonora" del texto. Hacemos también referencia a Todorov (1964: 34-38) cuando decimos que la literatura se construye a partir de la imagen.

Este lenguaje, por tanto, se compone de formas paralingüísticas que aportan al drama escrito una forma en movimiento, convirtiéndose en la base del entramado espacial del texto mismo, aunque este entramado no tiene por qué coincidir con el modo en que se lleve a cabo la representación, que depende de las instrucciones del director, los actores y la escenografía.

Los elementos paralingüísticos del texto teatral tienen una doble función: 1º la comunicativa, que nos informa de la categoría social del

personaje, su personalidad ya sea porque él mismo la expresa (en el teatro suele ser a través de las acotaciones) o porque han de ser interpretadas a través del mismo diálogo.

La 2ª función es la técnica, que es la de mayor relevancia para la creación del espacio textual dramático, puesto que tendría como misión la oposición física y psíquica de un personaje y los demás. Estos elementos son recursos técnicos que añaden rasgos nuevos para definir al personaje.

En el texto teatral se da una representación "ideal", una imagen completa aunque teórica, previa a la puesta en escena. Los modos escénicos están ya en el texto escrito porque contiene en sí mismo la "representación virtual" (v. A. Ubersfeld, 1981).

Por otro lado, si cada texto tiene implícito un "lector ideal" del cual parte el autor para escribir la obra (v. Umberto Eco, 1979), en el caso de una obra de teatro habría que hablar de un "espectador ideal" (tal como lo denomina De Marinis, 1982: 190), del cual se esperan ciertas relaciones con el texto escrito. El público y el espacio extraescénico que este ocupa son un componente práctico más del texto teatral. El autor al elaborar el mensaje ha de referirse a una serie de competencias que atribuye al "espectador ideal". Basándonos en este hecho es lógico pensar que, de igual modo, las competencias teatrales de un público determinado en un momento histórico preciso están presentes en el texto previo a la representación.

De Marinis (1982) habla de otro tipo de "espectador ideal": "espectador modelo" como aquel que fuera capaz de descodificar y reconocer todos los códigos intra y extraescénicos del texto espectacular



una vez que fuera representada la obra. Sería un "meta-espectador" o constructor meta-lingüístico del que el analista se sirve para estudiar los procesos concretos de la recepción.

Marcello Pagnini (1980) incluye también al "lector ideal" como integrante implícito del texto literario. La relación entre este lector y la obra ha de estudiarse según las relaciones pragmáticas por las cuales la escritura dramática se relaciona con otros hechos extratextuales. Llama "lector ideal" al que lleva implícito cualquier texto literario que va dirigido en principio a un lector como receptor de un mensaje, y es distinto del "lector potencial", el cual estaría condicionado por contextos sociales, históricos y culturales. Es un lector más concreto al que se dirige la intención comunicativa del escritor. Por último está la idea del "lector universal" que surgiría del afán de la mayoría de los escritores de sobrevivir a su propio tiempo.

Si partimos de estas reflexiones de Pagnini y las aplicamos al texto escrito en el teatro, creemos que de los tres tipos de "lectores ideales" sería el segundo, es decir, el lector o "espectador potencial" en este caso, el que estaría más presente en la gestión del mismo, dado que está destinado a la representación. Este tipo de escritura busca una efectividad escénica directa sobre la respuesta del espectador modelo. Es quizá por eso por lo que las características reales concretas de un público determinado pueden influir con especial relevancia en su realización. Son todos estos componentes: La imagen escénica, el espectador ideal, y los modos de movimiento y expresión, los que dan forma a la "representación ideal previa" o "representación virtual inscrita" en el mismo texto.

### II.1.b.-La dicotomía teatro/literatura

Sin detenernos demasiado en discusiones teóricas entre las "posiciones logocéntricas" (P. Pavis, 1980: 505-506) que consideran al autor y el texto teatral la base primordial del arte escénico, o "escenocéntricas" que toman como formante primordial la realización escénica (Ver a este respecto J.L. García Barrientos, 1991: 23-28), estamos de acuerdo en aceptar la existencia de una doble vertiente: un texto escrito para ser representado, que abarcaría el conjunto formado por "Texto Literario" y sus posibles lecturas y "Texto Espectacular" -marcado en el texto por acotaciones, didascalias y la estructura dialogal- con sus posibles representaciones (v. Bobes Naves, 1988: 208).

Innumerables son los estudios sobre la relación entre texto espectáculo y texto literario:

C. Segre (1985) habla de la superioridad del texto escrito que precede a las puestas en escena, por ser el código lingüístico el que se traduce a todos los demás códigos.

M. de Marinis (1982) considera que el "texto espectacular" de la representación es distinto al texto literario dramático, por lo cual el proceso de análisis ha de ser distinto para uno y otro, ya que el objeto de estudio es diferente.

Varios son los que adoptan posturas intermedias partiendo de distintos enfoques: G.A. Breyer (1968) dice que la situación y acción dramática están condicionadas tanto desde el punto de vista textual como

espectacular por la forma concreta (espectáculo) o ideal (texto) en que se crea la situación.

Si Lotman (1970) consideraba el texto literario como secundario con respecto al texto natural, S. Jansen (1968) ve el texto espectacular como una variante de una variable que sería el texto teatral escrito.

R. H. Castagnino (1967: 19 y 153) toma lo literario como un elemento más de los componentes del hecho teatral, puesto que el autor y el lector del texto escrito han de concebirlo como representación virtual e imaginaria, sin la cual sería imposible elaborar o captar los valores teatrales del mismo. Esto lo confirma la distinta relación entre el autor teatral y el lector, puesto que mientras en otras formas literarias el autor se dirige y dialoga directamente con el lector, en el género dramático se elimina el contacto directo, pues sus ideas son expresadas a través de los personajes.

M. Pagnini (1970) se basa en las teorías generativas al analizar al texto como la estructura profunda de la representación o representaciones que de él se puedan hacer. Partiendo de esta base, el espacio creado a través del texto escrito es el lugar primigenio o ideal de donde surgirán las plasmaciones escénicas concretas de las infinitas representaciones que de un mismo texto se pueden hacer:

"Il "testo scritto" può considerarsi una specie di prima struttura profonda, rispetto alla struttura superficiale, o filmato sonoro. Esso contiene infatti la "dramaticità" in senso potremmo dire schematico" (M. Pagnini, 1970: 125)

El texto sería la matriz o esquema del teatro (estructura profunda compuesta por unidades de contenido) y la representación que él llama conjunto de ejecución (estructura superficial compuesta por unidades de expresión) a la que corresponderían las palabras, los gestos, los movimientos, las luces los sonidos, el escenario, etc. Entre ambos existen "mediaciones" destinadas a conseguir la escenificación. En su estudio del teatro clásico sitúa al héroe en un eje paradigmático de desequilibrio social o político y recupera el orden a través de su sacrificio, esta situación se refleja en el eje sintagmático lineal del desarrollo del drama en tres fases: Situación básica - Fase media del movimiento dramático - Fase conclusiva final.

C. Brandi (1974) adopta términos "saussurianos" al ver el texto como un código perteneciente a la lengua, y la representación comparable a un acto de habla. La representación sería una expresión plástica concreta, determinada por los ejes temporales y físicos del hecho de lengua que es el texto teatral. De tal modo, el texto teatral, como hecho de lengua, no estaría sujeto a formas espacio/temporales determinadas o finitas. A esta dicotomía alude también Pierre Larthomas (1972: 472):

"Si tout au théâtre est langage, une oeuvre dramatique est avant tout parole".

Pandolfi (1961) identificó la noción de interpretación de un texto escrito para el teatro con la idea de "texto psicológico del espectáculo". Por lo cual la puesta en escena sería la forma, y el drama escrito el contenido. No obstante, creemos que estas dicotomías no son enteramente correspondientes, puesto que el "contenido" de la puesta en escena ("forma") no es solo el texto escrito ya que también intervienen

aportaciones varias del director, los actores y toda una serie de fenómenos que hayan podido modificarlo. La puesta en escena parte de un drama escrito pero es sometido a una reescritura en el proceso de la representación.

Otros estudiosos entre los que se encuentra Bettetini (1975), creen que el texto inicial es la base o el proyecto de un espectáculo teatral sobre el cual se trabajará hasta llegar a la puesta en escena. La naturaleza de los signos en el discurso espectacular es diferente a su estructuración escrita. Aunque este texto forme parte del espectáculo, es un sistema más entre los diversos sistemas que lo componen y no el primordial ni imprescindible, dado que, en opinión de Bettetini, se dan puestas en escena que carecen de texto escrito como base, y cita como ejemplo el *Acto sin palabras* de Beckett. A este respecto, habría que mencionar que ha habido intentos de establecer una "retórica de la imagen", y en esta línea está el trabajo de Roland Barthes (1964b) "Rétorique de l'ímage", en el que nos dice que la imagen puede tener un significado por denotación (analogía) o connotación, que vendrá dada por la "ideología" de una sociedad e historia determinadas y es diferente de una retórica textual.

Gullì-Pugliatti (1976) continúa en la línea teórica de Bettetini cuando señala que previo al texto hay un proyecto escénico del cual su escritura es una plasmación concreta, una traducción escrita de ese proyecto de representación que estuvo en la mente del autor. Lógicamente, el fin último de este proyecto previo es la puesta en escena que puede ser múltiple.

Como conclusión, hemos constatado que la mayoría de los estudios consultados (D. Kaisergruber y J. Lempert, 1972; Serpieri, 1977; Gullì-

Pugliatti, 1976 y Bettetini, 1975, entre otros) parecen coincidir en que el texto literario es ya una base para el texto espectacular, aunque las posibilidades de puesta en escena sean múltiples partiendo del mismo texto y estén condicionadas por los medios para la puesta en escena: la interpretación del director, los actores, etc. La representación por lo tanto no es una mera ilustración del espacio delimitado por el texto teatral escrito, sino una creación distinta sujeta a cambios y reglas diferentes de producción e interpretación.

La estructura dramática es anterior incluso al texto escrito. El autor se rige por un proyecto teatral previo que variará según sus condicionamientos personales (época y posibilidades técnicas, sociedad a la que pertenezca, etc.) y sobre él escribe la obra. J. Kristeva (1971) utiliza el término "genotexto " para referirse a una clase de unidad que preexiste incluso al texto escrito y a la primera representación. En él se incluirían los códigos teatrales y las condiciones de emisión del mensaje. De este modo el proceso sería el siguiente:

**GENOTEXTO (o proyecto previo)-->TEXTO TEATRAL-->PUESTA EN ESCENA**

El texto escrito para el teatro es un espectáculo en potencia, un proyecto de representación. No es una manifestación literaria autónoma, sino que parte de un proceso de comunicación que lo transforma y que lo utiliza únicamente en calidad de material perteneciente al plano de los contenidos. Es un pretexto que está en el origen de cualquier representación teatral y a partir del cual se produce el trabajo de la puesta en escena (v. Bettetini, 1975).

Incluso formas basadas en la improvisación como la tradicional Comedia del Arte u otras formas de teatro contemporáneas como el "Happening" parten de una base textual escrita o no. Aunque solo sea unos simples apuntes que indiquen la organización del espectáculo. Dicho de otro modo, se parte de una hipótesis teatral que es en sí un texto preestablecido anterior a la representación aunque éste no sea escrito. Definiremos el texto teatral como el elemento básico escrito o apuntado, que es transformado en el proceso de la representación teatral, aunque puede tener valor literario por sí mismo. Es un texto que fue escrito y concebido para ser representado.

Dadas estas circunstancias, nos planteamos la cuestión de que el texto del drama habría que estudiarlo no de una forma horizontal según su estilística textual, sino como un hecho en el que intervienen otras dimensiones, y que parte de una visión espacial tridimensional donde se proyectaría el texto escrito por el autor. El universo semántico de una obra dramática abarca más que el texto escrito, pues incluye en sí mismo la proyección de una forma escénica cuyos principios constitutivos están expresos en mayor o menor medida en el texto.

Algunos renovadores de la escena plantean la absoluta ruptura del espectáculo teatral con el texto literario. Innovan así la tradición que marcaba una excesiva dependencia del espectáculo al texto. Hombres de teatro como A. Appia, G. Craig y A. Artaud sitúan el espectáculo teatral como un sistema de signos donde la expresión verbal es secundaria. El sistema lingüístico es primario en la estructura de los géneros literarios y secundario en la consideración del teatro como espectáculo. Por tanto, el texto escrito pertenecería a la literatura y no al arte teatral. Esta teoría nos

parece demasiado extremista, ya que entre texto literario y espectáculo no tiene por qué haber una relación excluyente.

La función del director es establecer la distribución escénica del texto literario, ya que a pesar de que algunos teóricos y han sobrevalorado la independencia del mensaje teatral espectacular sobre la literatura, en la mayoría de los casos existe un texto literario subyacente. Incluso Grotowski (1968: 52) llega a reconocer la dificultad de deslindar absolutamente el texto escrito del espectáculo, a pesar de ser un defensor del teatro - espectáculo independiente de la literatura. Para él la literatura es "una forma de pretexto" aunque luego añade que "son poquísimos los hombres que pueden estar a la altura de este proceso creador".

Son varios los estudiosos que creen en la independencia entre el texto literario escrito y el texto espectacular. La representación posee una autonomía formal contrapuesta a la dependencia de contenido (o dependencia de la matriz literaria) que el texto espectacular pueda tener. Kowzan (1968 y 1975), Bettetini (1975) y De Marinis (1982) se plantean un estudio de los sistemas icónicos referidos al cine y el teatro, como autónomos respecto a otro tipo de sistemas escritos. Así, en palabras de Bettetini (1975: 33):

"El signo icónico no reproduce objetos, sino que reproduce sus propiedades o marcas semánticas, elementos de la forma de contenido vehiculados en el plano de la forma de la expresión en virtud de marcas gráficas convencionales".

Bobes Naves (1987: 146) utiliza la terminología de Gullí-Pugliatti al llamar "signos latentes" a los indicios e informes que todo texto teatral da



para la representación. Lo que ocurre es que su forma de percepción cambia, puesto que el lector percibe estos signos no-verbales a través de códigos lingüísticos. Se da una intersección de códigos que hace que la coherencia textual vaya marcada por la idea subyacente de la coherencia escénica. De ahí que el "Texto Dramático" sea la suma del "Texto Literario" y el "Texto Espectacular" (v. Bobes Naves, 2001: 9)

Si partimos de esta idea, vemos que el espacio escénico delimita y condiciona el texto escrito y al espectáculo. Es el "ámbito escénico" o el espacio más las formas y movimientos que en él se puedan llevar a cabo lo que determina la acción teatral (v. G.A. Breyer, 1968: 12). Es éste, por tanto, un espacio vivo que preexiste al texto y a la representación y es condicionante previo de ambos.

Como conclusión de este apartado nos parece pertinente retomar en definitiva la definición que de obra dramática da García Barrientos (1991: 42):

" Defino la obra dramática como la codificación literaria de las pertinencias dramáticas (ni exhaustiva ni exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos."

### **II.1.c.-Formas y estructuración de los espacios dramáticos en el texto.**

En este apartado partimos de la idea, según lo expuesto anteriormente, de que hay siempre un texto de base teatral (que puede estar escrito o no) detrás de cada representación.

Del mismo modo que en cualquier obra literaria aparecen otros sistemas distintos al lenguaje articulado derivados de la vida social, la cultura y las tradiciones, la obra teatral, como literatura, establece su red de significaciones a través de la oposición de los personajes, de situaciones y de lugares y de objetos (v. Todorov, 1964: 33-38).

El texto escrito ha de considerarse como un "proyecto" de representación y ésta es una de las características del género. Hay siempre un espacio preescénico, creado por el autor o autores del texto o proyecto dramático inicial que difiere del espacio de la representación y que tiene valor en sí mismo (v. A. Serpieri, 1978: 94). Cada autor teatral imagina una posible puesta en escena, siempre condicionado por las convenciones de su tiempo previas al texto, lo que implica la necesidad de una coherencia en la elaboración de las coordenadas espaciales que intervienen dentro de la obra, tanto en el texto escrito (secuenciación de los actos, formas del diálogo y el conflicto dramático) como fuera de él (espacios exteriores a la representación, formas del escenario y de la sala, etc.)

Los signos que se dan en escena, ya sean visuales, auditivos o mixtos, son unidades sémicas que realizan de varias formas la capacidad de representación implícita en la escritura del texto teatral. Las coordenadas espacio-temporales cobran importancia en el género dramático más que en otros géneros literarios por estar dirigido a una realización espacial concreta. Asimismo, las supuestas reacciones del público y su futura presencia física ante el espectáculo, influyen en la creación del texto y en sus modos de expresión.

La presencia del público da forma dramática al texto. Los signos lingüísticos del texto teatral escrito se actualizarán como lenguaje hablado o

como sistema de signos y objetos culturales que son significantes por el hecho de estar dispuestos en un espacio escénico (v. N. Frye, 1971: 249). Es por eso por lo que el secreto de una buena lengua teatral reside en el hecho de poder ser hablada (v. Bettetini, 1975).

Su posible representación ante espectadores, hace que el texto teatral sea escrito con un lenguaje directo y con predominio del tiempo presente. La obra dramática se desdobra en dos vertientes una literaria y otra espectacular, que están interrelacionadas de tal modo que el texto es un "hecho" y la representación un "acto" (v. Bobes Naves, 1987: 72). Mientras el texto literario ("hecho") permanece igual en sus formas, las puestas en escena ("actos") son cambiantes y varias.

En cualquier caso, en el estudio del hecho teatral se nos plantea el problema de que lo que nos queda del teatro del pasado suelen ser formas textuales o literarias que nos dan la idea de cómo era el estilo y la poética del autor. Para reconstruir la puesta en escena hemos de hacer un estudio conjunto entre el texto o proyecto y los espacios en él establecidos y los espacios exteriores al espectáculo (local, sala o escenario) así como de noticias históricas que indiquen la utilización del escenario en un momento determinado. A través del texto, que es lo que en la mayoría de las ocasiones queda de la representación, podemos hacernos una idea o reconstruir históricamente con más o menos aproximación lo que fue el espectáculo.

De Marinis (1982: 78-90) distingue dos modos importantes: El teatro como espectáculo presente, que sería el que el espectador o analista ha visto directamente y el espectáculo ausente ("spettacoli assenti"), que son aquellos a los que no se ha podido asistir directamente.

Este carácter binario del espectáculo no es absoluto, puesto que el espectador o analista puede dar cuenta de espectáculos que no ha visto a través de datos que se tienen sobre ellos, bien sea por las referencias culturales o por los apuntes que escenógrafos, directores o actores hayan hecho de ellas. Pueden quedar también "restos" del mismo en dibujos, fotografías o planos que indiquen los movimientos, incluso los comentarios de alguien que hubiera estado presente en la representación. Son éstas lo que podríamos llamar "representaciones en la memoria".

Tenemos muchas referencias del teatro representado de finales del XIX a principios del XX a través de escenógrafos como Appia, Craig, Stanislavski, Antoine, a los que nos referiremos en el cuarto capítulo de esta tesis. Existen también documentos fotográficos e históricos que nos permiten reconstruir las funciones como "espectadores ausentes", hacerlo así será nuestro objeto de estudio, sobre todo en el período de tránsito del siglo XIX al XX.

De la dicotomía "espectáculo ausente" y "espectáculo presente" podemos sacar como consecuencia, en lo que se refiere al estudio del espacio escénico que nos ocupa, que éste puede ser real o presente si se trata de una representación concreta en un momento determinado, e "ideal" o ausente si está basada en datos que nos han llegado o en la distribución espacial que el mismo texto nos aporta a través de los diálogos, las acotaciones, los apartes, etc.

Por supuesto, de un mismo espectáculo se pueden haber hecho varias puestas en escena diferentes y cada una de ellas constituiría un objeto de estudio distinto. Sin embargo, si consideramos el teatro como texto literario

el objeto de estudio siempre sería el mismo: La obra escrita, y, por tanto, el espacio evocado por ella no cambiaría.

El espacio textual o literario de una obra dramática es siempre el mismo, su diversidad depende de la interpretación, la competencia o las posibilidades de evocación del lector o crítico. En este caso, a pesar de que el espacio que sugiere la obra escrita sea siempre el mismo, éste se hace pluriforme según la interpretación que de él haga el lector. Incluso en un texto con pocas referencias espaciales el lector tendrá que suplir la localización y el movimiento según su propia competencia, merced a una serie de estructuras contextuales a la obra y al momento dado.

El espacio escénico de una representación concreta dentro de un espacio y un tiempo determinado es efímera e irrepetible, mientras que el espacio textual es permanente, es siempre el mismo independientemente de la interpretación que cada momento social o cultural haga de él. Ocurre que algunas obras que durante mucho tiempo se han considerado irrepresentables por su estructura espacio-temporal, con el paso del tiempo han podido ser representadas. (Tal es el caso de obras de Valle Inclán o Gómez de la Serna consideradas durante mucho tiempo como "teatro imposible").

El grado de relación de dependencia o independencia del espacio del texto y el espectáculo ha cambiado a lo largo de la historia del teatro, desde las corrientes naturalistas que quieren "copiar" casi fotográficamente toda la "realidad", al constructivismo y otras experiencias como las de Meyerhold, que llegó a representar *Otelo* como extracto de tragedia que duró tres minutos (G. Tolmacheva, 1946: 254), o Artaud que rechaza cualquier diseño textual. De hecho lo que Artaud (1938) pretende conseguir es una ruptura total con los cánones teatrales que el texto establecía. Su

postulado básico es precisamente que el teatro es el arte de lo efímero e irrepetible. Su realización espacial ha de ser independiente y elaborada en el mismo momento de la puesta en escena. Intenta un estado de "teatro puro" dentro de un espacio teatral absoluto sin referencias literarias que lo desvirtuarían de su pureza. Artaud sustituye el referente verbal por un referente abstracto según una concepción ideográfica:

"Su lucha se dirige contra el texto escrito y hablado en favor de un lenguaje del espacio y del movimiento". (Bettetini, 1968: 154).

De cualquier modo, y sin llegar a los extremos postulados de Artaud, creemos que tanto la escena como la sala condicionan la dramaturgia y la estructura del texto escrito, y determinan a priori al autor dramático.

A lo largo de la historia el teatro ha cambiado su disposición escénica según la cultura y la sociedad a que pertenecía. Así el anfiteatro abierto del teatro griego o romano impone condicionamientos textuales diferentes del teatro cerrado. El espacio teatral, la función del teatro en una sociedad determinada, las limitaciones materiales luz, sonido, vestuario, sala, la forma del edificio teatral y el público influyen en la estructura y estilo del texto escrito. Es el espacio de la representación el que condiciona la escritura del drama, lo cual diferencia el género dramático de otros géneros literarios, las condiciones materiales y de representación que delimitan su estructura textual (Larthomas, 1972: 33).

Los autores de teatro clásico, desde Shakespeare a Lope de Vega, hacen pocas referencias al decorado, apenas indican el lugar ("en una plaza...", "en un salón...", "en el bosque...", etc.) aunque cambian con frecuencia de entorno. Las indicaciones verbales compensaban la

evocación del espacio, la cual corría a cargo de los espectadores. Las convenciones que exigían la localización espacial del hecho eran comunes a autor y espectadores, unos y otros partían a priori de una idea del lugar de la representación (escenario y sala) que siempre era el mismo, ya fuera un corral de comedias o una escenario isabelino. La distribución del escenario no variaba, solo cambiaba la obra, a veces, los decorados y la escenografía en general eran mínimos.

Con el teatro moderno esto cambia pues la escenografía, incluyendo en ella elementos como la luz, los sonidos, los decorados fijos y móviles, etc. se hace significativa, con importancia en sí misma y puede ser tan importante o más que el desarrollo de la acción dramática. Por eso la actitud del nuevo autor de teatro cambia al contar con muchos más medios, su modo de escritura se diversifica gracias a las nuevas posibilidades que ofrece la puesta en escena. De ahí que surjan los distintos "estilos" o "modos" teatrales, que es un fenómeno nuevo que se da a finales del XIX y se extiende al XX. Desde entonces texto y decorado se interrelacionan y uno puede condicionar al otro según los casos. La luz eléctrica en el escenario y la aparición de la figura del escenógrafo y del director hacen cambiar las formas dramáticas de los textos teatrales de este periodo. La escena y las posibilidades de acción y movimiento en el espacio teatral hacen evolucionar las formas literarias.

La forma de distribución del espectáculo y del espectador es significativa en sí misma y define distintos tipos de espectáculos teatrales, e incluso el mismo concepto de teatro:

"Les effects d'eclairage, les changements fréquents de décors rendus possibles par la technique moderne commandent, dans une large mesure, l'évolution du langage dramatique". (P. Larthomas, 1972: 108)

Lógicamente, si como hemos visto la idea espacial de la obra precede a la escritura, el decorado no preexiste a la palabra escrita pero la idea que de él se forme el autor sí. Por este motivo, la aparición de decorados y escenarios móviles permitieron también nuevos modos de organizar y estructurar el espacio escénico y textual. Sin embargo, estas formas de distribución que pueden hacerse significantes en la práctica escénica no tienen por qué estar en el texto escrito. De esta manera, la diferencia entre texto y representación teatral se hace mayor en el teatro de principios del XX.

Los accesorios y la movilidad de los objetos en escena son también importantes en la distribución y estructuración del texto según el autor la imaginó al escribir la obra:

"Les meubles et les accessoires, partie mobile du décor, ont des rapports plus étroits qu'on ne le pense généralement avec le texte lui-même." (Larthomas, 1972: 117).

Los objetos pueden incluso ser determinantes de un estilo dramático, tal es el papel que desempeñan los sofás, las sillas, las mesas, y otros elementos repetidos y casi imprescindibles en el llamado "teatro de salón" (v. Ruiz Ramón, 1967b: 28). Incluso son la base de la estructuración del texto como ocurre en *Las sillas* de E. Ionesco, en el cual es el objeto el que manda en las actitudes de los personajes. El mismo gesto de mover las sillas muchísimas veces tiene un valor rítmico estructurador del texto.



Añadiremos también que P. Claudel (1964) vio la posibilidad de considerar a los objetos como una especie de "actores quietos y permanentes" de la escena, es decir, con significación propia dentro de la evolución de la obra escrita.

Las nuevas técnicas cambian la estructura clásica tripartita del drama escrito, tradicionalmente estructurado en planteamiento, nudo y desenlace y su forma se diversifica hacia posibilidades más complejas: esquemas de secuenciación en cuadros, diversificación de planos dramáticos gracias a la iluminación de planos escénicos, movimientos de estructuras escénicas complejas, etc. Las formas escenográficas externas influyen en la ejecución textual.

Ya hemos mencionado antes que todo texto escrito para el teatro tiene una configuración espacial concreta, que va más allá de la sola adecuación del diálogo a un hipotético entorno escénico. A este respecto es interesante recurrir al concepto de "espacio límite" en terminología de Lotman, que sería:

"El límite que divide todo espacio del texto en dos sub-espacios que no se intersectan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad." (Y. L. Lotman, 1970: 281)

En el espacio textual de la obra dramática se sitúa el "límite" básico entre lo sucedido en escena a través del diálogo y el espacio aludido que señala dos mundos diferenciados entre sí. Entramos en la esfera de los espacios imaginarios a los que se alude desde la escena pero que se sitúan fuera de ella. El texto escrito para ser representado puede venir segmentado en diversos límites de situaciones y personajes, entrando en

juego significativo sus diversas formas de distribución espacial. A distintos personajes dentro del mismo mundo dramático les pueden corresponder espacios diferentes. Como ejemplo cabe citar la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett en que el personaje protagonista está en un espacio imaginario límite con la realidad textual. El personaje "Godot" está fuera del ámbito escénico donde dialogan el resto de los personajes, aunque todos ellos proceden, a su vez, de espacios aludidos o imaginarios "límites" con el lugar concreto donde se desarrolla la acción.

Recurrimos de nuevo a palabras de Lotman para delimitar lo específico del espacio escénico dentro del ámbito del texto teatral escrito:

"Tras la representación de cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del topos. Además, al ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el continuum artístico, la estructura del topos se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones no espaciales del texto. Ello está relacionado con la especial función modelizadora del espacio artístico en el texto". (Y. Lotman, 1970: 283).

Concluimos por estas palabras que tanto el argumento como el desarrollo y, en fin, la gestación misma del texto literario del drama está delimitado y en estrecha relación con los condicionamientos espaciales externos e internos al mismo.

En el texto teatral, escrito para ser representado, aparece una superposición de distintos planos estructurales de espacio y movimiento que tienen una función similar a la que en cine pueden tener los primeros

planos, planos medios, etc. (v. W.A. Koch, 1969). La confrontación de esos planos aislados, ya sean visuales (por ejemplo en acotaciones del tipo: "Mirando con atención", "Desde el fondo de la escena", etc.) o de movimiento (tales como: "Se alejan", "de forma apresurada", etc.) son pertinentes e incluso modificadores del contenido semántico del mensaje dramático como escritura teatral. También pueden aparecer antítesis en lo que se refiere a elementos sonoros y visuales en alternancia aludida de luces y sombras que evocarían planos espaciales significativos para el proceso de comprensión textual del drama.

Toda esta intersección de planos que aparecen en el texto escrito, producen un efecto estético que el lector interpreta y evoca según su conocimiento del mundo. Cada obra recreará, por tanto, un espacio diferente según sea la competencia de cada lector. El "espacio dramático" es "el espacio representado en el texto que el espectador debe reconstruir en su imaginación" (Patrice Pavis, 1980: 177). Llegamos a la conclusión de que el espacio escénico, desde su perspectiva de proyección y percepción textual, se hace plural al no estar concretado en una puesta en escena determinada. El texto ha de ser analizado según un juego de acción comunicativa. Esto nos llevaría a una teoría de la recepción (v. De Marinis 1982: 14), es decir, una pragmática de la comunicación teatral.

Si la teatralidad es previa al texto teatral (ya hemos mencionado anteriormente el concepto de "imagen previa" de Todorov (1964: 34) antecedente de esta línea teórica). La puesta en escena es "una escritura sobre una escritura" (Ubersfeld, 1981: 14), por tanto, autor y director son creadores que "reescriben" y dan forma a un mensaje escénico desde la literatura o desde el espectáculo. Lo que hacen, ya sea desde códigos lingüísticos o escénicos, es distribuir en el espacio imaginario o real de la

representación, los movimientos, los objetos, los actores y las diversas formas espaciales del drama.

## **II.2.- ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TEXTO TEATRAL FRENTE A OTROS GÉNEROS LITERARIOS Y ESCÉNICOS.**

Tradicionalmente se han venido estudiando las diversas actividades artísticas y literarias como pertenecientes a distintos géneros según ciertas características formales comunes. No siempre es fácil analizar exhaustivamente los elementos que identifiquen a un género como tal pues suelen ser múltiples las áreas de interferencia. Partiendo de la "Poética" de Aristóteles y atendiendo solo al texto, el teatro se ha venido considerando como un género literario diferenciado por su forma dialogada de la épica y la lírica, si bien aparecen ciertas áreas de interferencia entre ellas como son las novelas dialogadas o el teatro lírico, por ejemplo. En estos casos lo que distingue al texto teatral es que el diálogo no es un artificio formal elegido libremente por el autor sino una imposición que deriva de la necesidad de representación del texto (v. Bobes, 1981: 11-26).

No obstante nos proponemos esbozar una serie de reflexiones sobre las características más significativas del texto teatral como género literario frente a otros, teniendo en cuenta las coordenadas espacio-temporales que lo predisponen a una futura puesta en escena. (Como resumen sobre las denominaciones y consideraciones más significativas que se han hecho sobre los géneros literarios y el teatro hemos de hacer referencia al trabajo de García Barrientos de 1991: 28-33).

Desde una perspectiva histórica, J. Snyder (1991) en su estudio sobre los distintos géneros dramáticos y su función a través de la historia, considera que son los elementos externos a la obra los que la configuran genéricamente. Dada la función social de la literatura, son los poderes

sociales los que han dado forma en el devenir histórico a los diversos géneros. Según él todos los géneros proceden de la tragedia como poder de efecto político. La sátira es un "poder " que se desarrolla racionalmente como retórica y el ensayo es un "poder" desarrollado textualmente por una retórica. Pero el objeto de este apartado no es dar una perspectiva histórica o diacrónica, sino obtener una visión sincrónica de lo específico del género dramático por medio de la oposición de funciones y estructuras formales.

El mensaje teatral corresponde al "mensaje oratorio" (v. Saraiva, 1974) por tener una doble dimensión: Los propios soportes de mensaje escénico según su configuración concreta dentro del microcosmos de la obra, y unos segundos que corresponderían a la realidad extrateatral, de forma que éstos serían referentes de los primeros. La doble referencia del mensaje es un rasgo pertinente del fenómeno teatral. Saraiva llega a la conclusión de que, en mayor medida que la narración, el teatro expone situaciones designables y actualizables a ojos del espectador.

Al dar las características del lenguaje dramático, Pierre Larthomas (1972: 437) cita como la tercera el hecho de que el lenguaje dramático es distinto de la palabra y de la escritura. Al contrario que la poesía, el género dramático no se cierra en sí mismo pues la escritura no es su fin. Es distinto a otras artes de la elocuencia en las que incluye la oratoria y el arte de la conversación. Se separa de otros géneros literarios como la novela por la presencia de un contexto compuesto por formas espaciales concretas, sala, público, etc. y por la forma en que este contexto debe referirse a través y dentro de los diálogos por medio de incisos, acotaciones y apartes.

En la novela el diálogo es distinto del diálogo dramático porque está siempre "relatado", no enunciado; siendo así un enunciado de un enunciado

("un enoncé d'énéoncé", Larthomas, 1972: 440). El hecho de que las palabras son siempre transcritas por el narrador de una novela le da la posibilidad de elegir entre tres estilos que son: el estilo directo, el indirecto y el indirecto libre, característicos de este género narrativo que difieren del género dramático (v. Ch. Morgan, 1953).

Ortega y Gasset afirmó en 1925 que el teatro antes que género literario es un género espectacular donde prevalece el elemento visual, por lo tanto la función de la palabra es secundaria a la representación. De nuevo el hecho de que sea un arte dedicado a la puesta en escena, es previo a la elaboración de la escritura del texto teatral, esta es una premisa básica que lo diferencia de otros géneros literarios.

Veltruský (1942 y 1942), estudioso de la Escuela de Praga, analiza el drama como texto literario frente a otros géneros. Parte de la base de que el texto dramático comprende lo literario y lo espectacular independientemente de su realización escénica, aunque para él la representación sería otro tipo de arte. Lo específico del drama es su "discurso dialogado", la diferencia que hay entre este diálogo y el de la lírica y la épica radica en ser la expresión básica en la construcción semántica del drama: en el drama se han desarrollado varios contextos semánticos, al menos dos, dado que entre dos personajes cada réplica tiene un sentido para el hablante y otro para el oyente. Se componen así varios contextos que coexisten en la realización escénica representados por actores diferentes.

Para Ingarden (1958) el género dramático se caracteriza por articularse en dos textos: el principal que serían los diálogos y el secundario formado por las acotaciones. También, a diferencia de otros géneros

literarios, además de utilizar signos lingüísticos hay otros sistemas sígnicos que intervienen en la representación.

Otros puntos de vista sobre lo específico del género dramático son los que dan Rastier (1971) que lo define por su diferencia entre sujetos: el del enunciado (personajes) y el de la enunciación; y P. Giraud (1968) que toma como base la disposición de los ejes temporales puesto que en el teatro, según él, el tiempo de la acción significada y el tiempo de la acción representada se confunden, mientras que en el género narrativo lo que se establece es una oposición entre el tiempo del narrador y del personaje. Para Bakhtine (1984) lo definitorio del género dramático es ser un discurso referido, puesto que el autor transmite el mensaje a través de sus personajes.

El texto narrativo es básicamente un proceso comunicativo lineal entre autor y lector (M. Cueto Pérez, 1986). Es un mensaje lingüístico cuyo destinatario es el lector. Y aunque este proceso autor/lector adquiera complejidad en el enunciado: autor abstracto/lector abstracto o lector y autor implícitos, etc., nunca se altera la disposición lineal de la comunicación entre emisor (autor) y receptor (lector). Por el contrario en el texto escrito del drama el autor emite un mensaje a través de situaciones que simulan una comunicación dialogada, delegando así las funciones de emisor y receptor alternativamente a los personajes de la obra.

Si en ocasiones el autor del texto teatral hace interpelaciones directas al lector significa que se ha introducido como personaje en el texto literario haciéndose partícipe del "proceso significativo simulado". Es un modelo comunicativo no lineal puesto que se superponen el discurso de un autor, concebido como totalidad textual, y los discursos de cada personaje



como emisores o receptores de mensajes parciales siendo también elementos que integran el mensaje teatral como un todo. Así, citando de nuevo a Ingarden (1958) tendríamos un "texto principal" formado por el conjunto de parlamentos entre los personajes: monólogos, diálogos, apartes, etc. y el "texto secundario" que sería el de las acotaciones, cuyo sujeto de enunciación sería el autor y cuyo receptor es el lector.

Ahora bien, si es cierto que el espacio de la representación y su estudio es distinto al espacio del texto, también es cierto que el autor de teatro tiene una perspectiva distinta con respecto a la obra que el autor de una novela o poesía. Según P. Larthomas (1972: 433):

"L'auteur dramatique n'est jamais seul, dépend sans cesse des autres; son texte ne saurait rester texte, et ne devient efficace que soutenu et mis en valeur par des éléments fort divers".

Al escribir una obra, la idea de la representación está en la mente del autor. Tiene, por tanto, una idea espacial previa y en general más limitada que el autor de una novela. El marco escénico y el movimiento en escena condicionan la gestación de la obra desde su comienzo. Por consiguiente, la lectura del texto teatral es diferente a la del texto narrativo. El teatral puede ser entendido como tal por el lector pero para ello es necesario que el autor lo haya plasmado en la escritura tomando elementos de lo escénico y lo literario. Al lector de literatura dramática se le invita a llevar a cabo una "plasmación espacial" que concreta y él pone límites escénicos al universo ficticio. Las perspectivas de un texto teatral y otro narrativo son, por tanto, diferentes, puesto que los lugares de la representación condicionan la plasmación escénica de la "historia" escrita.

Por otro lado, el hecho de que en el teatro existan dos partes bien diferenciadas: la de los que actúan y la de los que escuchan, impone al texto y al autor unos límites espaciales previos a los que no están sometidos otros géneros literarios, y es, por tanto, una característica definitoria del género dramático.

En el proceso de elaboración textual está también presente la idea del espectador no como mero lector sino como participante de un espectáculo. Es importante la distribución espacial de los elementos dentro del texto escrito: formas para hacer visibles a los personajes según los planos de luz, diálogos o acciones que han de tener lugar más cerca o más lejos del espectador, zonas de iluminación y oscuridad, alusiones al público a través de apartes, etc. El autor dramático escribe su obra para un espectador que se va a situar físicamente dentro de un marco escénico concreto. La concepción básica que el dramaturgo tiene de la obra es ya espectáculo para representar frente a los espectadores. Ésta idea del público, de la colectividad que recibirá el mensaje difiere a la idea de receptor individual del escritor de otros géneros no dramáticos.

Ni el texto ni la representación cobran sentido si no es por la lectura o la puesta en escena. La ficción teatral es doble: "como signo y como cosa, como recepción literaria o pragmática, como proceso de semiotización o dessemiotización" (J.Canoa, 1989: 177).

Juan Oleza (1979) establece la diferencia entre un discurso narrativo y uno dramático en que la acción del dramático se articula en "actancias" a cargo de determinados actores y se desarrolla en coordenadas de espacio y tiempo. En el discurso narrativo existe un intermediario que pone en

relación la "fábula" con el lector pero en el discurso teatral este elemento desaparece pues no existe la figura del narrador.

El autor de una narración es un ente individual que produce un discurso, en el teatro este emisor es colectivo. El dramaturgo "suple" imaginariamente el oficio que director, escenógrafo y actores harían en una representación real. Evoca todos los elementos escénicos (luz, actores, sonido, decorados, etc.) y extraescénicos (director, escenógrafo y técnicos) que intervendrían en la imaginaria puesta en escena. Cede así su voz a esta comunidad que se convertirá en agente colectivo del mensaje.

García Barrientos (1991: 110-111) nos indica que si en la narración predomina la diégesis (el contar), en el teatro lo hace la mimesis (el hablar). Mientras que en la narración el narrador puede hacerse emisor de una acción referida, en el teatro la mimesis es directa: el cuerpo suele preceder a la voz:

"Es propio del teatro(..) el acceso directo (sin mediación) del público al universo dramático."... "La imposibilidad de una instancia mediadora entre el sujeto de la "enunciación" y su destinatario (..) define así al teatro, al "showing", a la mimesis, frente a la narración (incluido el cine), al "telling", a la diégesis, en que tal mediación es constitutiva, ineludible".

El relato en la narración se hace sustituto del mensaje. La comunicación se produce a través de un mensaje indirecto alejado del aquí y el ahora, y que establece el contacto de un "tú" con un "yo" por medio de un "él". En el texto teatral el mensaje es directo, el "él" aparece solo como un "yo" ilustrador secundario con respecto a la fábula de la obra representada. Como dijera Benveniste en 1970, el mensaje en el drama se

desarrolla a través del diálogo, de tal modo que las figuras o personajes que lo establecen son alternativamente protagonistas de la enunciación. El autor cede este protagonismo esencial que tiene el narrador.

M. C. Bobes Naves (1987: 143-168) aclara que el teatro se diferencia de géneros como el relato y la lírica por el hecho de que utiliza signos no verbales, visuales y acústicos además de signos lingüísticos, mientras los otros géneros usan como medio de expresión un solo sistema de signos que es el lingüístico. Desde nuestro punto de vista, esto sería solo parcialmente cierto puesto que tanto el relato como el cuento y la lírica son géneros que tradicionalmente han estado sujetos a transmisión oral, por lo cual se han debido utilizar simultáneamente signos no verbales (gestos, movimientos, entonaciones...); es decir, han pasado a ser "espectáculo" partiendo de una base literaria. Por otro lado, muchos de estos géneros han tenido un origen "espectacular" que después se ha hecho literatura. También puede haber elementos no lingüísticos en la génesis de un texto lírico o épico cuando se escribe con objeto de ser declamado o recitado. Ejemplo de ello son las referencias al público como oyente y no como lector, o las alusiones al gesto o al movimiento dentro del texto escrito. En las literaturas primitivas hay muchos ejemplos de este tipo: cantares épicos, epopeyas, lírica juglaresca, cuentos populares de tradición oral, etc.

Lo que ocurre es que determinados géneros literarios como los antes mencionados no siempre van dirigidos hacia su representación como espectáculo, aunque se pueda hacer uso de ellos para este fin. Por el contrario, en lo que se refiere al género dramático, la condición de ser "literatura para ser representada" delimita y caracteriza a este género frente a otros aunque puedan tener áreas de interferencia como literatura o espectáculo. Entre lo literario (escrito y lingüístico) y lo teatral (espectáculo

oral con gran importancia de los signos no verbales) hay una relación no excluyente.

Los elementos contextuales pueden también servirnos para identificar el género dramático frente a otros. Según Veltruský (1942: 103) la obra lírica o narrativa solo tiene un contexto frente a la pluralidad de contextos del género dramático. Y es la pluralidad de sujetos portadores de estos contextos otra de las características del drama frente a la lírica y la narrativa.

En cuanto a la trama, -o contexto semántico compuesto por unidades temáticas llamadas motivos y diferente del contexto lingüístico compuesto por palabras, frases y proposiciones- la dramática nunca puede ser lineal como lo es la trama narrativa. La trama dramática ha de estar siempre graduada según los motivos. Los motivos se disponen de forma diferente en la narración que en el drama aunque la trama sea la misma. La trama dramática es graduada puesto que el comienzo y el fin constituyen el "grado cero" de la tensión. Es completa en el sentido aristotélico pues tiene un principio y un fin.

La tensión interna de la trama dramática puede aumentarse por la omisión de elementos lingüísticos en el diálogo o por la disminución del ritmo dramático de la enunciación (pausas) o por su aceleración.

En cuanto al tiempo hay también diferencias entre los géneros puesto que el tiempo en el texto teatral es síntesis de los tiempos de la lírica y la narrativa por aparecer a la vez como presente y como pasado (v. García Barrientos, 1991).

En opinión de Veltruský, tanto en la estructura dramática como en la narrativa el sujeto de la emisión es múltiple frente al de la lírica que es individual. Pero si tomamos como sujeto al personaje dramático, éste pasa aún más a primer plano que en la lírica. En cuanto al autor o "sujeto central" su posición retrocede más a segundo plano que el autor de una narración.

Serpieri compara el lenguaje dramático con el del relato y la comunicación cotidiana. El lenguaje dramático y el narrativo presentan la acción de distinto modo (modo dramático: hablan los personajes / modo narrativo: habla el poeta. Coinciden con los "modos" ya señalados por Aristóteles en su poética).

Si la relación entre narrador y lector ficticio es indirecta y se da a través de la historia narrada ("locutor" y "alocutario" según J. Oleza, 1979), la comunicación entre autor dramático y espectador/lector se da por una supuesta puesta en escena que se evoca desde la literatura (código escrito). El montaje escénico se hace literatura, pero la perspectiva es distinta a la narración.

La relación entre el mensaje y su lector o espectador es directa al desaparecer la figura del narrador como elemento integrador de la historia. En el texto teatral la figura del autor aparece solo al ilustrar la escena a través de las acotaciones.

El autor sustituye en el texto teatral al emisor colectivo del mensaje escénico y le da forma literaria a todos los elementos de la puesta en escena (diálogo, alusiones espaciales, distribución de las escenas, etc.). El mensaje dramático se "independiza" de su autor como emisor y se

establece así una relación directa entre el mensaje (texto teatral) y el lector (público ficticio).

De cualquier modo, en lo que parecen estar de acuerdo la mayoría de los estudiosos -tales como Kaisergruber y Lempert (1972), Ubersfeld (1978) y Bobes Naves (1982), entre otros- es en que el rasgo que caracteriza al género dramático frente a otras formas de literatura es la capacidad de hacer significantes simultáneamente a diversos códigos con distintos tipos de signos. El texto teatral, frente a otras formas de literatura es ya teatro. Es representación virtual desde que se manifiesta como texto escrito.

Aunque la novela dé indicios espacio-temporales de carácter teatral o incluso sea dialogada, difiere del texto teatral como género literario porque no podría ser representada sin una adaptación previa, con lo cual, tras esta adaptación formal, se incluiría esta obra en el género dramático, es decir, dejaría de ser novela.

Bobes Naves (1982: 18) cita a I. Slawinska para demostrar cómo en el texto dramático están ya implícitos de forma coherente todos los planos que constituyen una representación: el acontecimiento y la acción dramática, los personajes, el tiempo y el espacio, el universo poético del drama, las categorías visuales y acústicas del escenario y el lenguaje dramático. El texto literario condiciona por otra parte las posibilidades de interpretación del actor impidiéndole ser arbitrario.

Es especialmente importante para nosotros, como objeto específico que es de nuestro estudio, el considerar el elemento espacial y sus formas de distribución como definitorios del género dramático frente a otros

géneros: El espacio es un elemento que diferencia al género dramático de otros géneros narrativos.

En el texto teatral el espacio se va delimitando progresivamente como en el relato pero, al ser su fin el plasmarse en escena, está limitado por parámetros espaciales a que no está sujeto el texto novelesco o narrativo. La idea de "el fuera de escena" es algo propio y característico del género dramático que no aparece en otros géneros literarios. Es decir, lo que ocurre fuera del texto escrito así como los elementos que rodean una representación que no aparecen en escena, no son un obstáculo para la lectura sino que la enriquecen (v. M. Cueto Pérez, 1982).

El espacio en el texto escrito del género dramático está elaborado en función de la perceptibilidad que del lugar de la representación tuviera el público. Viene delimitado internamente por la aparición de objetos que cumplen distintas funciones: La utillería funcional puede ser, por ejemplo, índice de una situación social concreta o puede tener una función simbólica si se integra en un sistema signifiante más amplio cuyo significado se descubre a través de toda la obra.

Los hábitos escénicos de una época influyen también en la distribución concreta del espacio dramático, así como las posibilidades técnicas. Los indicadores de lugar dibujan en las acotaciones o el diálogo el sitio donde se desarrolla la acción.

Bobes Naves (1987: 17) cree que lo que caracteriza al texto dramático es lo que ella llama el "proceso dialógico" entre el autor y el espectador - lector, puesto que el autor escribe la obra pero el lector al leerla hace las veces de director de escena imaginario al dar movimiento



en formas espaciales concretas según piensa la representación. Y es esta idea del espacio de la representación y los movimientos imaginarios de los actores - personajes en escena lo que estructura la obra desde el punto de vista de quien la ha escrito. Asimismo la forma de recepción está siempre sujeta a unos márgenes espaciales concretos a los que no está sometida la novela. Por otro lado, y a diferencia de la novela, el texto teatral no tiene un narrador que le dé coherencia a la historia, pero el hecho de que ésta no se pierda se debe a la interrelación de los diálogos y las acotaciones dramáticas. A diferencia del diálogo novelesco, que está referido a un narrador, el dramático es siempre directo.

La idea de la plasmación física del texto (representación virtual) a través de figuras en movimiento (actores), formas escénicas (decorados, objetos, luces, escenario, etc.) y la transposición del lenguaje escrito a actos de habla dentro de mensajes orales es también una característica propia y diferenciadora del género dramático.

Hasta aquí hemos visto en líneas generales lo específico del género dramático frente a otros géneros literarios, pero cabría también establecer sus diferencias formales en relación con el lenguaje cinematográfico. A este respecto es Christian Metz (1964 y 1970) uno de los estudiosos que más ha profundizado sobre las características del mismo, también G. Betettini (1968) dedica un trabajo al análisis del cine como lengua y escritura.

Ch. Metz estudia las características propias del lenguaje cinematográfico partiendo del hecho de que en una película operan diversos sistemas pertenecientes a distintos códigos integrados en un "todo comunicativo" a la hora de su producción cinematográfica. A pesar de las diferencias en cuanto a medio y forma de expresión y al igual que el teatro, el cine es un lenguaje de imágenes expresado por medio de un texto

espectacular en donde el icono es uno de los elementos primordiales que lo constituyen. En ambos géneros son varios los sistemas que se integran frente a un marco escénico en el momento concreto de la representación o la proyección. En ambos casos el guión cinematográfico o el texto teatral son bases escritas con una finalidad espectacular. La imagen en el cine es un elemento básico para la formación de un lenguaje icónico, y la imagen es "palabra": "L'image est toujours parole, jamais unité de langue" (Metz, 1964: 69).

Para Metz (1964) en la literatura y las "artes verbales" la expresividad estética se basa en una significación convencional (no sobre una expresividad inicial). Por ser lenguaje de imagen el cine parte de una expresividad natural al mostrar, por ejemplo, un paisaje. Es así como la dimensión estética del cine es doble pues se trata de una "expresividad" sobre otra expresividad: Hay una "expresión natural" como la exposición fílmica de un rostro o un paisaje y una "estética" que va más allá dando una dimensión sensitiva a través del mensaje artístico, que pretende incidir en el receptor, provocando sensaciones que pueden surgir de sentimientos como la melancolía, la alegría o el miedo.

La literatura es un arte de connotación heterogéneo, continúa Metz, parte de una denotación no expresiva a una connotación expresiva. Frente a ella el cine es un arte de connotación homogéneo: una connotación expresiva que se da sobre una denotación expresiva.

Desde este punto de vista y siguiendo los postulados de Metz, si consideramos el texto teatral escrito como una "representación imaginaria", en el lenguaje dramático predominaría la imagen (como visualización espacial de los hechos) sobre el texto literario. La forma de "connotación

expresiva", utilizando términos de Metz formaría también parte del texto teatral a semejanza de lo que ocurriría con el guión cinematográfico, puesto que la misión de este, al igual que la del texto teatral es la organización de imágenes. Es decir, está al servicio de una lengua basada en la imagen. Estas imágenes serán las "palabras" que formarán tanto la "lengua" cinematográfica como la teatral:

"Le texte fait image, l'image fait texte; c'est tout ce jeu de contextes qui fait la texture du film." (Metz, 1964: 69)

Con el cine, dice Metz (1964: 72), nace el lenguaje de la imagen:

"La spécificité du cinéma, c'est la présence d'un langage qui veut se faire art ou coeur d'un art qui veut se faire langage."

El discurso de la imagen ("discours imagé") es un sistema abierto compuesto de unidades no discretas. A este respecto pensamos que en el género dramático prima también el "discurso de la imagen". Ambos son espectáculos visuales, lo que para Metz entraña una adherencia del significante al significado que hace imposible la separación en cualquier momento.

En el cine la imagen como unidad se correspondería con la palabra y la secuencia sería un enunciado completo. La imagen está siempre actualizada; así, por ejemplo el primer plano de una pistola, no significa solo "pistola", sino "aquí está una pistola".

El sistema del texto fílmico (v. Metz, 1971) no tiene existencia material, es solo una lógica, un principio de coherencia, esta es la

inteligibilidad de un texto, lo que hace falta suponer para que el texto sea comprensible.

W. Koch (1969) establece las diferencias entre un texto normal escrito, el texto teatral, y el texto cinematográfico y llega a la conclusión de que el cine y el teatro son lenguajes diferentes. El teatro y el cine son "formas de representación" y presentan unidades lingüísticas independientes. Distingue entre el "fotograma" como unidad cinematográfica y el "dramatograma" como unidad teatral, las cuales se diferencian en principio por cómo se distribuyen en el espacio (primer plano/segundo plano, centro/periferia...). Para su distinción el espectador cobra un papel esencial pues forma el "contexto situacional" del mensaje que es especialmente significativo en los "representotextos" (cine y teatro). En ellos se reproduce siempre la secuencia: LOCUTOR-TEXTO-AUDITOR.

Ni en el teatro ni en el cine existe, según Koch, un locutor único pues está formado por varios emisores: director, actor, autor, etc. Sin embargo, creemos, la diferencia estriba en que en el mensaje teatral el auditor puede influir en el locutor - actor y en ocasiones modificar el propio texto, lo que no ocurre en el mensaje cinematográfico.

Otra diferencia entre ambos textos (cinematográfico y teatral) es la actitud focal del espectador (auditor). En el teatro la atención visual se pone en movimiento por la movilidad de las estructuras- actores, escenografía, luminotecnia, etc.- en cuatro dimensiones. En el cine la cámara delimita y ajusta la movilidad en dos dimensiones, habiendo sido pensada y seleccionada significativamente por el director que a priori nos impone una secuencia a través de primeros planos, planos medios o planos en picado de un mismo hecho.

Por otro lado pensamos que el cine puede considerarse como una escritura reversible y fácilmente segmentable en cuanto a su composición básica en fotogramas. Frente a ello el teatro presenta una mayor complejidad en la segmentación, es irreversible e irrepetible. El cine es en definitiva una sucesión de fotogramas que forman una "escritura en movimiento" (García Barrientos, 1991: 266) comparable al modo en que una cinta magnetofónica que fija el sonido. La comunicación directa, presente e "instantánea" es una característica del hecho teatral que dificulta su análisis ya que no se puede cortar o segmentar en un momento dado como ocurre en el cine. El teatro es, en suma, todo lo contrario a una escritura.

El lenguaje cinematográfico procede de una escritura hecha a partir de fotogramas sucesivos que producen la sensación de movimiento, y como tal se puede rehacer y "corregir" en el proceso del montaje. En el teatro se puede repetir o ensayar algo pero no se puede corregir el mensaje teatral puesto que emisor (actor) y mensaje son inseparables. El teatro exige la presencia simultánea de actores y espectadores dentro de unas mismas coordenadas espacio-temporales. Según García Barrientos (1991: 264-271) el cine es la escritura del espectáculo y el teatro la forma oral y viva del mismo.

### **II.3- LAS ACOTACIONES, LOS PRÓLOGOS Y LOS APARTES COMO DELIMITADORES ESPACIALES DEL TEXTO**

#### **II.3.a.- Las acotaciones**

Para el estudio de las acotaciones en el texto del drama escrito vamos a comenzar por la dicotomía que da R. Ingarden (1958) entre "texto principal" y "texto secundario". El "texto principal" sería el pronunciado por los personajes en su conjunto de parlamentos: diálogos, monólogos y apartes, mientras que las acotaciones formarían parte del denominado "texto secundario" y representan las palabras del autor, sus comentarios sobre su propia obra dirigidos al lector o hacia una posible representación, por lo tanto tendrían al autor como sujeto de la enunciación y al lector como receptor.

Una de las características de las acotaciones es que son percibidas a través de distinto código por el espectador en la representación y por el lector del texto escrito. Es decir, las acotaciones, que han sido expresadas por códigos lingüísticos en la escritura, en la representación son sustituidas por sus referentes generalmente no lingüísticos. Según este proceso la opción del director implica un nuevo proceso de creación ("re-creación") pues puede respetar las indicaciones que da el autor en el texto a través de las acotaciones representándolas plásticamente en escena o sustituirlas y añadir otras.

Puede darse el caso de que en algunos montajes la acotación se represente en escena por medio de códigos lingüísticos utilizando carteles y paneles escritos, o incluso algún actor puede decirlas al público según criterio del director. Por este método se apelaría a la imaginación de los

espectadores que "añadirían" formas o fórmulas irrepresentables físicamente: Descripciones de lugares imaginarios, acciones insólitas o sencillamente por su valor estético y expresivo. Tal es el caso de Jardiel Poncela o Valle Inclán cuyas acotaciones suelen tener un valor literario y, aunque en un principio están dedicadas al lector del texto, bien es cierto que podrían representarse en escena por medio de voces en off, carteles o incluso por la introducción de un personaje que las dijera en escena a modo de "narrador".

Las acotaciones cumplen también una "función pragmática" (v. Joaquina Canoa, 1989:170) pues indican quiénes son los personajes que actúan y su campo de designación deíctico para luego desaparecer en la representación convirtiéndose en elementos escénicos. Es la voz del autor que a través de las acotaciones ubica acciones y movimientos, y son así la prueba gráfica de que éste escribe para la representación que está ya inscrita en el texto. Influyen en el lector del texto teatral incluso antes de que hablen los personajes creando un mundo de ficción previo en la mente de éste. Por todo ello apreciamos que en el texto escrito para el teatro se inscriben dos textos: uno verbal (diálogos) y otro no verbal (acotaciones). Este hecho suscita la polémica de situar a cada uno de ellos en el nivel que le corresponde ya sea narrativo o dramático (v. M.A. Abuín, 1997). Por otro lado, la omisión de lo que indican las acotaciones queda en manos del director que tiene la decisión última sobre la puesta en escena.

En cuanto a la delimitación del espacio escénico las acotaciones suplen la representación física de la obra. Ilustran el espacio donde se va a desarrollar tal como lo ha concebido el autor. Desde ellas el autor dramático se hace omnisciente en cuanto a la delimitación de los movimientos escénicos y así lo transmite a su interlocutor – lector,

mostrando una "visión escénica" previa que ahorra muchas palabras en el diálogo. Generalmente son lugares conocidos por todos dentro de los cuales se insertan los personajes y dependen de convenciones teatrales de cada época (según fuera la forma del el escenario y la sala o el edificio en ese momento).

Las acotaciones tienen también como función la demarcación del espacio textual que es doble (v. J. Talens y M. Company, 1980: 35-38): Una es la mera delimitación espacial, y otra tiene una función simbólica que da sentido estético a la expresión espacial. Por esta segunda función el autor no se interesa tanto por la disposición "natural" de los objetos como por los valores emotivos que incidirán en el lector al proyectar su propia sensibilidad en la descripción de ese espacio.

No obstante hay significados que aparecen en escena que no están inscritos en el ámbito del texto, y al contrario hay elementos textuales que no aparecen en la representación como son las acotaciones cuyas instrucciones no son contempladas por el director a la hora de la puesta en escena (v. A. Ubersfeld, 1981: 15-17). La fijación del texto escrito no debe ser absoluta pues se ha de dejar un margen para la creación de los encargados de su puesta en escena. La fijación preponderante del texto escrito puede impedir el avance del arte escénico según la época y el momento, (citemos como ejemplo la obsesión purista que tuvieron algunos directores de la Comédie Française por mantener íntegros en la representación los textos de Molière o Racine). Otro riesgo es también no distinguir lo que corresponde al texto y lo que corresponde a la representación produciendo así ciertas incongruencias escénicas.



Por medio de las acotaciones el autor se hace artífice de lo proxémico y lo Kinésico, dibujando así el "espacio lúdico" marcado por las relaciones de movimiento actoral (v. Bobes Naves, 1987: 245-246). Las acotaciones crean un marco escenográfico plástico inexistente que ha de ser imaginado por el espectador para que la obra tenga sentido dramático. Dan así la perspectiva icónica de la obra, siendo elementos que hacen referencia a los signos no verbales de la representación.

Por otro lado las acotaciones aluden a las combinaciones de distintos códigos que se dan en una obra de teatro de forma heterogénea, puesto que no todos son específicamente teatrales (v. Ch. Metz, 1969).

Podemos distinguir entre las acotaciones que dibujan el espacio de la representación y las del diálogo que hacen referencia a los argumentos, a las acciones de los interlocutores, etc. (v. F. Toro, 1987). Son éstas las que dibujan el "espacio lúdico", es decir, dan un movimiento imaginario a los personajes y proyección escénica al diálogo porque señalan gestos, distancias e intenciones.

Ya hemos mencionado anteriormente la posibilidad de que las acotaciones posean un valor literario añadido cuando el autor las integra en la obra como texto artístico y no solo informativo. A este respecto resulta interesante retomar el análisis que hace Lotman (1970: 346) sobre las cuatro posturas del autor frente al texto. Éstas son:

1- El autor crea el texto como obra de arte y el lector lo percibe como tal.

2-El autor no lo crea como obra de arte y el lector lo percibe como tal (textos sacros e históricos por ejemplo).

3-El autor crea un texto artístico pero el lector no es capaz de percibirlo como tal.

4- Ni autor ni lector perciben el texto como artístico.

Según esta clasificación las acotaciones pueden ser meras informaciones, que situaríamos en el caso nº 4, o tener carácter literario cuando el autor las crea con criterio artístico, como ocurre en los textos de Lorca, Valle o Brecht, por citar tres ejemplos. A través de ellas el autor "dirige la obra" y su puesta en escena, es decir, su distribución espacial.

Se da la paradoja de que algunas "acotaciones literarias" son irrepresentables físicamente, pero sirven para ofrecer al lector la posibilidad de completar y enriquecer la escenografía de lo que hemos llamado "representación virtual" o imaginaria en la mente del lector, añadiendo parámetros espacio-temporales que "deberían" verse a través de la teórica interpretación que hiciera el actor de su personaje. Así, si el director indica que el personaje ha caminado tres días puede querer decir que ese es el aspecto que el actor ha de mostrar. Lo que ha hecho es quitar el "como si" del enunciado actualizándolo ante el lector.

El autor dramático concreta a través de las acotaciones las coordenadas espaciales y temporales en que se enmarcaría la disposición escénica de la obra, enriqueciendo el marco en que se desarrollan los diálogos para ayudar a la correcta representación del texto. Ciertas acotaciones pueden tener un valor evocador y metafórico, de ellas se sirve

el autor para incentivar la imaginación del lector supliendo elementos que podrían aparecer o no en escena, son en realidad textos con valor literario que para A. Abuín (1997: 39-40) tienen carácter narrativo y sitúan al autor dramático en un estatus similar al del autor omnisciente de la novela. No obstante, creemos, como hemos dicho antes, que la escenificación de estas acotaciones en el teatro contemporáneo es opción del director ya que el texto teatral como escritura no es sino una propuesta de posibles organizaciones espacio-temporales según distintos montajes.

Creemos también que este papel simbólico, más emotivo que geográfico, es el que cumplen las que hemos llamado "acotaciones literarias". El lugar es evocado más que descrito porque el lector/receptor del mensaje dramático es doble: por un lado es lector pero también espectador imaginario de esa representación virtual implícita en todo texto teatral. Son descripciones espacio-temporales difíciles de escenificar sin una adaptación a las posibilidades reales de la escena a la hora de la representación. En Brecht las acotaciones se hacen signos índice de la acción dramática. Incluso algunas de ellas podrían hacerse evidentes a la hora de la representación por medio de carteles en escena. En Valle tienen un valor simbólico que enriquece la acción y en Jardiel Poncela suelen tener un sentido irónico y humorístico que se integra en el devenir de la historia y los personajes.

Son el diálogo de los personajes y las acotaciones los que crean la acción en el tiempo dramático (v. Bobes Naves, 1987). Así, la palabra de las acotaciones está en estrecha relación con los signos no verbales ya sean gestuales, de movimiento, luminotecnia, decorado o música.

Tanto las expresiones lingüísticas dialogadas como las acotaciones forman una red de "signos latentes" de una "representación" que el escritor y el lector, como ya dijimos, tienen 'in mente' (v. Gullí-Pugliati, 1976).

El diálogo puede indicar por medio de elementos paralingüísticos esta representación ideal o latente. Por eso es frecuente en el lenguaje dramático el uso de interrogaciones, exclamaciones y extensiones de la frase, para dar rapidez, lentitud o entonación al discurso. El ritmo implícito de la frase y el texto y la suposición de acciones que habrían de ocurrir en el transcurso del diálogo y que pueden venir referidas a través de acotaciones, dan vida a esta representación latente, virtual o imaginaria que caracterizan al discurso dramático. Por ella el lector da sentido espacial al diálogo imaginando el movimiento.

Puede ocurrir que una acción dramática se de solo a través de las acotaciones prescindiendo del diálogo, por lo cual, ya desde el texto, se sustituyen los elementos lingüísticos por los no verbales que se representarían sin palabras en escena. Esto es lo que ocurre en la escena final de *Ligazón* de Valle Inclán, en la que el autor prescinde del diálogo descubriendo procesos y hechos escénicos no verbales que resuelven el conflicto dramático de la escena que el lector deberá "recrear" en la lectura para darle coherencia al texto.

Los gestos y los movimientos de los personajes (como ocurre en el teatro de Valle) que están marcados por las acotaciones definen el carácter y la motivación de las acciones de los personajes. Incluso determinan la forma física que el actor ha de adoptar. El autor dirige de este modo la interpretación de sus actores/personajes ideales según su visión personal del mensaje escénico.

Las acotaciones indican la forma de enunciación del texto, se hacen indicadores de referencia de un lenguaje gestual. Son otra prueba más de que gesto y palabra forman parte de un todo desde la misma génesis de la literatura dramática. El autor dramático, que desaparece del diálogo teatral, se integra a través de ellas como elemento constitutivo personal de la obra de igual modo que el narrador se hace presente en su texto.

Jirí Veltruský (1942: 56) ve las acotaciones como "anotaciones del autor", son "indicios" de una situación dramática dada. Pertenecen a lo que él llama "estética semántica", conforman la referencia a todos los sistemas distintos a la expresión lingüística expresa por medio del diálogo de los personajes.

A la categoría que Veltruský denomina "estética semántica" pertenecen las descripciones, caracterizaciones y narraciones de la situación. Suelen darse sobre todo en los apartes, los prólogos, las acotaciones y los epílogos. Una de sus funciones es la de unificar semánticamente el diálogo al aludir a las reacciones del destinatario durante el discurso y sacar a la luz elementos no presentes en el momento del discurso, que no se podrían percibir a través del diálogo entre los interlocutores.

El tipo y la frecuencia de las acotaciones cambia según el estilo dramático. El teatro expresionista dio mucha importancia a las acotaciones que solían ser de carácter literario (ya hemos citado la obra de Valle). El autor adopta un papel intermedio entre el narrador y el director de escena pues de ambos participa según su criterio artístico. En el drama de corte realista o naturalista no suelen ser tan literarias, puesto que el autor no

necesita dar tantas explicaciones para crear ambientes imaginarios, su referente es conocido y cotidiano pues reproduce un trozo de realidad con la que el espectador ha de identificarse. A veces las acotaciones son numerosas para dar efecto de "realidad". En este tipo de textos dramáticos el autor se convierte en director que pretende que los personajes se muevan del modo más "verosímil" posible, situándolos en un lugar reconocible directamente al que no hay necesidad de explicar.

En muchas ocasiones las acotaciones son al texto lo que la escenografía es a la puesta en escena. Son (o deben ser) congruentes con el estilo dramático o la corriente teatral de que se trate.

Si la obra se enmarca dentro de una tendencia expresionista o simbolista, suele tener como fin que el espectador descodifique e interprete los signos evocados en escena, los cuales no son referentes directos de la realidad. En este caso la mayoría de los signos escénicos (luz, sonido, movimientos, etc.) crean una atmósfera "irreal" cuyo referente son símbolos, conceptos o ideas. Las acotaciones siguen aquí el estilo general de la obra integrándose en ella como un todo dramático, continuando incluso el modo de hablar de los personajes. Por ejemplo, las acotaciones en algunos textos de Valle son una prolongación del estilo del diálogo, convirtiéndose en un texto narrativo con importancia y significado autónomo de los diálogos. Se trata de un lenguaje poético y están descritas "como un autor impresionista llevaría sus trazos de color al lienzo" (Cardona y Mundi, 1983: 854). A través de ellas el autor dispone una red de connotaciones que el lector (espectador imaginario) ha de descifrar. Establece un sistema impresionista y discontinuo a modo de escenógrafo y director de una obra imaginada por él plásticamente y que comunica de forma "visual" a los lectores del texto. Lo que hace con esto es crear una

plástica concreta por medio de un "lenguaje icónico" (que así lo llama A. Cardona) con el que establece las coordenadas dramáticas y escénicas a las que el autor dramático está rígidamente sometido, a diferencia del narrador y el poeta. Estas coordenadas espacio-temporales vienen determinadas por la disposición escénica o espectacular que toda obra dramática lleva implícita.

En el teatro no realista son frecuentes los signos icónicos de motivación metonímica, que consiste, por ejemplo, en mostrar una actitud corporal que caracterice a un personaje tipo como representante de un grupo de personas de similares características.

Los elementos pictóricos también son expresos con frecuencia a través de la acotación. El escritor "pinta" y decora el escenario imaginario con colores y formas que evocan cuadros impresionistas por lo que podemos trazar un paralelismo con el importante papel que la pintura tuvo en el teatro simbolista a principios de siglo. Las luces y las sombras son también evocados por el escritor en las acotaciones. Asimismo las caracterizaciones de los personajes suelen ser frecuentes y detalladas.

Por las acotaciones el espectador imaginario (lector) percibe los trece sistemas o elementos que Kowzan trazó como integrantes del teatro como espectáculo: palabras, tono, mímica, gestos, movimientos, maquillaje, peinado, vestuario, elementos accesorios, decorados, iluminación, música y sonidos. Según A. R. Fernández (1981: 252), salvo la palabra del diálogo todo es acotación dentro de los sistemas de Kowzan, puesto que estos se refieren al actor o a la escena según sean signos visuales o auditivos, dando así el tiempo y el espacio de la representación.

Las acotaciones literarias suelen tejer un parlamento al margen de los parlamentos, de los diálogos o monólogos (v. Cardona y Mundi, 1983). Forman un sistema donde éstos se integran y son imprescindibles para la representación ideal que de la obra hace el lector al "visualizar" imaginariamente el espacio dramático evocado por el texto. Algunos autores hacen largas acotaciones para explicar cuál es el sentido global de la obra y para indicar el modo correcto de descodificación de las acciones y palabras de los personajes.

Otros medios de los que se sirve el escritor para dar un sentido global a varios contextos escénicos, es la inserción de un personaje con el que él se identifica, o el uso de iconos que expliquen la acción siguiendo su personal punto de vista.

Las indicaciones de pausas o silencios aparecen en las acotaciones para aludir directamente al "imaginario" o competencia activa del receptor que los ha de situar dentro del "simulacro" de representación que supone el texto escrito. Son lapsus del discurso o diálogo entre los personajes también significativos. Por medio de ellos el autor dirige la forma de actuación de los personajes como elementos estructuradores del discurso hablado. Lo mismo ocurre con los indicadores de tonos, velocidad o intensidad que da el autor a través de ellas, teniendo presente un discurso hablado que él transmite al lector "como si" fuera un espectador.

Son "indicaciones escénicas" (v. Graciella Latella, 1983: 658), expresadas generalmente en las acotaciones que cumplen una función organizadora de la escritura del texto teatral, poniendo en juego diversos elementos catafóricos y anafóricos que lo estructuran. Las pausas sirven también para ordenar el turno de habla de los interlocutores o para señalar el fin de una intervención.



Las "indicaciones escénicas" o acotaciones hacen de elemento enmarcador del diálogo y permiten la intervención directa del enunciador: el yo del autor dramático. Este "yo" es el que Romera Castillo (1988) llama "yo existencial" cuyo referente es el autor.

Como conclusión, pensamos que las acotaciones participan de una doble vertiente pues son, por un lado, contexto plástico, escenográfico y temporal, y por otro, expresión personal del autor que aparece en primera persona. Por ellos el autor hace las veces de un director de escena que nos acerca a la ficción dramática establecida sobre ese "como si". Otros recursos como la aparición del "yo" en comentarios a la obra a través de prólogos o epílogos, permiten al autor hacer un guiño al lector para enmarcar la acción dramática a modo de escenografía, lo que le permite asumir un doble papel como escritor y como director o escenógrafo figurado de su propia obra.

El director de teatro lleva a cabo un proceso de "doble traducción" (v. A. R. Fernández, 1981: 248), donde cobran especial importancia las acotaciones pues cambian el código lingüístico escrito en códigos no verbales. Todo depende del criterio del director que, lógicamente, puede seguirlas respetando las indicaciones del autor o no. Lo que ocurre es que nunca es idéntica la acotación escrita (código verbal) a su ejecución dentro del espacio escénico (códigos no verbales). Al ser informaciones de carácter plástico son más difíciles de "traducir" en escena pues implican un cambio no solo en la interpretación que el lector le da, sino en su inserción en códigos diferentes. En el texto escrito para el teatro existen realidades que se pierden en su representación sobre un escenario, a la vez que se ganan otras no presentes en la escritura.

Tanto A.R. Fernández como J. Urrutia (1975) coinciden al decir que la función de las acotaciones es referencial, aunque al mismo tiempo cumplen una función unificadora del diálogo y, de forma simultánea al mismo, conforman el entramado espacio-temporal de la escritura teatral. Los prólogos escénicos, los epílogos y los apartes son también herramientas de las que se sirve el autor para trazar este eje. Todos estos elementos tienen, en cuanto a ejes espacio-temporales, un funcionamiento icónico y una función "demarcativa" respecto a la delimitación que hacen de las funciones dramáticas. Por ellas el autor imagina y dibuja el espacio al mismo tiempo que lo plasma en el texto (v. A.R. Fernández, 1981: 251-252).

Esto nos lleva a la conclusión de que lo que se produce es una acumulación sígnica en el mismo segmento espacio-temporal al ser todos elementos simultáneos al diálogo, tanto en la representación como en el texto teatral escrito. R. Barthes (1964c) lo denominó "espesor de signos", que es una característica del lenguaje dramático, pues en él se dan simultáneamente múltiples signos pertenecientes a distintos códigos que están insertos a su vez en diversos sistemas interrelacionados, de los cuales surge el significado dramático. Tanto el diálogo como las acotaciones actúan simultáneamente merced a una interacción mutua que tanto el lector como el espectador capta.

Las acotaciones, como elementos característicos del género dramático, forman la arquitectura del mensaje escénico. Aluden a signos no verbales que sirven para dar forma al espacio dramático y caracterizar al personaje a través de sus modos de expresión, tono, timbre de voz, gestos y formas de movimiento que lo individualizan frente a otro.

Otra de las características formales de las acotaciones es que suelen mantener todas las referencias hacia la 3ª persona, mientras los diálogos (en palabras de Ingarden, el "texto primario") se articulan en torno a la primera y segunda persona del discurso (Bobes Naves, 1982). Son también frecuentes en ellas las formas como "aquí", "ahora", "este"..., así como formas conativas que sugieren conducta.

A. Serpieri (1978) analiza el mensaje teatral según su dimensión de deixis. Es decir, cree que lo propio del mensaje teatral es su organización espacio-temporal concreta de una serie de elementos siguiendo los parámetros de "dentro" o "fuera" de escena. Y serían precisamente estos modos de interrelación espacial los que hacen posible la representación de un texto teatral escrito, desde este punto de vista, las acotaciones, en cuanto que elementos privilegiados para la demarcación escénica, podrían ser consideradas como características del género dramático frente a otros géneros literarios. No obstante las acotaciones pueden tener más o menos importancia o ser más o menos frecuentes según el género teatral, la época o el autor.

El teatro clásico carecía de acotaciones aunque a través de los diálogos se daban referencias localizadoras espacio – temporales. El título de la obra y el conocimiento que de los hechos y los temas tenían los espectadores delimitaban los lugares donde se solía desarrollar la acción, ya fueran "in praesentia" o referenciales (v. Magdalena Cueto, 1986).

Por lo tanto, el hecho de que en el teatro clásico haya tan pocas acotaciones se debe a que ya estaban incluidas en el diálogo de los personajes. Estos hacen indicaciones aprovechables por el director de escena y ubican al lector en un lugar y tiempo concreto donde se desarrolla

la acción. A este respecto cita Bobes Naves (1982: 15-25) como ejemplo el texto de *Hamlet* (Acto I, Escena I):

"se acaban de dar las doce", "hace mucho frío", "se estremece de asombro y terror"...

Incluso aparecen datos sobre el decorado y la iluminación:

"La aurora viene pisando el rocío de aquella empinada colina que se va hacia Oriente".

Las indicaciones escénicas que se hacían a través del diálogo de los personajes tenían como consecuencia que el espectador percibiera de forma redundante una misma señal: por su expresión lingüística (lenguaje hablado) y por la actualización plástica del referente en la escena. En el teatro del Siglo de Oro español así como en el teatro isabelino son frecuentísimas este tipo de indicaciones. De este modo se suplían también la escasez de decorados. Las posibilidades de evocaciones temporales y geográficas se multiplicaban contando siempre con la "colaboración" de los espectadores que aceptaban estas convenciones.

En el teatro actual el uso de acotaciones en los textos es acorde con el estilo dramático. Su uso es distinto si se trata de un drama realista o uno expresionista. La acotación se integra dentro de la estética de la obra. En opinión de M. Cueto (1986) esta profusión se debe a la mayor complejidad que tiene hoy en día el hecho del espectáculo, gracias a la multitud de medios y posibilidades técnicas. Es decir, desde la génesis textual de la obra los sistemas de signos no verbales adquieren un gran valor

significativo. El texto "no verbal" puede hacerse tan importante dentro de la escritura dramática que llega a sustituir al diálogo.

Cada autor dramático hace un uso distinto de las acotaciones según su estilo literario. Ha sido muy estudiado el papel que desempeñan en la obra de Valle Inclán (entre otros A.R. Fernández, G. Latella, A. Cardona y F. Mundi, ya citados). Según Zamora Vicente (1973) pueden llegar a ser incluso un guión completo para la representación de la obra.

En otros autores las acotaciones son escasas, Peter Brook (1968) llega a afirmar que los buenos autores dramáticos son los que menos uso hacen de las acotaciones, opinión de la que nos permitimos discrepar, puesto que la calidad de un texto teatral escrito no depende del sistema de acotaciones sino de otros valores literarios y estéticos. En esta misma línea se sitúa Serpieri (1977) cuando opina que la abundancia de acotaciones significa una crisis del teatro, es decir, del diálogo dramático, de modo que si el diálogo es pobre las acotaciones suplirían esta pobreza. Se basa en el hecho de que en el teatro isabelino o griego no existían acotaciones. No estamos del todo de acuerdo con ello, puesto que, como hemos visto, las acotaciones iban insertas en el mismo diálogo que informaba sobre situaciones, movimiento, vestido, etc., produciendo así un efecto redundante que podía o no suplir la falta de decorados o efectos materiales en escena. Por otro lado están lo que hemos llamado "acotaciones literarias" que no hacen sino enriquecer el texto teatral. De cualquier modo, pensamos que las acotaciones no son imprescindibles, aunque, sin hacer estadísticas, aparecen en la mayoría de los textos dramáticos. Como ya hemos dicho anteriormente, son ejes espaciales, referencias temporales y de movimiento, es decir, vehículos privilegiados para la inserción de los sistemas no verbales que intervienen en una representación. Se desarrollan

siguiendo los ejes geográficos del "dentro" y "fuera" escénico, y temporales del presente "real" de la representación y lo ocurrido antes y después de esa "realidad" escénica.

Las acotaciones o, en un sentido más amplio, las notas del autor (que engloban más hechos que las acotaciones) son parte constitutiva de la estructura literaria del drama. A través de estas notas el autor se comunica directamente con el lector, y van desde el nombre expreso de la persona que habla, pasando por los prólogos, epílogos o acotaciones que el autor añade al texto. Son indicios del contexto integral de la obra, ya que el sentido completo del diálogo no depende solo de la posición concreta de cada personaje, sino también de la actitud que el autor adopte frente a estas situaciones entre personajes. Su punto de vista lo muestra a través de sus notas personales en el diálogo y por medio de otros recursos que, como los apartes, pueden ser guiños irónicos del autor. Dichos datos definen el estilo dramático de un autor determinado. Con su intervención directa explica al lector cómo debe interpretar discursos y acciones de los personajes. Son también medios para crear una atmósfera dramática concreta que influya en futuras acciones o diálogos, mostrándonos a través de ello su estado anímico. Según Veltruský (1942: 64) el autor interviene en la acción dramática para dar cuenta del "contexto integral de la obra" condicionando así los "contextos asociados" de los personajes. Para él estas notas del autor cumplen una posición subordinada con respecto al diálogo, nosotros no participamos de esta opinión pues creemos que son partes integrantes de un todo sin el cual el diálogo perdería sentido. Además, a veces se puede prescindir del diálogo sustituyéndolo con apuntes o instrucciones del autor sobre la acción dramática a modo de guión escénico.

Cabría por último recordar, como indicara Gullí-Pugliatti (1976), que antes de la escritura del texto existe en el autor una idea de puesta en escena. Es una "pre-distribución espacial" que se manifiesta de distintos modos en el texto ya sea a través de acotaciones, el diálogo, y otros elementos como los prólogos, los epílogos y los apartes a los que nos referiremos a continuación.

### **II.3.b.- Los apartes**

Un aparte se produce cuando el discurso se dirige por un lado al interlocutor del diálogo y por otro a nadie. Pasa por alto el contexto de los interlocutores primarios del mensaje en escena que son los otros personajes, y va dirigido directamente al lector o, en su caso al espectador (v. Veltruský, 1942: 51).

Por lo tanto en el aparte el público es el que se hace interlocutor de la acción dramática o confidente de una información que los otros actores, interlocutores primarios, no reciben, es decir, de la que "fingen" no enterarse aunque la escuchen dada su proximidad al emisor y el volumen del mensaje emitido. Los apartes son convenciones dramáticas que público y personajes aceptan. Contribuyen al desarrollo de la intriga de tal modo que hacen al público o lector cómplice de la ficción, convirtiéndose en elemento de incidencia en la trama. Se produce así un diálogo secundario dentro del diálogo principal y una duplicidad en los destinatarios directos del mensaje dramático, de modo que si los otros personajes son habitualmente los destinatarios directos del diálogo y el espectador/lector el secundario, en los apartes el público se convierte en destinatario directo del mensaje.

El aparte implica un cambio de orientación deíctica en el diálogo (caracterizado por el yo/tú), y hace que la dirección se desvíe a otro plano de la ficción dramática, ya sea hacia el público, hacia otros personajes o hacia el mismo personaje que habla a modo de pensamiento en voz alta (v. Serpieri, 1977).

El autor puede también servirse de los apartes para referir a través de los personajes hechos que no ocurren en el espacio de la representación, en el aquí y ahora escénico. Junto con las acotaciones dan cuenta de otros espacios o acciones referenciales que no aparecen ante de los ojos del espectador. Suelen ser incisivos de carácter verbal (a diferencia del carácter no verbal que, como hemos mencionado anteriormente tienen las acotaciones) que se introducen a lo largo de la acción dramática.

El aparte puede referir también confidencias del personaje o pensamientos en voz alta, e ir acompañado de acotaciones del autor del tipo: "para sí mismo", "hablando consigo mismo", etc. En ese caso el destinatario primario sería el mismo personaje emisor, su función es hacer partícipe al público de una información que no tendría si no tuviera acceso a esta reflexión como destinatario secundario, en este caso merced a una convención dramática.

En el mismo diálogo pueden aparecer claves que conoce el público/lector y no el personaje interlocutor al que se dirige el discurso produciendo efectos de ambigüedad e ironía por la comunicación mixta entre dos destinatarios: el lector o espectador y el personaje o personajes receptores del mensaje escénico.



La figura del espectador imaginario está presente en el texto literario a través de los apartes, no como "director hipotético" de la acción dramática, papel que le daban las acotaciones, sino como partícipe de la acción misma. Al hacerle receptor directo del mensaje escénico se convierte en elemento formal que se integra como interlocutor del personaje que le habla desde la escena.

Este es un recurso muy utilizado en las comedias de enredo y en el teatro del siglo XVIII. Podemos suponer que cumplían también una función de indicadores que situaran al público en un espacio concreto que de otra forma no podrían evocar por medios escenográficos.

Puede darse también el caso de que algún personaje hable al público, no como personas que asisten a una representación, sino dándole una entidad distinta (considerarlos como miembros de un jurado, asistentes a una conferencia, etc.) el espectador pasa a ser personaje ficticio y receptor del mensaje. Se le está suponiendo una doble entidad.

Juan Oleza (1979) habla del lector de la narración como "función" no como entidad. Creemos, sin embargo, que en e la escritura del texto teatral, como representación virtual que es, y mucho más en la puesta en escena, el público se hace entidad hacia la que se dirige el discurso. Y esto es patente sobre todo en los apartes. En cualquier caso el público es también una función en la estructuración interna del drama. Por los apartes se hace al público partícipe de la estructuración del texto.

Si, como afirma J. Oleza (1979: 59), "cada texto lleva oculto el modelo de lector al cual se dirige", consideramos que cada texto escrito dentro del género dramático lleva implícito un "espectador modelo" (público

ideal) al que va dirigida la supuesta representación. Este público ideal está también sujeto a las convenciones y la tradición teatral de la época. El público evoluciona y cambia sus exigencias a lo largo del tiempo y el autor dramático también se adapta a ellas, es por eso también un elemento de cambio de la estructura dramática.

Los apartes son, por otro lado, elementos que conforman el armazón espacial concreto de la escena ya que, desde el texto escrito el autor puede concretar el espacio escénico a través de los personajes, incluso referir espacios escénicos imaginarios dentro y fuera del escenario. En ocasiones los apartes pueden ser la representación de las acotaciones en escena, es decir, se hacen "acotaciones representadas".

Forman una especie de diálogo entre el actor y el público que, a modo de confianza ficticia, acercan al espectador a la acción dramática. Los apartes introducen al público en la ficción escénica como elemento de la representación o personaje que desde fuera del espacio de la representación conoce hechos que otros personajes no conocen, participando así como actor colectivo.

### **II.3.c.- Prólogos y epílogos**

En algunos textos teatrales aparecen prólogos y epílogos que el autor utiliza para enmarcar la acción dramática, pero a diferencia de las acotaciones éstos ocurren en el espacio escénico, es decir, aparecen en escena y forman parte de la representación real o virtual. Suelen cumplir una función deíctica para explicar los antecedentes de la acción dramática, pueden también ser delimitadores y ubicadores del espacio de la

representación, tanto de los elementos presentes en el desarrollo dramático dentro del escenario como de los espacios que rodean a esa situación, es decir, los lugares no representados en escena. En Brecht, por ejemplo estos elementos intentan provocar en el espectador una actitud crítica ya que: "Una actitud crítica por parte del espectador es una actitud plenamente artística" (B. Brecht, 1970: 26). Quiere con esto plantear el teatro como objeto artístico, compuesto según unos recursos escénicos no ocultos al espectador que informan sobre la "ficción" de la representación.

B. Brecht propone en la exposición que hace de su teoría teatral el uso de epílogos y prólogos que introduzcan y concluyan la obra, de forma que la misma estructuración o enlace sintáctico de las secuencias alerte al espectador del "artificio" de la representación, son también introducción a los acontecimientos que van a desarrollarse luego en escena. Prólogos y epílogos sirven a veces de resumen de la fábula convirtiéndose en un aspecto funcional y táctico que indica la esencia de la pieza y su "gestus fundamental".

El epílogo puede cerrar la obra de forma que aclare la conclusión, la moraleja o produzca un efecto irónico en contraposición con los hechos ocurridos en escena. La función del epílogo es hacer una nueva codificación sintetizadora que resuma o contraste el mensaje desarrollado en el transcurso de la representación. Ejemplo de esto es el final de algunas tragedias griegas que solían ir cerradas por un epílogo que resumía la idea central de la tragedia (v. Bobes Naves, 2001: 46).

Prólogos y epílogos son elementos frecuentes de estructuración formal. Si tomamos como ejemplo una estructura típicamente brechtiana obtendríamos el siguiente esquema:

Prólogo (= Introducción a la fábula o asunto de la obra)

Desarrollo de la fábula (= Sucesión de escenas con cortes temporales de acción y lugar)

Epílogo (Conclusión que deriva de la fábula. Consecuencia final que puede ser dirigida al público)

Esta es la que presentan obras como *La resistible ascensión de Arturo Ui* o *El alma buena de Se-Chuan*.

La división de la obra en prólogo - desarrollo de la fábula - epílogo no es única de Brecht, aparece también en obras de Valle como *Los cuernos de Don Friolera*, en la cual cada una de las partes cumple una función específica: El prólogo comienza con el diálogo de dos personajes, Don Estrafalario y Don Manolito, que adelantan la perspectiva estética del propio Valle, pero distanciándose de él por su caracterización esperpéntica. Asimismo la localización espacial viene dada también en el prólogo (La población de Santiago el Verde) y anticipa el sistema de colores que aparecerán en escena con una función simbólica:

"...Hace manos de seis dedos, y toda clase de diabluras con azul, albayalde y amarillo". (Valle Inclán, 1925: 66)

El desarrollo de la fábula se da por medio de una sucesión de cuadros pero el argumento se ha planteado a modo de breve apunte en las escasas cinco páginas que ocupa el prólogo. En él los personajes se reducen a tres, que son las fuerzas básicas que mueven la intriga: "el Bululú", acusador, personaje que encarna fuerza orientada que mueve la intriga al instigar al fante de D. Friolera a matar a su mujer; el sujeto "el Fante", cuyo

objeto es matar a su mujer para salvar su honor; y "la Moña", víctima y oponente del "Fantoche". El prólogo hace aquí oficio de síntesis argumental y estética de la obra que sucederá a continuación.

El "núcleo" de las dos estructuras o representaciones superpuestas (el prólogo y la obra propiamente dicha) es el mismo, y está claramente evidenciado a través del código por lo que éste se hace parte significativa básica del desarrollo de la obra (hacemos referencia a la definición que de "núcleo teatral" da Solomón Marcus, 1975: 94 : "Un núcleo de una pieza es como un sistema de coordenadas con relación al cual cada personaje encuentra su posición."). Valle se sirve del prólogo para anticipar su propia obra y lo convierte en un metalenguaje teatral que pone en evidencia el código general de la representación. El mismo mensaje se expresa a través de un teatro de títeres al que asisten unos espectadores en el escenario. Por medio de esta técnica se produce un fenómeno de "transcodificación" que consiste en pasar un mismo significado o información de un sistema a otro (v. K. Elam, 1980: 32-97).

El espectador conoce el argumento general de la obra por medio del prólogo que es a su vez una representación de títeres, incluso se anticipa el desenlace: la muerte de la adúltera a manos del marido, aunque el autor "juega" con el público con cierta ironía pues la que muere al final de *Los cuernos de Don Friolera* no es la mujer sino su hija. De este trágico final en punta pasa directamente al epílogo que enlaza con el prólogo por medio de distintas marcas formales: Vuelven a aparecer los personajes del comienzo, aunque ha habido un cambio en el espacio escénico, ahora están en una ciudad tras las rejas de la cárcel. Se utilizan otra vez las formas rimadas que solo aparecen en prólogo y epílogo. Se trata ahora de los dos personajes iniciales que escuchan un romance de ciego en el cual se repite

el mismo argumento de la obra. El ciego vuelve a la historia representada en el prólogo a modo de representación de títeres, pero tratando a Don Friolera de héroe con trascendencia histórica, lo que nos da un efecto cómico lleno de ironía.

Los epílogos son elementos de cierre por los que el autor sintetiza el final de la acción dramática. Cumplen también una función deíctica y referencial similar a la de las acotaciones pero, como los prólogos, suelen aparecer en escena en el espacio de la representación. Son marcadores espacio-temporales de la acción dramática que aluden a lo sucedido como elementos referenciales eminentemente catafóricos frente a los anafóricos propios de los prólogos. Pueden también servir de continuación imaginaria de la acción dramática que ya no se representará en escena. Prólogos y epílogos crean, por tanto, los que denominaremos "espacios referenciales" de la obra dramática.

Los epílogos tienen a veces la función de advertencia o moraleja por la cual el autor expresa sus ideas personales o conclusión sobre el conflicto.

Prólogos, epílogos y apartes pueden expresar de forma verbal signos que pertenecen a códigos no verbales. Hacen referencia a sistemas que no han aparecido en escena o son redundantes ejerciendo de elementos que subrayan efectos que ya se han plasmado materialmente en el espacio de la representación tanto si se trata de la práctica escénica real como del espacio escénico imaginado por el autor al describir la situación.

Desde este punto de vista, actúan al revés que las acotaciones, puesto que si éstas "verbalizan" sistemas no verbales al referirse a formas de movimiento, peinado, decorados, música, etc., los apartes, prólogos y

epílogos suelen plasmar desde el código verbal los códigos no verbales que no aparecerán plásticamente en escena. Aluden a los mismos sistemas signícos no verbales ya citados pero de forma referencial cumpliendo una función índice al señalar una realidad no expresada icónicamente en escena.

Si las acotaciones son elementos básicamente icónicos del lenguaje teatral, apartes, prólogos y epílogos se componen sobre todo de signos índice, y por su forma de referencia cumplen fundamentalmente una "función indicial". Esto puede demostrarlo el hecho de que autores como Brecht y el mismo Valle se sirvan de ellos para provocar un efecto de "distanciamiento" (según terminología de B. Brecht, 1948) que aleje sentimentalmente al espectador del espectáculo. A diferencia del teatro naturalista, su pretensión es conseguir el goce estético y no emocional por parte del público al que se ha de provocar una conciencia crítica de la realidad evocada.

#### II.4.-EL DIÁLOGO

El diálogo es en principio una actividad verbal, aunque entren también en juego todo tipo de elementos y códigos no verbales tales como el gesto y el movimiento. Jirí Veltruský (1942:17) define el diálogo como: "Una enunciación verbal realizada por dos o más hablantes que se alternan y que, en general, se dirigen sus discursos unos a otros."

En su Poética Aristóteles da importancia al diálogo como elemento caracterizador del drama, partiendo del concepto del diálogo como interacción verbal.

El diálogo dramático frente al que no lo es -ya sea un diálogo en una novela, el cotidiano o el que puede aparecer en otro género literario- es el que está escrito para un escenario, para ser dicho enfrente de una audiencia (v. A.K. Kennedy, 1983). Incluso si se tratara de una obra de teatro leído, en el momento de la lectura la expresión sería oral y la audiencia estaría presente. El lenguaje dramático es estudiado y ficticio frente al cotidiano que es espontáneo. Para Serpieri (1977) la unidad básica teatral es el diálogo que supone la puesta en escena del yo/tú.

En esta línea se sitúan también Larthomas (1972) que cree que en el diálogo teatral están ya incluidos las formas del gesto, la entonación y la mímica puesto que tiene un carácter "naturalmente representado", y Ruffini (1974) que afirma que el diálogo está hecho para ser representado. Por eso nos parece lógico pensar que el concepto de "especialización del diálogo" o de distribución imaginaria de objetos y movimientos, puede ser básico para la emisión y la recepción del mensaje teatral.



El diálogo es en definitiva una parte más del espectáculo que acompaña a elementos paraverbales en el momento de la representación (Bobes Naves, 1987: 65). Incluye en simultaneidad una serie de signos verbales y no verbales, y es en la forma de combinar estos signos no verbales que aparecen en las acotaciones y el diálogo donde radica lo específico del género (v. Metz, 1969).

El diálogo dramático tiene lugar en un tiempo presente y un espacio inmediato inscrito en la convencionalidad de una historia que se presenta como ficción vivida ante el espectador.

Las opiniones se dividen entre los estudiosos que piensan que el diálogo es un rasgo específico del teatro, esencial para la identificación de género como tal entre los que están Veltruský (1941 y 1942) y Szondi (1956); otros como Kowzan (1975) y Bobes (1981 y 87) que ven el diálogo como un elemento más dentro de lo característico del drama y otros como Artaud (1938: 39) que lo consideran un elemento propio de la literatura, no del teatro, pues convendría prescindir de él para llegar a lo que él llamaba "espectáculo total".

La unidad de sentido del diálogo dramático va marcada por lo que Bobes (1987: 93) llama "signos globales", es decir, que incluyen elementos paralingüísticos, proxémicos, mímicos así como otros implícitos o explícitos. En definitiva, lo que hay es una confección escenográfica con distancias, movimientos, distribución de objetos y escenografía ya desde la gestación del texto teatral.

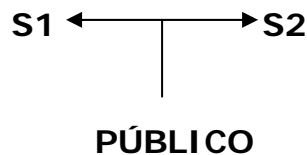
Algo que identifica al lenguaje dramático como tal es el hecho de añadir al comienzo de cada discurso el nombre de la persona que habla. Esto correspondería a la esfera de las "anotaciones del autor" (Veltruský, 1942: 59-71) que son ajenas al diálogo y dan unidad semántica a la obra, al aportar una información sin la cual el lector no podría seguir el hilo del discurso.

La base del diálogo es la relación verbal de los personajes que dialogan y a través de esta interacción se hacen presentes los elementos que están más allá del discurso mismo: el mundo de las ideas y la relación que subyace en el texto con otros elementos dramáticos.

El género dramático según Szondi (1956) se caracteriza por la forma dialogada de expresión en la que el autor no habla, solo los personajes. Aunque el "yo" del autor puede aparecer como hemos visto a través de las acotaciones o los prólogos o incluso en algunas obras se incluye a sí mismo como personaje.

Ricard Salvat (1983: 17) es otro autor que se cuestiona que el diálogo sea la base estética del género dramático, pues existen obras donde el diálogo como expresión lingüística verbal no existe, tal es el caso de la obra de Samuel Beckett (1960) *Acto sin palabras*. En ella la base del espectáculo sería más bien el "guión de un mimodrama". Creemos, sin embargo, que, en cualquier caso, la base dramática sería una forma de diálogo, verbal o no, expresada por la palabra o por el gesto entre S1 S2 que se dirige a un segundo receptor presente: EL PÚBLICO. Por este motivo nos parece más completa e interesante la definición que Kennedy (1983) hace del diálogo dramático cuya peculiaridad es su desarrollo de

forma triangular: un emisor lanza un mensaje a un receptor que a su vez será escuchado por un público:



Pero, como ya hemos visto, en el diálogo dramático no solo aparecen explícitos códigos verbales, sino que son múltiples las referencias a modos no verbales ya sea desde la interacción de los sujetos dialogantes o desde los apartes y acotaciones. También nos referimos anteriormente a la constante presencia de signos onomatopéyicos, de entonación, interrogación y puntos suspensivos, típicos de la estructura formal del texto teatral como escritura (v. Poyatos, 1972).

Northop Frye (1971: 269) defiende la idea de que el diálogo teatral es algo así como una mimesis escrita de una conversación neutral: "Drama is a mimesis of dialogue". Es cierto, creemos que para realizar el diálogo escrito del drama el autor ha de tener en mente una posible conversación natural sometida a diversos modos estilísticos que pueden acercarla o alejarla de un diálogo "real". Pero en todo caso, lo que verdaderamente determina la forma dialogada en el teatro es la idea de "el tercero que escucha" y esto le diferencia de otros géneros literarios donde el pensamiento ve dirigido a un "tercero que lee". Bien es verdad que en géneros como la novela pueden insertarse códigos puramente dramáticos y, por tanto, representables sin adaptación de código alguna. Recordemos, por ejemplo, el final de *Ulises* de Joyce que no es sino un monólogo dramático (que ha sido ya llevado a escena), aunque en este caso estaríamos ante un hecho de interrelación e inserción de un género en otro.

Para contrastar el diálogo de la novela y el dramático haremos una breve referencia al estudio de Pérez Gállego (1988), el cual parte de la base de que el diálogo es un elemento expresivo más que puede concurrir en la novela pero no es consustancial a ella. El diálogo reproduce en la novela un lenguaje ya hablado en otro lugar y otro tiempo a diferencia de la inmediatez del diálogo dramático que se desarrolla en el aquí y ahora.

Por otra parte, el autor de novela o narración integra la palabra del diálogo en un marco referencial más amplio mediante el uso de algunas expresiones como "dijo", "respondió", "exclamó", etc. A estas les llama "señales de intervención del autor en el texto". Vemos así una diferencia estructural entre el diálogo novelesco y el dramático, ya que esas "señales de intervención" son un recurso expresivo que lo integran en el ámbito descriptivo y narrativo.

Ni el uso de la forma dialogada es, como vemos, única del teatro, ni todas las obras de teatro tienen una base textual dialogada: Es el caso de los monólogos, los guiones escénicos de la Comedia del Arte o de obras como el *Acto sin palabras* de Beckett. Lo que homologa a todos los diálogos dramáticos es que están hechos para ser representados, para plasmarse formal e icónicamente en un espacio determinado. La dimensión espacial del género dramático las coordenadas espacio-temporales condicionan la construcción y la recepción del mensaje teatral (texto o espectáculo).

Uno de los procesos más importantes de la comunicación teatral es la presencia de dos planos espaciales concretos: el de la representación (escenario) y el de la sala (o el lugar donde se sitúen los espectadores). Una marca específica del diálogo escénico es que el público rara vez

interviene en él. Incluso el hecho y el modo en que se transgredan estos dos planos puede referirnos una forma u otra de teatro: Desde el teatro realista con la constante separación público/escena por medio de la cuarta pared imaginaria, hasta hechos teatrales como el "Happening", el teatro de calle y otras manifestaciones vanguardistas, donde lo que se pretende es integrar al público de algún modo en el espectáculo.

En cualquier caso, existe una idea previa de estos dos planos espaciales contrapuestos que se dan "in praesentia" y que condicionan los diálogos y la estructuración de la obra dramática, cosa que no ocurre en otros géneros literarios. Llamamos espacios "in praesentia" a todos aquellos espacios y coordenadas que delimiten una acción dramática concreta según aparecería frente al público. El lector de un diálogo dramático se hace siempre "director" imaginario del mismo al distribuir en un espacio imaginario concreto las formas sugeridas en el texto.

Siguiendo a Frye diremos que la mimesis de la estructura conversacional marca en sí ya la diferencia con una mera reproducción textual dialogada en la cual no intervinieran implícita o explícitamente otros elementos no verbales presentes en la conversación.

La supuesta distribución espacial de los hablantes condiciona la forma del diálogo, puesto que ya al concebir la obra el autor se ve obligado a plasmar en el texto la posición física de los hablantes y sus movimientos. Son, por tanto, elementos audiovisuales y proxémicos propios del diálogo dramático.

Kennedy (1983: 10-11) alude a los hechos cardinales que limitan el diálogo dramático -"cardinal features of dramatic dialogue"- que son los que les caracterizan frente a otros géneros y formas dialogadas no dramáticas:

1- El diálogo dramático es acumulativo, detrás de la expresión dialogada inmediata está todo el mundo referencial y de contenido que se ha ido desarrollando en la obra. Los diálogos van cobrando significación frente a la audiencia a lo largo del desarrollo de la obra.

2- Los personajes se expresan merced a contrastes entre ellos según distinta cantidad y forma, es decir, los estilos de expresión lingüística son significativos para el contenido de la obra y la caracterización del personaje.

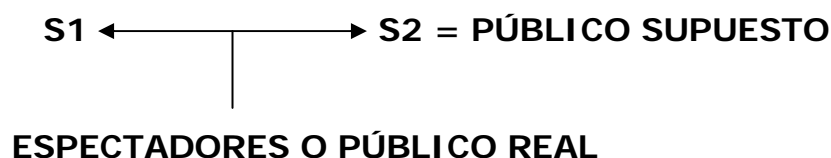
3- Las señales presentes en el diálogo -lingüísticas o no- permiten al público ir más allá de la inmediatez del discurso presente gracias a su "distanciamiento estético" (aesthetic distance).

El diálogo de un texto teatral no es posible si no es dentro de un contexto estético marcado porque frente a los que dialogan se sitúa una audiencia receptora.

Está también sujeto a lo que llamaremos un "efecto balanza" o equilibrio (o ruptura de esta balanza) entre los hablantes que depende de códigos sociales o contextuales del momento y el estilo dramático y hacen variar grandemente los distintos modos de diálogo.

Dentro de una obra se pueden dar varios modos de discurso o diálogo: El que se establece entre dos personajes o entre varios, entre un personaje colectivo o coro y otro que dialoga con él, típico del teatro griego.

Aparecen también formas de monólogo, soliloquios o monólogos encadenados, pero en estos casos estaríamos ante distintas formas de diálogo ya que, incluso en el monólogo existe siempre el interlocutor al que se dirige el discurso, ya sea un personaje callado o imaginario o incluso el mismo público. Aún en estos casos se sigue manteniendo el esquema triangular propuesto por Kennedy, puesto que el público al que se dirige el discurso no es el real sino la idea que el autor tiene del mismo en el momento que escribe la obra. Es un público supuesto, un interlocutor colectivo del que imagina las reacciones y las expresa a los espectadores. Siguiendo el esquema de Kennedy sería:



La forma del diálogo y el modo de interrelación de los personajes definen las diversas tendencias dramáticas desde el teatro griego hasta el texto más cercano a nosotros.

El diálogo articula la historia dramática como mecanismo a través del cual se construye la unidad de sentido formal y semántica de la obra y se manipulan las unidades de tiempo y espacio escénico y extraescénico. La relación de sucesión lógica (sintaxis) de las escenas y los diálogos es necesaria para la comprensión del sentido global de la obra. Se trata de un engranaje o montaje ideal que le da unidad significativa.

El diálogo teatral es alternado, directo y presente (Bakhtine, 1984). Ya hemos visto cómo el hecho de que el nombre del personaje aparezca como convención antes de su discurso, alternando con el de otros sin necesidad de intermediarios le separan de otros géneros narrativos. Estas

formas de alternancias dialogadas establecen los ejes espacio-temporales de la representación.

Kennedy (1983: 61) estudia tres tipos básicos de diálogo en la expresión dramática: 1)- El que tiende al ritual (diálogo colectivo). 2)- El conversacional (donde domina la esfera del diálogo entre personajes). Y 3)- el retórico (que va más allá del personaje como tal): "Los tres modos son como paradigmas que indican patrones recurrentes, reconocibles a través de una gran variedad y mezcla de estilos que se han dado en todas las épocas del drama occidental".

El ritmo dramático es una expresión no verbal característica del discurso teatral. En este sentido, los silencios en el diálogo (señalados a veces en las acotaciones) marcan también el tempo de la obra (valga como ejemplo que el ritmo en el diálogo de la comedia suele ser más rápido que el de la tragedia).

Los diálogos pueden cumplir la función de estructuradores del espacio implícito en el texto escrito, esto ocurre con las formas dos a dos del drama clásico del siglo de oro, sobre todo en las comedias llamadas "de capa y espada". En las dicotomías caballero/criado, dama/criada hay una diferencia no solo de modo de diálogo y habla sino que se distinguen también por su proximidad física del público. Los criados o graciosos se acercan con más frecuencia a los espectadores, pues suelen ser los personajes que hacen más apartes para añadir datos a la situación, aclararla o dar un efecto cómico. Son en cualquier caso formas estructurales de la escena a las que estarían acostumbrados como convención dramática los espectadores del Siglo de Oro.



En el teatro como manifestación literaria el espacio y el tiempo son determinantes básicos de la recepción, el lector del texto teatral no puede evadirse de estas coordenadas espacio-temporales. Según Bobes Naves (1987: 19), el autor al escribir tiene presente al destinatario del mensaje escénico y la forma específica de la recepción es lo que ella llama "actuante envolvente".

El espectador concibe a su vez una representación en un escenario ante un público y una escena cerrada y concreta en la que con frecuencia está presente la "cuarta pared" que separa la representación del público. Y, puesto que la figura del actor, la idea de sus movimientos y posibilidades reales así como las direcciones escénicas están presentes también en la gestación de la obra, los diálogos comunican la distancia no solo física sino temporal, ya que aunque transcurran en un presente convencional no es presente para el tiempo de la representación. El mundo de la representación es una ficción cerrada por unos ejes espacio-temporales concretos.

Lo que hace el director ya sea real o imaginario (el lector que asume las funciones de tal o el autor que "dirige" su obra) es realizar una puesta en escena trasladando el diálogo escrito a modos de expresión hablada. A la vez, cambia los objetos descritos en los diálogos por elementos icónicos distribuidos en el espacio escénico, incluyendo también formas de movimiento según fuera el imaginario actor que encarnara el personaje.

Existen varios elementos ("triquiñuelas técnicas", Castagnino, 1967) que dentro de los diálogos dramáticos sirven para crear el espacio textual de la obra. Son convenciones como el suspense, la evocación de sueños y las acciones que a través del discurso hacen alusión a otros lugares o

tiempos no presentes en el momento del diálogo. Estas "retrovisiones" pueden aludir a otros lugares pasados, presentes o futuros que aunque no estén representados en la escena son importantes para el desarrollo de la acción principal. Todo esto se debe a que el diálogo dramático pertenece a una forma de expresión distinta del lenguaje habitual, aunque su codificación imite la realidad siempre es diferente.

Otra forma de crear el espacio interno dentro del texto teatral escrito es el uso de determinadas formas de lenguaje por parte de los personajes. La presencia constante de deícticos espaciales y temporales en el lenguaje dramático que implican un gesto concreto (aquí, allí, este, etc.) delimitan el espacio donde se desarrolla la acción. Marcan claras diferencias entre lo que ocurre "aquí", en escena, frente a los espectadores, o lo que se supone que ha ocurrido "allí", hechos o acciones determinantes que no se desarrollan frente al público. Son estos los que vamos a llamar "espacios referenciales" o aludidos por medio del diálogo y que el público ha de interpretar según su competencia teatral. De este modo el público se hace partícipe o cómplice de la acción dramática pues ha de completarla sufriendo los hechos que se dan fuera del aquí y el ahora de la representación. Por eso es necesaria una situación extralingüística que sirva de marco de referencia a las palabras. (Gloria Baamonde, 1986: 209-218)

Si bien los modos de diálogos entre los personajes son diferentes según los diversos géneros teatrales, puede ocurrir que una determinada forma de diálogo cobre especial importancia para aclarar la "situación extralingüística" o los distintos contextos históricos o genéricos en los que se desarrolla la obra. En las obras expresionistas y simbolistas abundan las formas telegráficas y fáticas, de modo que la dinámica de los sonidos y las abreviaciones lingüísticas crean ya desde el texto un movimiento escénico

acelerado y "deshumanizado" lejos de todo "realismo". Por el contrario, las tendencias realistas desarrollan diálogos con un ritmo lingüístico cercano al habitual. Los personajes actúan como seres cotidianos que el lector reconoce fácilmente pues tienen como referencia su entorno inmediato. La relación es aquí de analogía con la realidad, los sistemas de signos que aparecen en la obra tienden a denotar la realidad. Sin embargo, en otro tipo de formas escénicas tales como el expresionismo (citemos como ejemplo el teatro de Valle Inclán) el espacio suele ser connotado por los elementos en escena, presentando una realidad distorsionada.

Pensamos, por lo tanto, que las formas de expresión del diálogo dramático sirven para configurar los espacios "in praesentia" (en el aquí y ahora) de la representación.

A través del diálogo el espacio de la representación se nos puede presentar como una realidad plásticamente reconocible, o puede hacer referencia a un espacio imaginario o indeterminado. En estos casos lo que cobra más importancia no es el espacio escénico y los detalles en él descritos materialmente sino la situación, como ocurre, por ejemplo, en la famosa obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot* dentro del teatro del absurdo y otras tendencias simbolistas y de vanguardia.

Otra forma de "espacialización" por los diálogos se produce cuando éstos aluden y describen lugares y tiempos previos al de la representación. Los personajes conocen el espacio y la acción con anterioridad e "informan" por medio de esta convención a los espectadores. No obstante, lo más frecuente es que en una misma obra dramática se mezclen varios tipos de diálogos que supongan diversas distribuciones espaciales.

Los personajes, por otro lado, son identificados por su propio discurso, es decir, por su forma de dialogar. Crean así la situación dramática, lo que hace que el diálogo dramático por ser literario sea cerrado y autosuficiente, aunque abierto a diversas interpretaciones (Bobes, 1987: 161). La referencia de los diálogos dramáticos es el conjunto semiótico de la obra. Forman una cadena que delimita las relaciones de espacio y tiempo. En el diálogo dramático intervienen varios elementos como la situación dramática, los emisores (autor, actores y/o personajes) y también acciones que provienen del director y el autor.

A través de los diálogos se crean espacios diferentes interpretados por medio de convenciones teatrales. Se puede dar el caso de que el lugar donde se desarrollen coincida con el espacio de la acción dramática, entonces el espacio de la ficción sería el mismo que el de la representación. Pero puede que éstos no coincidan porque se describen lugares que están fuera del escenario. Incluso puede ocurrir que el espacio más importante para el desarrollo del drama sea aquel que está fuera de la escena. En algunas ocasiones la acción principal se desarrolla fuera del espacio de la representación (por ejemplo, en las tragedias griegas las acciones más importantes ocurren fuera de escena). Otras veces la función de los diálogos es descriptiva para decorar o ilustrar lugares y costumbres típicas de una época y llevar así la imaginación del lector a un espacio ficticio.

Los espacios representados en escena pueden ser múltiples, tal como ocurre con la mayoría de las obras de nuestro Siglo de Oro o en el teatro isabelino. En ellas la localización puede cambiar completamente de una escena a otra. El espacio puede también ser único durante toda la representación, se da así la "unidad de espacio". Por lo tanto, vemos como la cantidad de espacios escénicos puede clasificar formalmente distintos

tipos o tendencias dramáticas: El siglo XVIII tiende a la unidad de espacio frente a la multiplicidad de escenarios más comunes en el teatro del siglo anterior.

Una de las características propias del diálogo teatral es la abundancia de criterios espacializadores o localizadores. Puesto que la relación entre los interlocutores se realiza en un tiempo presente, el espacio ha de ser un "aquí" que delimite el lugar de la representación. Es un hecho de intercomunicación concreta entre personajes, ya sea a través de códigos verbales o no verbales. El diálogo entre los actores se realiza frente a un público receptor último del mensaje, y pertenece a la esfera de los espacios "In praesentia" pues se refiere al "aquí" donde se desarrolla aunque describan hechos o lugares "extraescénicos" (v. Gloria Baamonde, 1986). El espacio físico concreto, ya sea una sala de teatro convencional, una plaza, o cualquier otro sitio se transforma en otro imaginario merced a la referencia que de él hacen los personajes a través de sus discursos.

Palabra y acción van estrechamente unidos y esto tiene especial importancia en el diálogo dramático si lo comparamos con otro tipo de géneros dialogados. Las acciones que se desarrollan en escena en el momento en el que se dialoga hacen avanzar la intriga dramática marcando un eje de coherencia interna.

Los diálogos de los personajes suelen presentar un tono expositivo para contar los pormenores de la acción. No obstante los datos sobre la localización de la acción dramática no provienen solo de estas "exposiciones narrativas" que cuentan la situación sino también de elementos indirectos como son las posibles formas de habla, tonos y hábitos exhibidos a la vez que se dialoga. El entorno pragmático y el contexto de los personajes se

pueden dar a través del mismo diálogo o, como hemos visto anteriormente, por medio de las acotaciones, prólogos, apartes y epílogos.

La evocación de otros tiempos, acciones y espacios referenciales puede hacerse por medio de la descripción directa o por la creación de una atmósfera a través de "indicios". Estos "indicios" son con frecuencia símbolos, ya sean objetos, gestos o formas de luz que remiten a otra realidad que trasciende al "aquí" y "ahora" de la representación. En la mimesis teatral aparece siempre este doble carácter simbólico y mimético del signo dramático (P. Bogatirev, 1971). Algunos signos en el teatro, ya sean objetos o secuencias dialogadas subrayan el carácter simbólico de la obra, otros tienen como función la de ser elementos icónicos reproductores de la realidad, dado que una de las características del signo dramático es el tener un doble significado: uno propio y otro que adoptan al referirse al tono general de la atmósfera de la obra. La doble referencia ofrece la posibilidad de creación de una "situación extralingüística" o también "extraescénica" (tal como la denominamos en párrafos anteriores) que adquiere un significado imprescindible para la comprensión de la obra, es decir, es significativa en lo que se refiere a su influencia en el desarrollo y desenlace de la acción dramática.

La forma de integración de las palabras en la dinámica de la acción hace que el texto teatral sea un acto de habla por su especial fuerza ilocutoria, y a la vez supone una semantización de la "situación extralingüística" del mismo texto. A este respecto son interesantes los estudios de Ubersfeld (1978: 256-257), Serpieri (1978: 96-97 y 104-106) y Larthomas (1972: 126-146).

Pero volvamos a referirnos a lo específico del discurso y el diálogo teatral partiendo de lo que Graciella Latella (1983: 649) llama, como unidad sintáctica básica de este discurso, "interacción ideal":

"Entendemos por interacción un intercambio intersubjetivo (que incluye palabras, gestos, desplazamientos, etc.) en el cual los sujetos puestos en presencia (cualquiera que sea su número) ejercen una influencia recíproca en sus respectivas acciones".

En este proceso de interacción las pausas en el diálogo pueden marcar rupturas, son lapsus de tiempo significativos, pueden ser, por tanto, unidades mínimas significativas e incluso señalar el final de una interacción y el principio de otra. Hay pausas con valor convencional que en vez de interrumpir el diálogo lo integran y lo organizan distribuyendo los turnos de habla entre sujetos o caracterizando la forma de expresión de alguno de ellos. Por ejemplo, la bajada de telón significa el final de una interacción o su cambio. Son fórmulas de pausas convencionalizadas y significativas que pueden implicar un cambio de espacio, tiempo o situación dramática.

En estos "silencios" extraescénicos la acción dramática transcurre imaginariamente. Los espacios dramáticos se sitúan fuera de la escena y se hacen referenciales. Cuando el telón se vuelve a abrir se identifican por medio de las referencias de los personajes al dialogar, las acotaciones y otros elementos que aluden catafóricamente a lo ocurrido en ese lapsus escénico. Son modos de dar forma a los espacios y acciones extraescénicas.

El diálogo dramático se hace con frecuencia redundante para enmarcar concretamente los contextos intra y extraescénicos y presentarlos claramente al espectador.

Los espacios extraescénicos o referenciales son tan importantes para dar coherencia a la acción dramática como los espacios concretos ("in praesentia") de representación. Puesto que para el diálogo teatral es imprescindible un marco referencial que le sirva de apoyo, con el cual está en continua relación. Este marco referencial de espacios y acciones "fuera de escena" o extraescénicos promueve acciones concretas, origina gestos y movimientos, condiciona determinadas relaciones y distribuciones entre personajes, es decir, se puede hacer motor de la acción que se desarrolla ante el público. La "situación extralingüística" influye en la personalidad y la actuación de los personajes. Hay que tener en cuenta que el contexto puede ser múltiple, dado que en una conversación suelen darse varios contextos en interacción constante. El contexto de cada personaje puede variar a lo largo de la obra.

Catáfora y anáfora son elementos que organizan el eje sintagmático del discurso dramático y los movimientos de interacción escénica. Serpieri (1977) analiza que en cada escena del texto escrito para el teatro existen tres ejes: 1-anafórico que remite a elementos citados en el enunciado; 2-narrativo, que marca el hilo de las funciones o secuencias narrativas; 3-deíctico o de situación que es el único que distingue como tal al texto teatral puesto que los dos primeros son comunes al relato. Lo que nos lleva a considerar que en toda obra dramática hay una "organización narrativa subyacente" que se pone de manifiesto a través de la interrelación de las acciones y discursos de los personajes en escena, es decir, merced a una interrelación de actos entre sujetos dramáticos.



Si la "situación extralingüística" del texto es imaginaria y sugerida, podríamos decir que el texto teatral en su forma escrita es la expresión lingüística de unas situaciones que van más allá de este sistema y hacen alusión a otros sistemas sígnicos sin los cuales carecería de sentido completo. En el diálogo dramático intervienen las enunciaciones de dos o más hablantes (personajes) y la del autor. Los hablantes y la "situación extralingüística" son elementos imaginarios o significados producto del lenguaje de la obra.

Ya apuntamos antes que este tipo de diálogo no proviene de varios emisores del mensaje ya que los interlocutores son significados inmateriales de la enunciación del autor. Son diversas las enunciaciones que el dramaturgo crea ininterrumpidamente. Por tanto, en el diálogo dramático el sentido global de cada contexto y las características expresivas de cada personaje dependen de la posición del personaje correspondiente como emisor imaginario y de la actitud que el autor adopte frente a él.

### **II.4.a.- Los monólogos**

Toda "acción dramática" se desarrolla en el efecto de la intercomunicación de los personajes. Aunque el receptor en escena no esté presente físicamente en el escenario, el interlocutor siempre existe en el mensaje teatral aunque este sea ficticio o imaginario (v. A.K. Kennedy, 1983: 52). Esto nos lleva a otra posibilidad dramática: Los monólogos. Su construcción es la misma que la del diálogo en lo que a estructura formal se refiere, pero no va dividido en varios discursos que se alternan (Veltruský, 1942: 17). Serpieri (1978) dice que lo que caracteriza al monólogo es que la orientación deíctica del personaje hace que éste se vuelva sobre sí

mismo. Puesto que él considera que los personajes son los que llevan la dirección de la deixis, y cuando los deícticos cambian provocan una nueva situación. De tal modo, un personaje con muchas orientaciones deícticas suele ser más complejo y dominante.

Todo monólogo es parte de un diálogo en el que el interlocutor no responde lingüísticamente. Hay monólogos dramáticos que pueden ir dirigidos al público/ lector que se convierte en interlocutor mudo del discurso. Puede dirigirse también a un personaje imaginario ausente del escenario o espacio de la representación. Un tercer caso es la posibilidad de que el interlocutor destinatario esté presente en el escenario y no responda verbalmente. Sus respuestas gestuales, mímicas suelen darse en el texto por medio de acotaciones por las que el autor informa de su respuesta. Estas respuestas no verbales pueden influir significativamente en el desarrollo de monólogo y en la actitud y reacciones del personaje emisor del discurso hablado, pudiendo ser incluso el motor de la acción.

El monólogo dramático (o la obra monologada) es una variante de la escritura dramática dialogada en la cual no hay respuesta verbal del interlocutor, ya que o bien no está en escena o su respuesta no es lingüística.

Las formas monologadas son uno de los modos de discurso teatral con más éxito en las nuevas tendencias del "teatro moderno" de finales del XIX a principios del XX. Incluso se dan casos en los que el diálogo se componen por una sucesión de monólogos intercalados. Son recursos que el autor utiliza para reflejar la intimidad del ser humano aislado de los demás.

A Strindberg podemos considerarlo creador del monólogo dramático, que él llamó "monodrama", es decir, una obra completa donde un personaje habla y el otro escucha o está fuera del escenario. En este caso, el diálogo adquiere una estructura nueva pues pasa a desarrollar situaciones monológicas que van más allá de la tradicional esfera del "entre-dos" que se comunican verbalmente. La acción es tan fuerte que la expresión gestual pasa a primer plano, estamos ante una forma de teatro en estado puro: teatro como espectáculo. Esta es la primera vez que aparece en el drama la noción de la no-escritura, es decir, un intento de acabar con la idea de que el teatro es literatura recitada.

Un ejemplo de "monodrama" es su obra *La más fuerte*. En ella se enfrentan dos personajes L "La señora X" y "La señorita Y", que nunca habla pero que con su silencio hace sucumbir a su oponente. El silencio se ha convertido en un modo de respuesta dramática, hasta tal punto que llega a ser el eje estructurador de la obra. Amelia ("La señorita Y") aunque nunca habla, no es un personaje mudo, sencillamente no quiere responder, y ese silencio es su arma contra la ridiculez de un matrimonio fracasado pese a todos los esfuerzos vanos y casi patéticos de la "señora X" por demostrar lo contrario. Entre las dos hay, no obstante, un enfrentamiento lleno de dinamismo y tensión dramática.

Nos acercamos al drama sin palabras, a una práctica netamente escénica independiente del texto e incluso de la palabra hablada. La estructura del drama escrito da paso a nuevos modos de puesta en escena.

Otros son los monólogos que llamaremos reflexivos en los cuales el emisor (personaje) habla a modo de reflexión consigo mismo.

De cualquier modo el interlocutor directo del discurso está presente y su actuación de un modo real o imaginario, en el pasado o desde los hechos que sucederán en el futuro condiciona la emisión del monólogo y es significativo en lo que a su sentido y evolución se refiere, al igual que lo son los interlocutores del diálogo dramático.

En el monólogo el "yo" del emisor se hace centro del espacio y del tiempo dramático aunque condicionado por un "tu" que no suele responder en el momento de la representación.

Otro componente del monólogo dramático es la presencia real o intuida (en el texto) de un tercer receptor u observador de lo que ocurre en escena. Es el "actuante englobante" según terminología de Alexandrescu (1985) o el "superdestinatario" en palabras de Bakhtine (1984). Este es el público en el momento de la representación y el lector del texto literario. Puede haber una separación espacio-temporal entre personajes que monologan y espectadores, ya que la ficción dramática se establece a base de romper el tiempo presente y el espacio inmediato del "observador" en otros tiempos y espacios referidos, que son asumidos como ficción dramática o convención teatral por el que observa.

Este elemento observador (público o lector en última instancia) es el que justifica el hecho del monólogo pues no tendría sentido sin su presencia. Es frecuente que en el monólogo cobren especial importancia los índices de carácter pragmático convencionalizados por el uso social, como señales que indiquen el comienzo del discurso o el cierre, marcas que aludan a tiempos y lugares extraescénicos. A través del monólogo se dan también los antecedentes y consecuencias de la acción dramática que hacen avanzar su argumento. Todos estos elementos sirven, a veces de forma redundante, para buscar la intensidad del contenido semántico,

describir al personaje del modo más claro posible a falta de interlocutor parlante y mostrar la situación ante el espectador (v. Serpieri, 1978).

## **CAPÍTULO III:**

### **EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN:**

#### **III.1.- EL HECHO TEATRAL COMO TEXTO ESPECTACULAR**

**III.1.a.- Reflexiones sobre la práctica escénica.**

#### **III.2.- EL TEATRO Y EL ESPACIO RITUAL. SU RELACIÓN CON OTRAS FORMAS DE ESPECTÁCULO.**

#### **III.3.- ESPACIOS EXTERIORES DE LA REPRESENTACIÓN**

**III.3.a.- El edificio y la sala:**

- *Los lugares de representación hasta el s. XVIII.*
- *El edificio del "teatro moderno"*

**III.3.b.- El escenario y el público**

- *El espacio escénico*
- *Interrelaciones entre el espacio escénico, la representación y el público.*

#### **III.4.- ESPACIOS DE LA REPRESENTACIÓN O DRAMÁTICOS: EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO**

**III.4.a.- La distribución de los elementos en la escena. El decorado.**

**III.4.b.- El espacio lúdico o de movimiento:**

- *El movimiento gestual del actor*
- *El "juego" del movimiento escénico*

**III.4.c.- Los espacios imaginarios o evocados**



## **EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN.**

### **III.1.- EL HECHO TEATRAL COMO TEXTO ESPECTACULAR**

En este capítulo nos referiremos al "espacio de la representación" distinguiéndolo del que hemos llamado "espacio textual o literario" cuyo ámbito es el texto escrito. Al abordarlo desde esta perspectiva nos encontramos con la dificultad (si no imposibilidad) de la delimitación de las unidades mínimas del "texto espectacular" a causa de la densidad sígnica y del carácter momentáneo e irrepetible de la obra. No obstante, sí existen algunos intentos de llevar a cabo esta tarea, de los cuales nos parecen interesantes los de Sito Alba y Steen Jansen. Sito Alba (1982 y 87) parte de la definición de los "mimemas" como la unidad esencial mínima y primaria que realiza una función y está sujeta a variación según las distintas utilizaciones posibles. Los componentes de este "mimema" son el autor y el texto escrito, el director y la realización escénica, los actores-personajes, el espacio, el tiempo y el público. S. Jansen (1973) desde otro punto de vista, llama "situación dramática" a la unidad mínima base del texto espectacular: "Es una unidad dramática que combina una serie de elementos".

A pesar del interés de las propuestas de ambos investigadores, creemos que el aislamiento de estas unidades mínimas es algo harto complicado por tratarse de una composición de elementos heterogéneos y momentáneos. Así pues, en nuestro trabajo no partimos de la tarea de delimitar cuales son las unidades mínimas, sino que lo hemos abordado desde una perspectiva globalizadora. En nuestra opinión un problema que plantean los análisis que parten de la búsqueda de unidades mínimas, sea cual sea la propuesta de disección, es que no explican el dinamismo del hecho teatral. La clave de la estructuración teatral es precisamente la



interacción globalizadora y el producto de las diversas estructuras dialogadas, actanciales y pragmáticas sujetas a unas ineludibles coordenadas espacio-temporales concretas (v. Kaisergruber, 1972: 162).

Seguimos la línea de muchos otros que como Ubersfeld (1981), De Marinis (1982), Pavis (1987), Bobes Naves (1987), J. Canoa (1989) o García Barrientos (1991) amplían el concepto de texto y el objeto de estudio a la globalidad teatral. Aunque unos consideren la representación como texto general y lo verbal como parcial (Ubersfeld), de modo que el texto literario será una parte de éste (De Marinis), y otros denominen texto dramático al general porque incluye texto literario y espectacular (Bobes Naves). La mayoría de las teorías sobre el fenómeno teatral como espectáculo se pueden complementar entre sí y todas nos han servido de ayuda para el análisis de lo que es específico del teatro como espectáculo y de los espacios que en él intervienen.

El estudio del teatro como espectáculo se puede abordar según distintos puntos de vista: 1- Como estudio sincrónico de su estructuración (las imágenes fotográficas y las grabaciones de una representación pueden ser útiles para el análisis de este discurso). 2- Como estudio diacrónico de las unidades y su transformación en el devenir histórico. Un tercer modo es el estudio pragmático que vincula el texto a la ideología como todo hecho de comunicación cultural. La dificultad para el análisis del texto espectacular es la intersección de signos entre un nivel y otro y lo irrepetible del hecho.

En esta línea, Pavis habla de tres niveles de análisis: "autotextual" que es la parte visible del texto y se apoya en textos y el "ideológico" que es "un conjunto no necesariamente formulado y textualizado de saberes y creencias sobre el mundo" (Patrice Pavis, 1987: 42). Una representación

adquiere un sentido u otro dentro de distintas comunidades. Por tanto, el estudio del signo en el texto espectacular no se puede hacer con modelos puramente estructurales prescindiendo de su dimensión pragmática. Hay que tener muy en cuenta la variación de las convenciones teatrales y los cambios en el contexto socio-cultural e ideológico que afectan a la emisión y la recepción del mensaje escénico. Nos servimos de los documentos sobre el contexto cultural y social del momento para el estudio de espectáculos que se dieron en el pasado. El hecho de que cada representación sea irrepetible hace necesario para su análisis una "abstracción" previa y estudiarlo a través de las referencias memorizadas, los textos y la constancia que pudiéramos tener de algunas representaciones en concreto.

Por otro lado, otro hecho que añade complejidad al análisis es que toda ficción teatral es doble pues actúa como signo y como cosa. Todos los términos del cuadro semiótico aparecen duplicados: texto escrito/texto representado; autor/director; personajes/actores y lector/espectadores (v. Bobes Naves, 1988: 176). En él se utilizan cosas reales para hablar de cosas ficticias produciendo un "doble" de la realidad porque parece que existe en otra parte. Por esta razón es de especial interés el estudio de la proxémica escénica ya sea física (situación espacial de la escena en el escenario frente al espectador) o temporal (momento en que se desarrolla la acción dramática) con respecto al tiempo presente del espectador.

Para que se produzca el texto espectacular son necesarios dos hechos: la copresencia física entre emisor y destinatario, y la simultaneidad entre producción y comunicación: "Los espectáculos teatrales son aquellos fenómenos espectaculares que comunican a un destinatario

colectivo (el cual está presente físicamente en la recepción) en el momento mismo de la producción" (De Marinis 1982: 156).

En general, podemos resumir que lo específico del texto espectacular es ser un conjunto de signos de distinta índole, verificados en la representación misma según sistemas de relaciones sintácticos y pragmáticos.

### **III.1.a.- Reflexiones sobre la práctica escénica**

Al espacio dramático se accede a través de su realización espacial y es tan importante en la estructura formal del espectáculo como el narrador lo es en el texto narrativo. Bobes Naves (2001: 12) llama "Espacio Dramático" al espacio de ficción creado por la fábula en el cual se desarrollan los acontecimientos. La puesta en escena tiene como referentes el "universo ficticio" y los lugares creados a partir del drama o texto previo. Es un reflejo de este texto pero se constituye como forma distinta y plásticamente presente en un lugar determinado.

Ya mencionamos anteriormente que entre el texto escrito y la representación (texto espectacular) se establecen ciertas correspondencias. Así pues, hay réplicas y acotaciones del texto escrito que se hacen visibles en la puesta en escena ya sea a través de palabras, gestos, movimientos o por la escenografía. En cada representación se evidencian las "mediaciones" entre uno y otro texto (v. Pagnini, 1970). Por lo tanto, el director es habitualmente "el mediador" entre el texto y la representación y puede dar diversas expresiones materiales a la forma textual inicial. Además,

interviene la propia interpretación la que aportan los actores que se convierten también en "mediadores" del mensaje.

Se hace evidente que frente a otras artes, el teatro tiene como característica el ser una combinación heterogénea de varios códigos que no están obligados a ser específicamente teatrales. Son muchos los sistemas de signos que aparecen en una representación. Es ya clásico referirse a la clasificación de los trece sistemas que hizo Kowzan (1975) según cual fuera el tipo de percepción (auditiva o visual) y la situación espacio-temporal. De ellos algunos corresponden al actor: que son la palabra y el tono (auditivos en el tiempo); maquillaje, peinado y traje (visuales en el espacio) y la mímica, los gestos y los movimientos (que son visuales en el espacio y en el tiempo). Otros son los que están fuera del actor: música y sonido (auditivos en el tiempo) y accesorios, decorados y luces (visuales en el espacio y el tiempo). Ahora bien, si el estudio de estos diversos sistemas de signos se puede hacer por separado, la obra demuestra su coherencia merced a su división en unidades significativas que tienen en cuenta todos los sistemas que intervienen en un momento determinado. La finalidad del análisis debe ser la integración de todos los signos según su relevancia cualitativa dentro del desarrollo de la acción dramática como red de interdependencias.

El signo teatral es muy complejo porque al entrar en la red de interrelación escénica, hay muchos signos que adquieren nuevos sentidos, es decir, se "semiotizan" y exigen una nueva interpretación por lo que, aunque se capte el mensaje, el receptor siempre pierde alguna información. Hay que señalar también que el espectador no distingue completamente la ficción que viene del texto y el autor y la que aporta el director.

El espacio escénico compartido físicamente por actores y público varía según el tipo de obra y el momento. Si se trata de una representación de corte realista se suele mantener lo que se llamó "la cuarta pared" imaginaria que aísla a los actores dentro del espacio escenográfico en el que se mueven como miembros integrantes de una realidad ajena al espectador que la contempla aceptando este "aislamiento" como convención. Según el tipo de teatro esta "pared" se puede romper para intentar integrar al espectador en el espacio de la representación. De este modo lo que se logra es compartir el espacio escénico pero nunca el escenográfico.

Sea cual sea el modo o la corriente teatral, el texto se manifiesta como una "conversación" simbólica por la cual se relaciona el espectador con el texto espectacular y se desarrolla en el tiempo que dura la puesta en escena. No obstante en la representación se dan alusiones temporales externas e internas, es decir, intra y extraficcionales según se refieran al desarrollo de la ficción escénica o en su relación con el espectador. Esto nos lleva a considerar que el análisis del tiempo en el hecho teatral es imprescindible para la comprensión del texto espectacular. Los estudios más recientes centran su atención en este fenómeno (v. J. L. García Barrientos, 1991).

Los parámetros espacio-temporales que exige la acción dramática son la base estructural del texto espectacular. El espacio y el tiempo en el teatro son determinan las formas dramáticas cualquiera que estas sean. Es un entramado que afecta a las situaciones, los personajes y a las relaciones intra y extraescénicas.

La semiosis del teatro se constituye como la del cine, la televisión y la de los acontecimientos musicales, dentro de una temporalidad preconstruida, rígida e inalterable por parte del ente emisor. Según De Marinis (1982) el texto escrito "actúa diciendo" mientras el espectáculo "dice actuando" y en ese "decir" de la actuación tiene relevancia significativa el tratamiento de las relaciones temporales en el desarrollo del espectáculo y en su relación con el público. La descodificación del espectador teatral y su participación en la producción de sentido pasa forzosamente a través del tiempo de la enunciación en el cual se desarrolla la pieza. El teatro es un aparato que produce acción, significación y tiempo, o mejor dicho: "que produce significación a través del tiempo" (Bettetini, 1977: 8).

El espacio en el teatro es más rígido que en otros géneros pues está enmarcado en términos que exigen el aquí y el ahora de la puesta en escena. Para suplir esta limitación se emplean espacios referenciales o imaginarios que desarrollan acciones en lugares fuera del escenario y están sujetos a convenciones dramáticas. Los espacios imaginarios o evocados se dan a conocer por medio de signos verbales, a través de los comentarios de los actores, y no verbales, como, por ejemplo, señalar con un gesto lo que no se ve. Espacios imaginarios son también los que suele utilizar el teatro clásico para evocar un lugar que la escenografía no reproduce. Por esta convención espacial el público acepta a indicación de los actores que un espacio vacío es el interior de un palacio, un jardín, una sala, etc.

El modo de plasmación en escena de los espacios imaginarios puede cambiar el contenido secuencial del espectáculo. Tomemos por ejemplo una representación de *Hamlet* en la que aparezca físicamente el espectro del padre y otra en que no aparezca, entre ambas habría una diferencia en

cuanto a la plasmación del espacio ficticio o referido ("espace environnant référé" según Jansen, 1984) sobre el espacio de la representación que alteraría el contenido del espectáculo.

Los condicionantes físicos son muy importantes ya sean intraescénicos, como la extensión y ubicación material del escenario o el modo de colocación de la escenografía, o extraescénicos: el edificio y la sala donde se desarrolla la representación. El espacio dramático es un lugar compartido entre actores y público por lo que tiene que estar sometido a parámetros audiovisuales externos al propio mensaje teatral, es decir, depende del espacio y el tiempo humanos. Este hecho origina series complejas de relaciones comunicativas en tanto en el "grupo emisor" como en el "receptor": Dentro del "grupo emisor" aparece la cadena que va desde el autor al director, del director a los actores y del actor al actor. En el "grupo receptor" o destinatario del mensaje escénico se establece la relación espectador a espectador y el espectador consigo mismo.

A la hora de la puesta en escena es necesario un proceso básico que consiste en la concreción de las formas y la distribución del movimiento en el espacio real de la representación. Es, si se quiere, una "iconización" del espacio literario o textual, es decir, una traducción de las indicaciones escénicas del texto a volúmenes físicos.

W. A. Koch (1969) en un estudio comparado sobre lo específico del lenguaje del espectáculo teatral, el cinematográfico, y el normal, alude a la significación del espacio, puesto que las relaciones "centro/periferia", "primer plano/segundo plano", indican el valor comunicativo de una entidad. Por eso el espectador es un elemento estructural importante. Lo que él llama "representotextos" (cine y teatro) dependen más del contexto

que los "fonotextos". En el texto espectacular que corresponde al teatro la atención focal es móvil pues las estructuras observadas (actores, etc.) son también móviles. En el texto cinematográfico, la cámara nos lleva a observar un cierto grado de movilidad en distinta dimensión y forma que en el teatro.

En las artes del espectáculo, el espacio se hace significativo, por ejemplo, en las corridas de toros desde el lugar donde se torea, a las entradas y las salidas tienen un significado convencional (ritual). En el deporte es el espacio el que determina las reglas, de modo que forman una base significativa de la que se parte. El cine está entre el espectáculo y el discurso literal, puesto que es una "escritura" y no una "actuación" (v. García Barrientos, 1991: 49). En cualquier caso, de todas las artes del espectáculo el teatro es donde la disposición espacial es más variable y significativa.

Dedicaremos los siguientes apartados de este capítulo al estudio pormenorizado de todos los espacios que intervienen en la puesta en escena, ya sean exteriores a la representación: el edificio, la sala y el escenario o los que le dan forma como ficción dramática: el espacio escenográfico, el espacio lúdico y los espacios imaginarios o evocados.



### **III.2.- EL TEATRO Y EL ESPACIO RITUAL. SU RELACIÓN CON OTRAS FORMAS DE ESPECTÁCULO**

Los rituales se crean a partir de hábitos y movimientos particulares como son la música, el canto o el gesto. Es decir, una serie de sistemas "sígnicos" no "prácticos" que se combinan en un tiempo y un espacio determinados. En todas las comunidades por primitivas que sean se dan dos tipos de comportamientos: uno práctico y uno sígnico. Y en la esfera del comportamiento sígnico se engloban las fiestas, los juegos, las celebraciones y los ritos religiosos (Lotman, 1980). Por lo tanto es lógico que tanto en el ritual como en el juego se encuentren elementos en los cuales se basa el mundo teatral, aunque entre éste y los otros existan también diferencias considerables que vamos a señalar.

El juego consiste en la expresión del comportamiento en dos planos: una situación real y otra imaginada a la cual se pasa por un "como si". En el espacio del juego, sin embargo, no existe el público; todos son partícipes según Lotman. Nosotros nos permitimos hacer la siguiente reflexión partiendo de este hecho, pues: ¿no sería entonces una forma de "juego" la participación activa de los espectadores espectáculo teatral?. Si esto es así, el teatro infantil sería un modo espectáculo a caballo entre el teatro y el juego puesto que el público lo componen en muchas ocasiones niños que no distinguen claramente los límites entre la ficción teatral, el juego y la realidad. De cualquier modo lo cierto es que el juego es un mecanismo de elaboración y creación artística, y la diferencia entre juego y teatro depende a veces del punto de vista del receptor.

En la mayor parte de la bibliografía consultada (P.V. Thiegen, 1941; G. Baudoin, 1946; A. Veinstein, 1955; V. Pandolfi, 1964 y 1969; Ph.

Hartnoll, 1985; C. Oliva y F. Torres, 1994 y Bobes Naves, 2001, entre otros) aparece la teoría de que en la mayoría de las culturas o civilizaciones el espectáculo teatral procede de actos religiosos en los que toma parte la comunidad. Las "dramatizaciones rituales" son el comienzo histórico de las primeras manifestaciones teatrales, pues ya a en algunas pinturas rupestres aparecen disfraces de animal, lo que implica algo de ficción teatral si no teatro propiamente dicho. Sin embargo, Ducrot y Schaeffer (1973: 681) mantienen que no se ha podido demostrar el origen ritual en todos los casos, aunque sí se ha comprobado en los milagros medievales.

En nuestra opinión, el teatro tiene desde sus orígenes una doble vertiente pues participa del ritual y del juego. Por eso nos parece lógico pensar que proceda de ambos ya que con los dos ha guardado y guarda una estrecha relación a lo largo de la historia, desde las noticias que nos llegan de los antiguos ritos de participación colectiva en diversas culturas hasta nuestros días.

Para distinguir las manifestaciones rituales de lo que es el teatro como arte tal y como lo vemos hoy, hay que tener en cuenta la situación pragmática y el contexto de uno y otro hecho, es decir, cuáles eran en cada caso las relaciones intraficcionales y extraficcionales. En el espacio ritual todo es intraficcional, pues todos participan de una misma idea religiosa, nadie se sitúa en el espacio de "fuera" por lo que se eliminan las relaciones de comunicación extraficcional.

Otro hecho que aleja el rito de la manifestación teatral es el sentido de sacrificio que aparece en el centro de estas manifestaciones que solían provocar situaciones o actos de violencia real o simbólica:

"At the center of the religious community stands the sacred-making institution par excellence, ritual sacrifice. There is a great variety of sacrificial rituals, but they all have something in common: an act of violence, either real or symbolic." (C. Bandera, 1994: 19)

Sin embargo, hay ciertas áreas de coincidencia si lo comparamos con las tragedias griegas donde el sentido del sacrificio se hace ficción: El héroe ha de pagar con su desastre final para salvar del caos en que está inmersa la comunidad a la que pertenece.

Para que aparezca un principio de teatralidad es necesario que por medio de un acto real de gestos, voz y/o movimientos se aluda a una ficción, distinguiéndose así de la esfera de lo cotidiano: el lenguaje natural se estiliza y "reproduce" el lenguaje o lenguajes naturales (v. Larthomas, 1972). Frente a esta serie de actos ha de haber una comunidad que acepta esas convenciones que se basan en nociones de eficacia dramática y la relación ante esa realidad presente se separa de la trascendencia religiosa aludida haciéndose arte.

La comunidad puede participar como agente ejecutor (todos danzan y participan del rito) o receptor. De hecho, parece ser que en las más antiguas manifestaciones rituales participaba toda la comunidad, lo que le daba cohesión como tal. Con el paso del tiempo destaca una persona del grupo al que se le considera con poderes especiales por encima de los demás, ya sea por la posibilidad de curar o de entrar en contacto directo con los dioses, haciéndose medio de comunicación con la realidad trascendente. Es la figura del sacerdote, chamán o hechicero, de gran influencia y poder dentro de la tribu. Según indican algunos de los estudios consultados, esta persona aprendía el arte de la expresión corporal, para la

realización de bailes, piruetas o mimo. La diferencia con el actor es que éste no pretende crear una ficción, es decir, no imita sino que es transmisor directo de otra realidad trascendente en la que toda la comunidad cree. En el rito no hay diferencia entre lo real y la ficción. Se elude así la esfera del "como si" del artificio teatral. La coronación de un rey o jefe de tribu no es teatro, lo será cuando alguien (actor) que "finge" ser rey actúe como tal frente a un público que acepte esta convención.

Varias son las manifestaciones rituales dramatizadas que podrían ser el origen del teatro en el comienzo de las civilizaciones. Pensemos por ejemplo en las fiestas báquicas, origen del teatro griego, o los autos sacramentales en la Edad Media.

La mayoría de los historiadores del teatro indican que el teatro griego pudo originarse en el ditirambo, que debió ser un coro en el que intervenían cantando un grupo de personas. En ellos se invocaba a los dioses para que se acercaran a la tierra, pero más en concreto se invocaba al dios Dionisio, en el que se personifican todas las fuerzas misteriosas de la naturaleza. Las danzas se hacían alrededor de un altar ("timbele") sobre el que se colocaba la estatua del dios. Se daban hechos de trance o histeria colectiva cuyo fin era la liberación del mal por medio del furor producido, origen de la futura "purificación catártica" del teatro griego.

No obstante Grecia tiene influencias de culturas orientales donde se da esta misma coincidencia: según la tradición hindú el teatro fue creado por el dios Brahma el cual, tras haber construido el universo por medio de los cuatro libros sagrados o Vedas, consagra un quinto (el Nâtya-Veda) al teatro. Pero era un profeta, el Bharata, quien dirige las representaciones e inspira a los poetas según los dictados del Nâtya-Veda. Las representaciones

en la India antigua eran lugares festivos de participación común. Comenzaban con la invocación del mayor danzante al dios Shiva. Se ejecutaban cantos, danzas junto a otras ceremonias religiosas. Más adelante se comienzan a narrar hazañas de un héroe como fue Krishna (origen del Krishnaísmo), su nacimiento es el punto central de la conmemoración. Aparece también representada la madre del héroe y toda la ceremonia tiene cierto carácter escénico. Poco a poco vemos un elemento nuevo a caballo entre la danza y la música que también cuenta una historia: es el mimo. Asimismo se comienza a hacer uso de la palabra para contar acontecimientos que no podían ser escenificados por no herir la sensibilidad de los participantes (la muerte, un combate, etc.). Son toda una serie de innovaciones que van cambiando estas formas rituales hasta llegar al espectáculo teatral (v. C. Oliva, 1994: 32).

En Japón el teatro Nôh y más adelante el Kabuki nace de danzas en honor de Buda en las cuales se entonaban canciones populares sobre las que se insertaba un elemento dramático que imitaba un suceso o acción. También suele haber un coro que recita las partes narrativas y puede ser descendiente de los rituales comunitarios que fueron su origen.

En el antiguo Egipto se hacían ritos en torno a la muerte. Eran manifestaciones dramáticas expresadas de nuevo por danzas y canciones. La más famosa era la celebrada en torno a Osiris. Se hacía en el templo o en sus inmediaciones y en ella participaban el pueblo y los sacerdotes, todos vestidos y adornados para la ocasión. El ritual o celebración duraba ocho días, uno por cada acto con los que contaba, y narra los hechos de la diosa Osiris centrados en la muerte de ésta, su resurrección y entrada en el templo.

Incluso en la Biblia, en el Antiguo Testamento y sobre todo en El Cantar de los Cantares, aparecen alusiones a restos de danzas rituales preteatrales. De hecho el libro se articula en torno a dos personajes que dialogan: el Esposo y la Esposa y a ambos les responde un Coro.

El teatro en occidente desaparece tras la caída del imperio romano. Pero ya desde la Edad Media se sacan de la Biblia -libro sagrado por excelencia en el medievo- no solo temas e historias sino también lenguajes teatrales de donde vuelve a surgir una nueva forma de teatro inserto, claro está, en manifestaciones rituales religiosas de tradición cristiana con un nuevo simbolismo.

Si en sus orígenes en la Grecia antigua el teatro nace de ritos sagrados, tras el período de decadencia del Imperio Romano, en la Edad Media el teatro vuelve a surgir de lo religioso. No existen teorías dramáticas medievales, pero sí orientaciones litúrgicas que son instrucciones para la representación de carácter dramático (v. Castagnino, 1967: 36).

El mundo para la tradición cristiana es un lugar de "representación" (idea que siglos después recoge Calderón en *El gran teatro del mundo*) donde a cada cual le ha sido asignado un papel que habrá de desarrollar lo mejor posible para luego rendir cuentas en el juicio final. Pero al margen de esta idea "teatral" y simbólica de la esencia humana, la sociedad medieval participa de la trascendencia religiosa a través de los ritos católicos insertos dentro del culto y la liturgia eclesiástica. La comunidad se reúne en el "oficio religioso" en torno al sacerdote o clérigo que conduce un acto del que todos participan con cantos y oraciones, tal y como ocurre en las manifestaciones preteatrales de otras civilizaciones. Entre todos llevan a cabo un ritual de signos convencionalizados (palabra, gestos, música, etc.)

cuyo significado es aceptado y entendido por todos y todo gira en torno a un personaje fundador, un héroe que está representado por el sacerdote, personaje central de la liturgia. Es decir, creemos que la ceremonia de la Misa tiene características de celebración ritual preteatral. Esto justifica el hecho de que más adelante el teatro profano en Europa surja de estas mismas "dramatizaciones litúrgicas". Parte de los "Autos" que van perdiendo poco a poco su carácter ritual para adquirir estatus de representación teatral. (Según P. Zumthor, 1973, los tres elementos que en Francia dan lugar al nacimiento teatro medieval son el número de actores, la complejidad del gesto y la figuración de los espacios representados).

En conclusión, todas las manifestaciones rituales preteatrales ya sean en La India, Japón, Egipto, Grecia o el teatro medieval europeo se desarrollan bajo la autoridad de un director religioso y forman parte de ritos festivos o sacros de una comunidad. El esquema es siempre el mismo: un espacio sagrado (templo o altar) y primitivos danzantes (proto actores) que bailan y/o cantan, que en definitiva participan a su alrededor y que serán el germen de los coros en las obras de teatro de la antigüedad.

Un hecho común en cualquiera de las formas del teatro antiguo es que el ser humano se aleja de su rutina para reflexionar y participar de elementos más trascendentales que incluyen su propia existencia y su relación con el mundo y la divinidad. No obstante, la participación ritual no perdía el carácter lúdico, lo que hace que poco a poco todas estas celebraciones se separen del culto religioso y se centren en los problemas humanos. Es decir, se vuelven forma escénica con dos vertientes: una ficticia, el personaje y otra real, el actor que interpreta frente a un público espectador el cual disfruta del placer artístico, como receptor que es del mensaje escénico, ajeno ya a toda trascendencia religiosa.

El lugar de la representación es tan importante en el origen del teatro que, al comienzo, se consideró sagrado. Ha sido siempre parte activa del espectáculo desde el ritual primitivo; en palabras de O. Schlemmer (1960: 18): "Stage is representation". El escenario en su sentido más general es en sí una institución que ha dado lugar a diversos modos estructurales de "representación" ritual o religiosa, musical, deportiva o artística, ya sea circo, teatro o cabaret y otras múltiples manifestaciones, está presente en todas ellas y es por ello una "institución". Es, por lo tanto, un elemento significativo común que cambia de significado según la aplicación del mensaje. Es decir, según el emisor (orador, deportista, actor) y el vehículo de la emisión o materia de la misma.

En los poblados primitivos las "dramatizaciones rituales" suelen tener lugar en espacios abiertos circulares. La colectividad se sitúa alrededor y la representación tiene lugar en el centro. Es curioso cómo esta misma forma de espacio escénico circular a la que rodean los espectadores es el que propone Artaud. Es también la forma básica del "Teatro Total" (Total Theater) que Walter Gropius diseñó en 1926 o del "Teatro Esférico" (Spherical Theater) de Andreas Weiningen también a principios de siglo. Estas y otras tendencias basan su teoría teatral en volver al espectáculo como una forma de rito del que el público sea partícipe activo y receptor de cierta magia catártica. En este sentido la representación ha de liberar al espectador de su rutina o problemas o estrés cotidiano. Lo que demuestra que teatro y rito han estado y están unidos en mayor o menor medida desde su origen.

Parece ser que el hombre primitivo se expresaba por medio de su voz y, contorsionando su cuerpo a la vez, danzaba para "representar" el mundo



natural y sobrenatural. Según Platón la danza era la imitación de todos los gestos que un hombre puede hacer. Poco a poco el hombre especializa su expresión y de ahí, de esa concreción de movimiento surgirá el mimo (ya hemos visto su aparición en el teatro hindú antiguo) y más adelante se crearían los géneros literarios y el drama dialogado.

El mimo, en cuanto a la expresión íntima de sentimientos o estados que van más allá de lo cotidiano, está más cerca del actor que del sacerdote. Por otro lado, los hechiceros de ciertas tribus eran parecidos al mimo al expresar por medio de su cuerpo los misterios naturales o sobrenaturales, y es que vemos cómo el lenguaje gestual está en la base del nacimiento del arte de la representación. Con el tiempo el espacio, los objetos y los modos de actuación se van complicando, en definitiva, se van "convencionalizando" hasta separar las funciones de los "actantes" y los receptores que han dejado de ser partícipes directos de la representación y así desaparece la trascendencia del ritual anterior.

En las manifestaciones más primitivas el brujo, chamán o sacerdote intentaba transmutarse en otro ser, otra realidad distinta a la suya y para esto se valía de ciertos objetos y máscaras que le hacen diferente de los demás que le rodean. Por medio de esta caracterización se distancia de ellos creando un nuevo modo de comunicación que no es directa entre la divinidad y la colectividad. Al hacerse intermediario crea un nuevo modo de "irrealidad", una ficción. En nuestra opinión existe una diferencia básica entre un espectáculo teatral y el ritual que tiene que ver con el modo de recepción: En el teatro el espectador es "crítico" o "juez" del hecho, en el ritual es "fiel" a esa representación (v. Castagnino, 1967).

Tanto los elementos activos del rito (sacerdote o chamán) como los pasivos (participantes en la ceremonia) están unidos por una realidad que si bien es distinta de la cotidiana, es tan cierta como ella. En el espectáculo teatral hay una separación de esas funciones, pues tanto emisores como receptores acceden "voluntariamente" a "creer" en esa ficción que no deja de ser "irreal" y no es trascendente.

Para Bettetini (1983: 20) la representación es en sí un sustituto de la realidad pero añade algo al elemento sustituido pues lo referido es diferente con respecto a las dimensiones de espacio y tiempo. Pensamos que, como apunta Bettetini, en el espacio ritual el símbolo puede llegar a sustituir al objeto representado: si la esencia divina se hace real a través del sacerdote u oficiante, el símbolo se convierte en su referente (esto ocurre en el ritual de la comunión) pasando a ser algo que es más que el mismo objeto. Sin embargo, en el espacio teatral los signos son distintos de sus referentes, pues incluso en el caso del teatro naturalista un objeto no está por su uso real sino "como si" se usara para cualquier propósito cotidiano. Es la esfera del "como si" de la que habla Lotman (1980) como definitoria del hecho teatral.

La idea de lo que es espectáculo ha ido cambiando a través de la historia, y para U. Eco (1980) es la forma o actitud con que el público se dirige a él lo que le hace cambiar. Es decir, el público asistente a los anfiteatros atenienses festejaba el hecho siendo partícipe de él (incluso, está documentado que le tiraban frutas). Vivía el acontecimiento, comía y bebía disfrutando de la presencia de los demás. Hoy el público asiste con una perspectiva más ordenada al mismo espectáculo, con lo que se pierde la intervención en un juego común, en una fiesta. Desde este punto de

vista, la participación en un concierto de rock puede ser algo más similar a lo que fueron las primeras representaciones plenamente teatrales.

E. Goffman (1974: 136) y P. Campeanu (1975) coinciden en decir que la diferencia principal entre el espectáculo teatral y el deportivo reside en el hecho de que, mientras que en el primero siempre hay un programa obligatorio y un final establecido cuyo descubrimiento constituye un atractivo para el público, en el segundo hay una serie de reglas base que siguen los deportistas, pero el desarrollo y el final es imprevisible tanto para ellos como para los espectadores.

A diferencia del ritual, el festejo o el espectáculo deportivo, el espectador de teatro acepta que lo que se representa es una realidad alternativa y ficticia que "fingen" o "representan" unos individuos designados como actores. El teatro es un producto de convención (Elam, 1980: 87-90). El "marco teatral" (theatrical frame) es consecuencia de un conjunto de convenciones transaccionales que gobiernan los aspectos de participación y de comprensión de la realidad implicada en el espectáculo.

Al contrario que en el teatro, en las fiestas populares o rituales es muy difícil o imposible identificar al destinatario como distinto al emisor. En el rito se da un fenómeno de "autocomunicación" o "autoespectáculo" (v. De Marinis, 1982: 234). La comunicación se realiza sobre el "yo" como perteneciente a una comunidad, como identificación entre el individuo y el colectivo. En estos casos es imposible evidenciar en la cadena comunicativa la relación producción/recepción. Se puede delimitar qué es el teatro frente a otras ceremonias rituales y fiestas populares por la presencia del "espectador externo". Es el público extraño que acude a la representación el destinatario del espectáculo, y sobre esta relación, Emitente (Texto

Espectacular)--> Receptor (público espectador), se establece la comunicación teatral. A pesar de todo puede haber elementos de teatralidad en ámbitos sociales extraartísticos que derivan de un comportamiento social.

En conclusión, pensamos que el teatro tiene su origen en formas rituales que evolucionan a formas artísticas que luego se hacen literarias. El primer teatro que existió se basaba en la presencia carnal de la tribu, en el movimiento percibido como continuo espacial. El grupo era a la vez espectador y espectáculo y no había diferenciación de planos, no existía, por tanto, una voluntad artística única. Era la conciencia figurada del grupo ("Conscience figurée du groupe", Baudoin, 1946: 131) y el lugar mismo del drama lo que hace proyectar una delegación de poder en ciertos miembros de la tribu que se hacen en un momento dado representantes protagonistas del ritual.

Por este proceso el drama íntimo común a la colectividad se exteriorizaba sobre un ámbito espacial que era la "orchestra". Es un proceso de distinción entre el "yo" y el "no yo" (Baudoin, 1946: 20). De ahí se pasa a unas formas de representación que atañen al individuo y a su problemática personal, alejándose del papel social - trascendente de origen tribal. Se comienza a desarrollar el concepto de audiencia en el público, produciéndose una separación psicológica y formal.

Veinstein (1955: 132-133) dice que: "En esa época semi-primitiva de la conciencia humana, el poeta (...) es a la vez sacerdote y profeta pero (con el paso del tiempo) a los ojos del pueblo su palabra se hace simple instrumento de transmisión oral." Así aparece el actor que desempeña su oficio en un lugar y un tiempo que varían según las convenciones sociales y

culturales. El teatro se hace por un lado texto y por otro espectáculo de goce estético aunque estas dos vertientes estén interrelacionadas.

### **III.3.- ESPACIOS EXTERIORES DE LA REPRESENTACIÓN:**

#### **III.3.a.- El edificio y la sala**

Nos proponemos aquí reflexionar sobre la importancia de los "espacios exteriores" a la representación ("espacios anteriores a la obra" en terminología de Bobes, 1987: 237-256) como lugares que están en los límites del texto espectacular, interfieren en éste y están relacionados con él en mayor o menor medida según el tipo de espectáculo.

Opinión contraria es la de Castagnino (1967: 85), pues para él los elementos constitutivos del teatro son el autor, la obra, el director, el actor, los accesorios escénicos y el público, y excluye entre otros elementos la sala y el edificio por no considerarlos incorporados a la esencia teatral sino como elementos externos adheridos a él. Sin embargo, nosotros creemos necesario incluir también elementos como el edificio o lugar de la representación y la escenografía. Puesto que no es lo mismo observar una representación teatral sentados en una butaca de un teatro tradicional a estar de pie en una plaza pública, o tener que moverse para ver el espectáculo. El edificio o lugar teatral abarca el espacio escénico y el que ocupan los espectadores e influye en la emisión y recepción del mensaje.

"El lugar teatral (..) es quizá el (elemento) más importante si se tiene en cuenta las últimas aportaciones de los grupos experimentales que surgen del magisterio de Artaud." (R. Salvat, 1983: 13)

Knapp resume en tres características la composición de un medio o entorno: 1- el medio natural; 2- la presencia o ausencia de otras personas; 3- los diseños arquitectónicos y objetos móviles. Incluye aquí la luz, el sonido, el color, y todo lo que corresponde a un orden visual y estético.

Como consecuencia, podemos decir que la presencia de los demás el concepto de "territorio" y la forma de distribución del espacio dentro de él forman parte del espectáculo teatral. El lugar donde se ha llevado a cabo la representación nos muestra las relaciones que podían y pueden establecerse entre el actor y el espectador ya que es el comienzo y la base misma de toda representación dramática.

La evolución histórica del edificio teatral y la sala ha dado forma a modos escénicos y literarios. El edificio y la sala donde se representa cambia según las épocas y las culturas de modo que nos puede servir como identificación de varios de los llamados teatros nacionales: teatro griego, isabelino o español; o de un estilo de representación: el teatro del dieciocho, el de corrales, o el palaciego. Pensamos -y para ello nos apoyamos en el estudio de M. L. Knapp (1980) sobre la comunicación no verbal- que el medio donde se produce el mensaje determina el mensaje mismo. El entorno tiene un valor significativo con respecto a él.

### **Los lugares de representación hasta el siglo XVIII**

En este apartado esbozaremos la función del edificio y la sala en cuanto a portadora de sentido entre el público y la escena, seleccionando los cambios que consideramos más relevantes en la historia hasta llegar al teatro contemporáneo de principios del XX. Es decir, lo plantearemos según su función sémica dentro de los espacios de la representación.

Podemos descubrir la función del teatro en una sociedad a través del estudio de sus edificios. La primera noción de "edificio o lugar dramático" parte de la conciencia de ser el marco espacial que envuelve y posibilita las

relaciones entre actores y espectadores y pudo ser un simple círculo el primer trazado de un edificio teatral (v. L. Jouvet, 1950: 9).

En Grecia los teatros se construían fuera de la ciudad, lo que delata el origen de ritual religioso que se realizaba fuera de lo cotidiano, ya que los temas estaban alejados temporal y espacialmente del día a día por su trascendencia filosófica. Sin embargo, en la sociedad romana, donde el teatro era una diversión, se muestran temas sociales y urbanos independientes de la religión y, por tanto, los edificios se construyen en el centro de la ciudad, de la "polis". Asimismo, en la Edad Media europea el teatro se hizo independiente del ritual eclesiástico cuando salió del edificio de la iglesia. Pasó primero a representarse en los pórticos y más adelante en lugares ajenos a ella, luego se introdujeron temas más humanos y menos sagrados que hicieron cambiar la función del teatro en esa sociedad. Pero sus edificios se siguieron construyendo dentro de las ciudades y sus temas giraron en torno a las relaciones del hombre consigo mismo y con otros hombres. Todo ello demuestra que hay una relación significativa entre el edificio teatral y las formas de las obras.

Una modificación en los temas altera la función del espectáculo y esto, a su vez, cambia el edificio teatral. Ocurrió así en el teatro griego que, si en sus comienzos fue circular (el hombre olvidando lo externo se centra en sí mismo), se abre luego por una parte donde se construye, siguiendo una línea recta, un edificio que es lo que origina la escena. Esto provoca una transformación del resto de los espacios de la representación (exteriores o no) pues se divide el edificio en la zona que corresponde a los actores, al público y al coro. Los lugares se distribuyen según el modo de participación en la obra: A un lado, delante de la escena en el proscenio el actor, que dialoga con otros actores o con el coro. El coro, que sirve de intermediario entre las pasiones del protagonista y los espectadores, se



coloca, por tanto, en la zona intermedia: la orquesta. A diferencia del público, el coro puede intervenir dando opiniones advirtiendo y comentando la acción escénica. La zona de las gradas corresponde al público separado ya de la intriga dramática.

De esta original distribución del teatro griego procede la estructura más habitual del edificio teatral en el mundo occidental: el espacio de la representación o de los emisores (escena) y el espacio de la recepción. En cualquier caso oficiantes y espectadores accedían al edificio por la misma entrada aunque luego cada uno ocupara su lugar correspondiente.

Al desvincularse el teatro de la celebración religiosa aparecen las relaciones mercantiles entre teatro y público. Y en Roma, perdido ya todo matiz ritual, el edificio se construye en el centro de la ciudad como un negocio en el cual unos trabajan y cobran por ello y otros (el público) paga por entrar. El trabajo del actor se profesionaliza, se hace un oficio como cualquier otro y a partir de este momento se dividen los lugares de acceso al recinto: en el teatro romano hay una entrada distinta para actores y para espectadores.

Con la llegada del Renacimiento y la apertura de las artes y el pensamiento al entorno humano fuera del teocentrismo medieval, una nueva corriente de temas entra en el teatro europeo bajo la influencia del humanismo italiano. Se multiplican y relativizan las perspectivas para abordar las problemáticas que competen al ser humano y sus circunstancias personales y, significativamente, también se producen cambios en los edificios: El teatro isabelino inglés pasa del tablado simple central a un tablado en el centro rodeado de galerías de varios niveles y profundidad

posibilitando situar en distintos planos situaciones espacio-temporales y sociales que se desarrollan en escena.

R. Salvat (1983: 91) refiere que el primer teatro como edificio cerrado se creó en París en 1402 por orden de Carlos VI y fue modelo de otros edificios que se construyeron con posterioridad. En 1435 se edificó en Issou un teatro de madera a semejanza del teatro de Pompeyo; también al modo circular romano, hubo otro en París en 1541, eran teatros públicos en los que se pagaba para ver la representación.

Los primeros edificios construidos exclusivamente para hacer representaciones datan en su mayoría del siglo XVI, a partir de mediados de siglo proliferan en toda Europa (v. Bobes Naves, 2001). En Inglaterra "The Theatre" en 1576 fue el primero hecho con fines exclusivamente teatrales. En Italia tuvo gran importancia el Teatro Olímpico de Vicenza que fue construido entre 1580 y 1584, y se hizo a imitación del teatro griego sobre la ladera de una colina. Tiene un amplio proscenio de influencia romana y una gran puerta atrás para dar perspectiva por medio de la colocación de dibujos que simularan una avenida.

En la Italia renacentista la pintura era un arte muy valorado y esto se manifiesta en los edificios teatrales y la escena. Es un teatro de varias entradas donde se representan cuadros más o menos estáticos interrumpidos por un espacio de tiempo. El escenario se cubre con telones de fondo y pinturas que reproducen la realidad en dos dimensiones. Francia tiene influencia italiana y reproduce escenarios muy planos y trata en general de temas clásicos.

En España, a partir de la década de 1580 a 1590 empezaron a existir lugares permanentes para la representación de obras de teatro por compañías profesionales, solían ser edificios construidos especialmente para ello o patios con balconadas (corralas) que se habilitan para la representación (v. Ruano de la Haza, 1999). Los temas tratan de la familia, el honor, los valores individuales y religiosos, etc. La clase social de amos y criados se aprecia en la distribución del público en la sala.

La Iglesia nunca toleró muy bien el teatro profano celebrado fuera de su ámbito y contra él aparecen constantes advertencias morales. La crítica de la fiesta teatral se prolonga en la cultura europea durante muchos siglos. Ya el teatro antiguo había sido criticado negativamente por San Agustín y Tertuliano. Es en el siglo XVIII cuando se le empieza a considerar "escuela de costumbres", haciendo laico este aprendizaje que hasta entonces había estado a cargo de la Iglesia (v. Solá-Morales, 1985). A partir de este momento podríamos considerar que aparece el "teatro moderno". Por este motivo vamos a detenernos en ciertos cambios ideológicos y culturales que se dan en este siglo, y tienen como consecuencia una nueva función del teatro en la sociedad y otras formas arquitectónicas del edificio y la sala según los nuevos usos.

### **El edificio del "teatro moderno"**

El momento en que se consolida y extiende la construcción de edificios teatrales dentro del ámbito urbano es durante los siglos XVIII y XIX. En este periodo triunfa definitivamente en Europa el teatro "a la italiana" lo que supuso un nuevo tipo de función que cambió la distribución de los espacios intra y extraescénicos y en el uso social del teatro.

A partir de la Ilustración, tras la revolución francesa se empiezan a construir numerosos edificios teatrales. Con la revolución burguesa continúa la difusión de estos edificios en otros países como Alemania, Italia y España. No obstante, la Iglesia siguió manteniendo su influencia pues la construcción de teatros públicos y el tipo de obras que se fuera a representar siguió sujeto a la licencia eclesiástica o regia, de tal modo que en Francia no se deja libertad para la edificación privada independiente de la Iglesia hasta 1791, mientras en España esto no sucede hasta 1833.

Las revoluciones burguesas introducen la idea del teatro moderno, pero las técnicas de diseño del edificio teatral están sujetas a condicionamientos culturales y sociales que dan paso a un tipo de edificio teatral que tiene una organización concreta según un proyecto de representación. Se tiene en cuenta la función del edificio: desde el lugar en que se sitúa con respecto al núcleo urbano hasta su estructura interna. El nuevo edificio parte de las formas teatrales antiguas en combinación con técnicas figurativas nuevas, dando forma a una arquitectura característica cuyas líneas quedan ya firmemente establecidas y definidas a lo largo de finales del XIX y principios del XX.

El espacio dentro del edificio teatral se distribuye de la siguiente manera: una sala de amplias dimensiones que da cabida a un gran número de espectadores y está bien estructurada para potenciar la visibilidad y la acústica de un escenario que se ha dispuesto en busca de una perspectiva para una "ilusión" visual. Es un espacio fijo y abierto, se trata del teatro llamado "alla italiana" que define el teatro burgués desde entonces hasta nuestros días.

Influyen también las formas circulares de la antigüedad clásica con la disposición circular o en elipse de las gradas para facilitar las condiciones acústicas. Se incorporan espacios subsidiarios desde los que observar y ser observados en los palcos que rodean la sala hasta la misma embocadura del escenario. La situación de los espectadores es significativa pues denota su clase social, y la función de la fiesta teatral cambia. A veces, según Ruiz Ramón (1967a: 283), el contacto entre el público cobraba más importancia que la representación en sí:

"Esta época teatral estará, pues, marcada por la desaparición del público como entidad colectiva unitaria y por la división de la concepción del hecho teatral."

Las formas de las salas son diversas, lo común a todas es que el edificio, como organismo independiente, se articule en torno a un núcleo fundamental compuesto por escena y sala. Es decir, la zona de la emisión y la zona de la recepción. La maquinaria teatral barroca se añade a las puestas en escena pero aparecen fenómenos nuevos de reflexión sobre el teatro como hecho artístico independiente (como objeto de estudio e interés) gracias sobre todo a la cultura ilustrada francesa cuya influencia se propagará poco a poco a todos los países europeos. Se discute sobre el actor, la declamación, el texto y las unidades de lugar tiempo y acción.

Aunque en Europa los primeros edificios construidos específicamente para el teatro datan del s. XVI, antes del XVIII la mayoría de los edificios teatrales no solían ser de carácter público, era frecuente que las cortes los situaran en sus residencias fuera de la ciudad. Las representaciones, dentro de fiestas cortesanas, incluían danzas y juegos. El espacio había de ser cambiante para favorecer los distintos entretenimientos de la corte, no era

un lugar específicamente teatral. En Madrid existían dos teatros cortesanos, uno en el interior del Palacio del Retiro y el Teatro Real que se construyó con Fernando IV.

A finales del XVIII la influencia francesa y el nacimiento de una nueva burguesía mercantilista provocó la reestructuración y la ampliación de la ciudad y sus monumentos, en este ámbito se encuadra el nuevo emplazamiento del edificio teatral. Por lo tanto, fueron circunstancias extrateatrales las que cambian la forma del espectáculo al transformar sus espacios y localización (v. Álvarez Barrientos, 1999: 75-80).

El edificio teatral se concibió entonces como "templo laico" según lo denominaron algunos autores de la época. Cumple funciones sociales de relación entre la gente, y en definitiva, de ocio para la nueva sociedad burguesa cuyo núcleo es la ciudad, por lo que el volumen del edificio y su situación en la urbe es otro de los elementos que caracterizan la ciudad moderna sede de un nuevo tipo de sociedad mercantilista. Asimismo otros fenómenos como el circo y el cabaret, que surgen del mismo teatro, llevaron en sí el germen de la innovación y aportaron nuevos elementos que fueron aprovechados en la nueva escena de comienzos del siglo XX.

El público y la representación se dividían según la clase social a la que fuera dirigido el espectáculo. El pueblo llano iba al teatro de corralas que estaban, a diferencia del teatro cortesano, dentro de las ciudades, pero su construcción no difería del resto de los edificios. El teatro era una fiesta de diversión social donde el público participaba incluso interrumpiendo la acción de los actores. En el teatro barroco los espectadores tomaban partido por un teatro determinado y, a modo de hinchas de fútbol actuales, se enfrentaban a los de otro teatro (ver R. Andioc, 1970). A esto se

opusieron los ilustrados como Jovellanos, que en 1790 publicó el libro titulado *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos y sobre su origen en España*. Jovellanos, entre otros, buscaba una función educadora en el teatro. Esta idea del teatro como hecho "ejemplificador" marcaba una separación tajante entre público (que aprende) y representación (que enseña). El público ha de aprender de lo expuesto en el escenario a modo de escuela sin interrumpir el discurso escénico. La ideología ilustrada del teatro trae consecuencias enormes en cuanto al cambio de forma dramática, en la construcción de las obras y en la arquitectura del edificio que cobra autonomía desde este momento. Aparece la clara diferencia semántica entre teatro como edificio y teatro como representación.

En el siglo XVIII el teatro popular de corralas era mal considerado como lugar de promiscuidad, hacinamiento, excesos y malas costumbres. Los Autos Sacramentales de gran auge en el siglo anterior fueron prohibidos en 1765 y lo mismo ocurrió con las comedias de santos en 1788. Los Autos Sacramentales habían complicado considerablemente su tramoya escenográfica y sus argumentos estaban llenos de banalidades irreverentes a ojos de la Iglesia (Oliva y Torres, 1994: 248).

Para Solá-Morales la mala consideración explica su ubicación como edificio cuya apariencia externa no era "monumental", lo que es otro ejemplo de cómo los valores sociales de una época dan forma al lugar donde se llevan a cabo las representaciones. Las formas teatrales evolucionan, según se ha visto, merced a la interrelación dinámica de todos los elementos que las integran tanto intraescénicos: actores, decorados, movimientos, texto, etc., como extraescénicos: edificio, la sala y las

relaciones pragmáticas del espectáculo y la sociedad. Son ejes difíciles de aislar y de seguir en un orden rígido de causa - efecto.

Otro dato que prueba la relación funcional entre el edificio y el espectáculo es que, antes de la reforma arquitectónica ilustrada, los pocos teatros que había en España pertenecían a instituciones benéficas que destinaban los fondos a obras de caridad, con lo cual su función social era bien vista o recomendable y opuesta a lo vulgar de las representaciones de corralas. Para "depurar" el teatro según la reforma ilustrada son necesarios tres elementos básicos que cambiarán más adelante el eje de relaciones entre público y espectáculo hasta que, en el período de final del XIX al XX, se proponen nuevas formas que superan este tipo de "teatro institucionalizado". Los tres principios básicos según la filosofía de los ilustrados son:

- 1- El teatro ha de ser un edificio dispuesto para tal fin.
- 2- Ha de estar situado en un sitio despejado y abierto.
- 3- Su emplazamiento ha de ser en el centro de la ciudad.

Como consecuencia a lo largo del XIX el teatro se hace centro de las "buenas costumbres", se convierte en lugar de ocio y de privilegio para una clase burguesa que asiste a ese centro destacado e importante dentro de la ciudad para ver y ser visto. Las relaciones entre los espectadores cobran a veces tanta importancia que el espectáculo en la escena pasa a un segundo plano. Sirvanos de ilustración la conocidísima descripción que Clarín hace de la representación de Don Juan Tenorio en "La Regenta": La burguesía y la nobleza se sitúan en los palcos que son lugares de encuentro y relación social. Para esta clase social el teatro no es más que un lugar de encuentro.



En las gradas más alejadas ("el paraíso") están las clases más sencillas que son los únicos que realmente atienden a la función. (v. A. Ubach, 1990).

Las desamortizaciones dejan libres muchas áreas centrales donde la burguesía lleva a cabo sus reformas urbanísticas (L. Cervera, 1968). A partir del siglo XVIII los lugares en los que van a construirse los teatros son sobre todo antiguos lugares de representación, ya sean corralas, casas de comedias antiguas o edificios propiedad de entidades benéficas.

El teatro se convierte en edificio de utilidad pública, lugar de difusión de la cultura y no sitio de recreo y frivolidad: priman las leyes "del buen gusto". De ahí la importancia que se le da a la fachada principal. La necesidad de dar entrada a un público burgués que se desplazaba en carruajes hace que gran número de teatros de la época tengan una serie de arcadas a modo de porche entre la calle y el interior. Plazas y paseos centrales aparecen ligados rodeando los nuevos edificios teatrales. Todo fomenta la idea de encuentro social de una clase determinada, de una "clase educada".

Hay varios tratados en el XVIII sobre la arquitectura teatral, vista por primera vez como estructura específica al servicio de la representación. Se tienen en cuenta criterios de comodidad para el público, la posibilidad de entrada de muchas personas. La arquitectura modela la disposición de la sala, el escenario y todos los espacios colindantes para crear ilusión e "iluminar el alma del espectador" de modo que se empieza a considerar al sujeto como centro del hecho artístico, lo que se afianza luego a lo largo del XIX con el romanticismo y es, en definitiva, la idea moderna del arte.

A. R. Graells (1985: 41-51) demuestra el interés que en el siglo XVIII despertó la arquitectura teatral por la cantidad de estudios que aparecen en él con sucesivas reediciones que tratan de la función que ha de tener la arquitectura teatral en la sociedad (citamos varios de estos tratados en la bibliografía final de esta tesis). Pues a esa sociedad, es decir, al público, como integrante del espectáculo mismo, se le han de favorecer las condiciones visuales y acústicas de la escena para facilitar la emisión y la recepción.

Otros factores como la admiración de la cultura clásica, la visión del teatro como ente pedagógico transformador de las costumbres sociales, el auge del esteticismo y el avance de las ciencias definen y justifican la nueva geometría de la sala teatral.

En los tratados de la época hay varias propuestas muy innovadoras que casi parecen adelantar las formas del teatro contemporáneo de principios del siglo XX. Van desde la forma circular de la sala, para igualar la posición visual del público y calidad la acústica, a las controversias que se suscitan en el siglo XIX sobre el uso de los palcos como zonas que parcelan irregularmente la sala y son motivo de "males morales" y "falsas apariencias" al tiempo que cercenan la unidad de la sala.

Las instituciones oficiales abogaban directamente por la "calidad" y la reforma en el teatro, prueba de esto es la reforma que llevó a cabo en España el conde de Aranda en 1767 para conseguir locales teatrales pulcros y dignos: "con Aranda, se inició una reforma que no solo tenía que ver con la escenografía, sino también con lo literario y lo material del teatro, intentando imponer desde el poder una estética e ideología determinadas.

Ninguna de las dos triunfará sino entrado ya el s. XIX." (Álvarez Barrientos, 1999: 72)

También desde la normativa oficial se quieren imponer criterios de interpretación para los actores, pues hasta el momento los papeles se distribuían según la categoría de cada actor dentro de la compañía y no según las cualidades físicas e interpretativas de cada uno, así nos lo indica la siguiente cita que fue publicada en el Diario de Madrid por el juzgado de protección en 1799:

"Con el fin de que las funciones teatrales se ejecuten con la propiedad que sea posible, se encargará el desempeño de los respectivos papeles no según el orden de rutina hasta aquí observados de primeros segundos y terceros &c., y sí con respecto a la disposición que se halle en los actores y actrices para los caracteres que jueguen en el drama, cuando así lo exija, poniendo en ello el mayor esmero". (C. E. Fany, 1929: 245)

Otro documento que muestra cómo el arte teatral se empieza a acercar al concepto contemporáneo de arte escénico son las peticiones que Moratín hace al juez protector Juan de Morales en 1799, las cuales fueron concedidas "oficialmente" por éste:

"1- (El autor) tendría el derecho de repasar y cambiar el texto de una comedia suya antes de que la compañía emprendiera una reposición.

2- Podría elegir a los actores y las actrices de ambas compañías que estudiarían los papeles que se les destinaran "sin réplica ni excusa alguna".

3- Cada cómico se prestaría a recibir sus advertencias y ensayarían a su vista, juntos o separados.

4- Los cómicos ensayarían toda la comedia cuantas veces lo juzgara necesario el autor.

5- Hasta que lo creyera conveniente no se fijaría la fecha de la primera representación.

6- Los dos últimos ensayos se harían con la decoración y aparato teatral que haría de servir en la representación.

7- El autor habría de ver la decoración, los muebles y los trajes con ocho días de anticipación para aprobarlos o sugerir reformas convenientes." (R. Andioc, 1961)

En esta normativa aparecen rasgos de lo que luego sería el director aunque, como se ve, su función aún no está separada de la del autor de la obra. Es en el período de 1880 a 1950 en que el director se hace elemento determinante del espectáculo teatral (Salvat, 1983: 21).

Triunfa en general la forma curva de la disposición del interior de la sala donde está el público que no se ha de alejar demasiado del escenario. En algunos casos se plantea elevar la zona donde está el público para facilitar su visión, haciendo proporcional la altura de la sala con la embocadura del escenario.

La zona de la sala es protagonista para los arquitectos del siglo XVIII. Ya en el siglo XIX se aumentan los espacios que rodean la sala (escenario y espacio de los espectadores) para facilitar la movilidad del público y la "autocontemplación" que, como hemos dicho, se hace a veces más importante que el espectáculo mismo. El teatro se convierte en lugar de reunión y cita de la burguesía decimonónica; es un encuentro "amenizado" por un espectáculo. El edificio teatral solía estar, para este fin, distribuido de la siguiente manera: Un pórtico-vestíbulo en la planta baja y salones o

espacios de descanso en pisos comunicados por escalinatas y pasillos donde los asistentes se podían relacionar entre sí.

Técnicamente el uso del hierro en los edificios durante el XIX y el hormigón en el XX posibilitan nuevas estructuras. El cine y su nueva forma de ver la imagen en movimiento influyó en el fin de la compartimentación de la sala en palcos, sustituyéndolos por formas más planas más próximas a la idea de "anfiteatros volados". Toda una serie de innovadoras corrientes culturales, posibilidades técnicas e ideas de vanguardia acabarán en el siglo XX con la que consideraron "caduca estructura del teatro burgués" (Graells, 1985: 51).

Si a lo largo de los siglos XVIII y XIX se empieza a ver el edificio teatral con importancia en sí mismo, es a principios del XX cuando se le estudia y planifica como integrante significativo del lugar de la representación. Dentro de él el escenario debería ser móvil para cambiar según criterios del creador teatral o del director. En la estructura arquitectónica del edificio y el escenario vistos ya como espacios que dan forma e intervienen en la representación, hay que destacar el papel de la Bauhaus, y su director en Weimer en los años veinte, Walter Gropius, también crítico y escritor. Desde entonces hasta la actualidad han surgido una gran variedad de edificios teatrales donde se priman las condiciones de movilidad y adaptabilidad del espacio a las posibles formas de representación. La posibilidad de transformaciones y cambios se han llevado a cabo también en las zonas destinadas al público por entender que de su colocación física dependen la emisión y la recepción del mensaje.

W. Gropius (1960) parte de la base de que el lugar donde se desarrolla la acción se debe basar primeramente en la observación del

movimiento del ser humano como figura en el espacio. Vemos así la importancia del espacio lúdico, al que dedicaremos un apartado, y su influencia en otros ámbitos extraescénicos que en principio podrían parecer ajenos a él. La visión del movimiento trae una concepción del espacio que lleva a la Bauhaus a la utilización de nuevos materiales y usos mecánicos. Gropius diseñó lo que él llamó "Teatro Total" para las representaciones de Erwin Piscator en 1926.

Gropius (1960: 12) traza tres formas escénicas básicas que se han ido dando a través de la historia:

1- La propia del circo o plazas de toros consistente en un círculo de arena donde se desarrolla el espectáculo de forma tridimensional. El público se sitúa alrededor en forma concéntrica.

2- El espacio del teatro clásico griego. Es un teatro con proscenio de donde sale una plataforma alrededor de la cual se sitúa el público cuyos asientos están dispuestos a modo de semicírculos concéntricos. La obra se desarrolla delante de un fondo fijo.

3- El espacio propio de la "caja italiana" en el que se ha eliminado el proscenio tras el telón, lo que ha separado completamente el espacio de la representación y el del público, evitando su participación en el drama.

La estructura del "Teatro Total" sería una combinación de los tres modos, es decir, crea un edificio con una arquitectura flexible que ofrece la posibilidad de adaptación a cualquier modo teatral. En este mecanismo de formas intercambiables se pueden llevar a cabo toda clase de espectáculos, incluyendo deportes, danza y musicales. Tiene como misión integrar más al público como participante de la obra, pues en él se puede cambiar el tipo de

escenario y los múltiples efectos de luz y sonido, lo que haría que el público perdiera su pasividad. La idea es que el edificio teatral deje de ser un espacio estético para hacerse escena de acción significativa:

"...for it is true that structure can transform the body, it is equally true that structure can transform the mind." (Gropius, 1960: 14)

Por otro lado, Oskar Schelmer (1960: 17-46), que fue escenógrafo de la Bauhaus y estudioso del espacio escénico, señala que lo primigenio del espacio teatral es el edificio y el lugar de la representación, y han de estar basados en las formas de movimiento que permiten las nuevas posibilidades tecnológicas que han transformado los "espacios exteriores" a la representación de formas fijas a formas activas en la emisión del mensaje dramático.

El espacio de la representación y la sala teatral son integrantes ahora más que nunca del todo que engloba el mensaje teatral.

### **III.3.b.- El escenario y el público**

#### **El espacio escénico**

es en sí el "espacio escénico" donde se representa la obra, sea cual fuere la forma que adopta. Se trata del lugar que queda inscrito por los movimientos en escena, y es, por lo tanto Consideremos primero que el escenario, un segmento del total de los espacios presentes o aludidos en el desarrollo de un espectáculo. Es otro espacio exterior a la representación. Preferimos llamar a estas zonas "exteriores" la representación y no "anteriores" (Bobes, 1987: 237-256) pues no solo la preceden sino que son

significativos por la interrelación con la acción escénica durante y después de la misma. Son éstos los que P. Brook (1968) llama "espacios vacíos" pues solo cobran significado con la puesta en escena, es decir, cuando el espacio del escenario se convierte en "espacio escenográfico". Pues el escenario se hace "dramático" a través de los elementos de escenografía (decorados, luz, objetos, etc.) de movimiento, y de actuación de los personajes. Es decir, adquiere significado y forma por medio de la organización escenográfica.

El escenario da forma a la obra, en él se desarrolla el "tempo" teatral que es distinto al tiempo ficticio al que se traslada la acción. El tempo de la representación va delimitado por un lado por las dimensiones del escenario y por otro, por elementos que marcan el ritmo, como son el diálogo, el movimiento actoral y la forma de desarrollarse la acción. El escenario es en principio un espacio vacío inherente al hecho teatral, independientemente de la forma o distribución que de él se haga por medio de decorados, luces, vestidos y otros elementos accesorios.

O. Schelmmmer (1960: 81-103) lo considera un primer espacio que forma parte de un todo que es el edificio. El arte del escenario es un arte espacial. Incluye también el lugar del auditorio, es un modo arquitectónico dentro del cual se desarrolla todo espectáculo y está condicionado por la distribución y relación del público entre sí y con la representación.

El espacio de la representación -que para él engloba el edificio teatral interior y exteriormente- es decir, la distribución de la sala y el escenario, dan forma al espectáculo por ser aspectos sujetos a formas bidimensionales (pictóricas) o tridimensionales (arquitectónicas), dentro de las que el color y la luz juegan, sobre todo en la actualidad, un papel muy importante. Las



posibilidades de mecanización y movilidad de esos elementos transfiguran las posibilidades significativas en el teatro actual. Las formas tradicionalmente fijas del espacio teatral se han hecho móviles, por lo que cambia su modo de significación dentro del teatro moderno.

Moholy-Nagy (1960), pintor de la Bauhaus, en su estudio sobre el circo y el teatro de variedades, está de acuerdo con Shelmmer cuando afirma que el concepto de escenario o espacio de la representación ha cambiado a lo largo de nuestro siglo gracias a la variación de niveles y los planos móviles. Desde que los objetos y accesorios que aparecen en el escenario se pueden mover la organización estática tradicional ha cambiado a causa de posibilidad técnica de movimientos polidimensionales en el espacio.

Son varias las formas en que puede aparecer el escenario frente a la sala donde está el público y cada una posibilita una relación diferente entre el público y la escena, de tal manera que una misma obra cobra distinto significado escénico si está situada en uno u otro contexto. La forma del escenario con respecto a la situación del público espectador condiciona la puesta en escena.

Hay distintas variantes, que Breyer (1968) identifica con letras y podrían agruparse en dos modalidades: Las de "enfrentamiento" y las de "envolvimiento".

Las de "enfrentamiento" serían las siguientes: Ambito en T que es la típica de caja italiana y quizá la más frecuente en los teatros tradicionales. El escenario se sitúa frente al público, es perpendicular a la sala. Es la

forma básica de las escenas de "enfrentamiento". En ella se produce una tensión máxima entre público y espectadores.

Otras variantes más complejas son el ámbito en L: El escenario está en el vértice de un ángulo recto y el público y ocuparía los dos lados del ángulo recto que forman esta teórica L. Se eliminan prácticamente los laterales y la escena tiene dos embocaduras y dos fondos. Es el escenario típico del teatro Nôh japonés.

El ámbito en F: Permite situar la acción como en un friso paralelo al patio de butacas, pues el escenario tiene un frente más amplio que la sala donde se sitúa el espectador. Es la misma forma que el ámbito en L pero se le ha ampliado el escenario. Es la forma que prefieren Meyerhold y los constructivistas, es también la tradicional del Kabuki japonés.

Ámbito en H: Los espectadores están en dos zonas opuestas en paralelo simétricamente y el escenario en el centro entre las dos. Se eliminan los fondos de la escena que están presentes en el ámbito en T y se duplica la sala.

Los ámbitos de "envolvimiento" favorecen una mayor integración del público en el espectáculo y serían los siguientes:

El ámbito en O: El escenario está en el centro y los espectadores en un círculo alrededor. Es la típica de las formas rituales como forma de participación y no de tensión o el enfrentamiento entre público y escena. Supone una vuelta a las formas primitivas del teatro.

Ambito en U: El público rodea al escenario por tres de sus lados a modo de herradura. Está entre el ámbito en T y el ámbito en O y, por tanto, es una forma intermedia de tensión y participación entre escena y espectador. Pretende el enfrentamiento de las formas en T pero sin perder la posibilidad de integración de los ámbitos envolventes. En el ámbito en U la sala se prolonga por los laterales lo que permite al espectador ver el fondo y los lados; todo ocurre ante sus ojos.

El ámbito en X: Al revés que en el ámbito en O, el público está en el centro y la escena le envuelve de forma circular, concentrándose sobre todo en tres puntos extremos. La escena es centrífuga y el público se integra completamente en el escenario. Esta variante de la disposición envolvente es la que diseñó Gropius para Piscator en 1927 y a la que llamó "Teatro Total" ("Total Theater"), a la que ya hemos hecho referencia en el apartado anterior.

Ultimamente es frecuente la creación de teatros con escenarios móviles que pueden cambiar según el espectáculo la situación de los espectadores y la escena. Las nuevas ideas sobre el teatro parten de la base de que el punto de vista del espectador y el modo de recepción dependen del lugar que ocupe en la sala con respecto al escenario. Si se trata de un espectáculo de caja italiana (ámbito en T) su perspectiva será bidimensional y frontal dependiendo del ángulo de visión que le permita el asiento. Su postura ante el espectáculo será similar al de un espectador de cine, pues él no puede acceder a la tercera dimensión interna del escenario. La tradición hace que esta forma de percepción bidimensional de un hecho en tres dimensiones se convencionalice y sea aceptada por la mayoría de los espectadores.

Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que el signo teatral cambia de significado según el espacio escénico donde se represente. Si el mismo espectáculo se representara en un ámbito en O rodeado de público por todos lados o en un teatro a la italiana en T, cambiaría desde la orientación del discurso de los personajes hasta la forma de iluminación y de relación entre los actores, de tal modo que se trataría al final de espectáculos distintos. La recepción es diferente según la perspectiva de acceso al espectáculo.

Desde un punto de vista diacrónico cada época ha tenido un elemento predominante dentro de los constituyentes del hecho teatral así, por ejemplo, en la Comedia del Arte era el cómico máximo responsable de la emisión, más adelante en el "teatro literario" (R. Salvat, 1983: 20-21) predomina el autor: La organización del edificio teatral y la intervención del autor se hace predominante desde el siglo XVIII y a lo largo del XIX, sobre todo por la función que cumple el edificio en las relaciones sociales de la burguesía. Sin embargo, a principios del XX apreciamos un cambio (desde 1880) y el interés se centra en la función del escenario con respecto al público y en los distintos niveles de comunicación entre ambos planos. Al frente del espectáculo aparece la figura del director como responsable de la coordinación general.

Así Artaud con el fin de romper con las estructuras del teatro tradicional lo primero que plantea es la necesidad del cambio de lugar, es decir, su reforma arranca de la renovación del edificio, de la sala y del escenario independientemente de la obra que se representara. Para conseguir la integración del público con la esencia de la representación quiere volver a los orígenes del teatro como ritual de participación colectiva dentro de un espacio escénico circular en O.

Desde principios de siglo parece llegarse a la conclusión de que cada espectáculo necesita un espacio escénico determinado que sería el ideal para proporcionar un modo de interacción concreta entre actores como entes emisores y el público como receptor que participa de la acción. Las vanguardias comienzan a ver que entre escena y sala se establecen juegos de estímulo - respuesta en distintos planos que cambian a cada instante (v. G. Mounin, 1969).

Sea cual sea su distribución es evidente que en el espacio teatral existen siempre dos zonas, la de los espectadores y la de la escena (espacio escénico), y esa es una de las oposiciones fundamentales de la semiótica del teatro que para Lotman (1980) es una relación de "existencia/inexistencia". La relación de "existencia/inexistencia" del espacio de la representación y el de la sala parte de la base de que en la mayoría de los casos el lugar donde se sienta el espectador deja de existir cuando el espectáculo comienza. Su atención se centra ahora en el espacio de la representación que comienza a existir como lugar dramático desde ese momento.

En esta oposición se pueden basar varios juegos teatrales que rompen con la "inexistencia" (según el concepto de Lotman) del espacio de la sala si la acción se desarrolla en el mismo lugar donde están los espectadores. En este caso el espectáculo comienza en el mismo momento en que el público entra en la sala, lo que puede ser un elemento de sorpresa pues se ha eliminado esa oposición existencia/inexistencia del espacio del patio de butacas. Citaremos como ejemplo el montaje que hizo Guillermo Heras en la sala Olimpia de Madrid a finales de los ochenta, basada en la obra "Calderón" de Passolini los "locos" (actores)

deambulaban entre el público que debía pasar por unas duchas antes de entrar a la sala. Algo parecido ocurre con los espectáculos del grupo "La Cubana". Este tipo de ruptura del límite espacial de la representación impide la total pasividad del público que se ve "incomodado" por los personajes. Se sobrepasan los límites atribuidos a la escena por la tradición occidental. Puede también ocurrir que sean algunos de los espectadores los que ocupen el espacio de la representación formando parte improvisada del mismo, con lo cual el espectador se convierte en personaje del espectáculo.

En la actualidad existen montajes en los que coincide el espacio de la representación y el espacio de los espectadores total o parcialmente. En espectáculos del tipo de "La Fura del Baus" la actuación se realiza "entre" los espectadores que son instigados para formar parte de ella. Esta "provocación" consiste precisamente en la constante transgresión del espacio ocupado por el público al que se le obliga a estar en constante movimiento. Con ello consiguen el continuo contacto entre los espectadores que de una forma u otra no tienen más remedio que comunicarse entre sí y con las acciones que les rodean por un lado u otro.

Otra posibilidad es la coincidencia parcial; en ciertos montajes la acción puede desarrollarse parte entre el público y parte en el escenario, citemos como ejemplo la representación de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, que dirigió Saul Elkin en la Universidad de Buffalo en Nueva York, el director y los actores que luego representarían a los seis personajes estaban entre el público.

El teatro de vanguardia desde principios de siglo no ha tratado solo de cambiar el espacio de la representación, sino también el espacio del público y sobre todo las relaciones entre ambos. Así ocurría cuando

Reinhardt organizaba sus espectáculos como si de un circo se tratase para favorecer su participación.

Lotman define el hecho teatral por medio de la oposición de lo que es "significativo" y lo "no significativo" del espacio escénico, de tal modo que todo lo que forma parte de la escena cobraría significado suplementario respecto a la función directa del objeto, por eso el movimiento se convierte en gesto. El público destinatario se hace partícipe activo del mensaje gracias al constante juego de realidades inmediatas que se transforman en signo. La realidad, merced a este juego de oscilaciones, se transforma en signo de sí misma.

La participación del espectador puede llegar a convertirse también en signo distinto a la realidad desde el momento en que el público un papel que le otorga la acción escénica. Su forma de admitir la convención teatral le convierte en partícipe - cómplice de la misma acción y, por tanto, emisor posible de signos dramatizados. Por otra parte, la misma estructura del espectáculo se hace teniendo en cuenta la acción del público.

El público puede asumir el papel de "personaje" si desde la escena se la asigna una entidad distinta a la suya, pasando a ser "otro" desde el punto de vista del espectáculo. Desde la escena los actores pueden dirigirse al público como tal esperando respuesta o no, si la respuesta se produce el receptor se hace emisor y la participación es activa. Se establece un juego de convenciones, un "como si" asumido por público y actores. Se puede incluso pedir una reacción en conjunto dando respuesta oral o física a acciones determinadas, lo que ocurre en la mayoría del teatro infantil donde se provoca constantemente la intervención activa de los niños en el

espectáculo, los cuales admiten las mismas referencias que los actores pasando así a ser integrantes de la acción escénica.

### **Interrelaciones entre el espacio escénico, el espectáculo y el público**

Sea cual sea la forma del edificio teatral siempre existen dos ámbitos diferenciados: el escenario y el público y ambos son la base imprescindible del texto espectacular, pero, como hemos visto, entre ellos se dan múltiples interrelaciones como agente emisor y el receptor en el ámbito del ver y dejarse ver, de ser elemento activo o pasivo que depende de la distribución de la escena y el movimiento de los actores. Recordemos que desde el punto de vista pragmático el texto se manifiesta por ser "una conversación que se pone en escena" (Bettetini, 1983: 20) y se articula en el tiempo y en el espacio merced a una interacción entre el emisor (espectáculo) y el receptor (espectador).

Existen varios tipos de teatro que surgen de la interacción misma actores - espectáculo - público que amplían el concepto de "dinamismo" teatral de Lotman a otras posibilidades de participación más activas del espectador en la escena, y se basan en la transgresión de los espacios de la sala (o espacio de la recepción) y la escena (o espacio de la emisión). La historia y la sociedad provocan distintas formas de interacción escena - público puesto que, al contrario que en el cine donde el espectador es solo receptor, en teatro el espectador es parte integrante del espectáculo. El proceso de interacción mutua según convenciones culturales, sociales, históricas y psicológicas forman la pragmática de la escena:



"Il processo di interazione reciproca fra il testo e il destinatario si schiama pragmatica". (Lotman, 1980: 23)

De esta relación entre actor y espectador surge el carácter dinámico del mensaje teatral, que cambiará según el modo de esta interacción. Se trata de una constante reestructuración del espectáculo que depende en su base de los distintos niveles de comunicación: La intraescénica, entre personajes, que difiere de la que se puede producir entre los actores, y la extraescénica entre el personaje y el espectador o incluso, en algunos casos, entre el actor y el espectador. El desdoblamiento del personaje en el actor que lo representa puede servir de juego dramático entre la escena y el público. Otro recurso ya mencionado anteriormente consiste en convertir al espectador en personaje participando del juego integrándose en la acción asumiendo el papel que se le ha adjudicado, lo que ocurre claramente en el teatro infantil.

Los personajes se relacionan por un sistema lingüístico y gestual, pero la escena comunica a través de una multiplicidad de sistemas sígnicos que van desde el lingüístico al gestual y el iconográfico, desde el cronológico al espacial, desde la estructura de los contenidos emitidos a la inscripción ideológica del contexto (v. Bettetini, 1977: 114). En el juego de interacción teatral se da una cadena comunicativa dividida en dos grupos: el grupo emittente, ya que es difícil encontrar un emisor único, compuesto por el dramaturgo, el director, los actores y otros posibles participantes de la emisión y el grupo destinatario que serían los espectadores (v. Bettetini, 1975: 27 y ss., De Marinis, 1982: 179-215, García Barrientos, 1991: 55-63).

A estos dos modos de comunicación hay que añadir la que se da entre los espectadores que K. Elam (1980) clasifica de la siguiente forma: Relación de estimulación: la risa de una parte del público puede provocar la del resto. La antigua "clac" cumplía la misión de "estimular" al público asistente. Relación de confirmación: por la que el espectador procura la adecuación de su respuesta a la de los demás. Relación de integración: por la que un espectador niega su función individual para integrarse como miembro de una entidad común: el público. Pueden darse casos en los que se rompa esta integración si un individuo del público es llamado desde la escena para improvisar una acción o participar de cualquier modo desde el escenario en el desarrollo de la función. Así pasa a ser parte "improvisada" del grupo emisor.

Los modos de relación entre actor/personaje y público son múltiples y han ido cambiando a través de la historia. Los estímulos desde la escena varían para provocar distintas reacciones en los espectadores. Están a veces preparados para conseguir una reacción natural del espectador e integrarla como parte del espectáculo. Son entonces estímulos que dan lugar a reacciones no predecibles (v. Eco, 1975a). En este tipo de hechos se basó del teatro del "Living Theater" en los años 60 y 70 y el "Magic Circus" o "La Fura dels Baus" en nuestros días. Hoy se imponen fórmulas de participación en los que el público se relaciona entre sí y con el espectáculo (cosa que ocurre también en un concierto de rock o un partido de fútbol por ejemplo). Según Eco (1980) si en un espectáculo se anquilosa en el momento en que el público deja de hacerse partícipe activo y de disfrutar con él.

Otra relación es la del espectador consigo mismo. Algunos espectáculos provocan este tipo de respuesta, son los de carácter más

intimista. Si se busca una reacción crítica estaríamos más cerca del teatro político de Piscator, el expresionismo o del teatro épico de B. Brecht. Si se trata de producir un sentimiento de goce estético o de reflexión sobre ciertas ideas o conceptos filosóficos o sociales nos acercaremos al teatro simbolista o al expresionismo. Cada forma de teatro lleva implícita la idea de la respuesta del espectador en su relación con los demás, con el propio espectáculo y consigo mismo.

El público es en definitiva un integrante colectivo y activo del mensaje y, por tanto, lo puede modificar de distintas formas convencionalizadas - como ocurre con los aplausos finales- o no. Castagnino (1967) nos muestra otra forma de relación extraescénica, es el fenómeno del "arrastre" o contagio de sugestión o sugestiones colectivas que van creando atmósferas cambiantes durante el desarrollo de la obra, y con cada representación según el colectivo que la esté viendo y, lógicamente, influye en la forma de actuación. También marca una obra la presencia de muchos o pocos espectadores.

La participación directa del público en la escena se da a través de los aplausos, silbidos, pateos y otros medios expresivos utilizados desde los orígenes del teatro, por medio de los cuales el espectador se convierte en "juez" de la representación a diferencia de los participantes en un ritual, que son "fieles" a ella. Este tipo de actuación provoca a veces fenómenos de "catarsis" colectiva, de respuesta común, como ocurre en macro-conciertos de rock y en algunos partidos de fútbol. El espectador deja de manifestarse como individuo por sentirse parte de un colectivo, y su reacción puede ser completamente diferente de la que tendría él solo. No hace mucho tiempo existía la "clac" que eran una serie de personas que asistían a la representación de balde para aplaudir y arrastrar al resto del

público, (es el "efecto de arrastre" según Castagnino o de "relación de integración" en palabras de K. Elam).

De cualquier modo la recepción del espectador y su influencia en el espectáculo es el paso último de la comunicación teatral y ha de incluirse en un análisis semiótico. La respuesta en escena finaliza según una serie de convenciones sociales (saludos, aplausos, etc.) que provocan un comportamiento más o menos estructurado (v. Bettetini, 1975).

A este respecto Greimas (1979) introduce el término "manipulación" que es la modificación de un enunciado dado y va implícito en la comunicación teatral. Pues siempre hay una acción del hombre sobre los otros llevándolos a seguir unas pautas para conseguir un efecto determinado. La "manipulación", que va dirigida desde el escenario (actores) al grupo receptor (público) es un elemento que interfiere entre la capacidad de persuasión del emisor y la capacidad interpretativa del destinatario. Creemos que se pueden dar hechos de "manipulación" entre los espectadores que impulsen ciertos fenómenos de "arrastre" en la respuesta colectiva.

En definitiva cada tipo de teatro pretenderá una "manipulación" distinta de la forma de recepción para producir distintos efectos en el espectador, ya sea provocar su sensibilidad, su capacidad intelectual o su acción:

"Il teatro consiste in una comunicazione-manipolazione, tende sempre a fare, ad agire sul destinatario, oltre che a dire (rappresentare, raccontare) e a fingere di fare" (De Marinis, 1982: 173).

El público va al teatro con una idea preconcebida de lo que va a ver a través de una serie de experiencias, y esta idea condiciona su modo de respuesta y participación. Desde el momento en que lee el programa de mano está recibiendo información de lo que va a ver. Son una serie de experiencias y conocimientos previos que conllevan un proceso de creación y modificación anterior a la propia representación y que dependen de los conocimientos del receptor (Esto mismo es lo que estudia H. R. Jauss, 1978, aludiendo más en concreto al lector de un texto literario). Al referirnos a la pragmática del hecho teatral aparecen como modificadores previos las "expectativas" que el público tenga, pues influye en su respuesta y en la puesta en escena. El público puede reaccionar positiva o negativamente a un espectáculo merced a sus conocimientos, cultura y situación social o psicológica; es decir, por lo que podríamos llamar su "competencia intertextual". Por esta razón la interacción escena - espectador no se puede predeterminedar. La comunicación última no se establece hasta que ha terminado el espectáculo y se va construyendo a lo largo del mismo. De Marinis (1982: 194) lo llama una "estructuración negociada en el curso del espectáculo".

Para que se produzca la comunicación no es necesario que haya una respuesta verbal, ni tampoco que el código del emisor sea igual que el código de respuesta del receptor. Solo es necesario que tanto emisor como receptor conozcan los canales y los códigos. A este respecto, F. Ruffini (1985) dice que la comunicación entre receptor y emisor puede limitarse a una función fática aunque inserta en códigos distintos. Esta función se desarrolla por medio de señales paralingüísticas, Kinésicas y lingüísticas.

En cualquier caso, sea cual sea el tipo de teatro y la distribución formal del mismo, hay una serie de gestos convencionales que el público

tiene para comunicarse con el emisor. Como hemos visto anteriormente, pueden ir desde los aplausos finales a los pateos pasando por las risas, silencios, expresión de sorpresa o el llanto, incluso las toses pueden estar convencionalizadas como síntoma de aburrimiento. Todos estos signos cerrarían el ciclo comunicativo entre el receptor y el emisor. Creemos con Ruffini que la "reversibilidad" no es condición indispensable para la respuesta, pues se puede conocer un medio y no saber utilizarlo aunque sí se responda con otro sistema sígnico diferente. De Marinis (1982: 156) lo llama la "competencia pasiva" del espectador, C. Segre (1979) sin embargo, cree que para que se dé el proceso completo de comunicación es necesaria la reversibilidad del mensaje.

L. Prieto (1966) habla de los que llama "indicación notificativa", concepto que nos puede ser de utilidad en este punto, dado que indica que el receptor ha recibido el mensaje. Serían así "indicaciones notificativas" las risas, los aplausos, y todas las reacciones del público frente al espectáculo. Estamos de acuerdo, por tanto, con De Marinis al considerar que comunicación es distinta a "reversibilidad":

"Comunicazione appare del tutto indipendente dalla reversibilità" (De Marinis, 1982: 160).

Creemos que el espectador inicia el proceso de la comunicación teatral a través de una serie de acciones la primera de las cuales consiste en el simple acto de comprar la entrada que es ya una base económica de "transacción". La relativa pasividad del público como receptor parte de una posición activa, de una iniciativa particular (v. K. Elam, 1980: 95-96).

Cada forma teatral provoca una reacción en el público. Así la respuesta del espectador de un corral de comedias es distinta a la que tendría otro en un teatro del siglo XVIII. De cualquier modo la comunicación puede ser total o parcial según el público entienda el significado de todos los sistemas sýgnicos que en él aparezcan o no. Por supuesto, si no conoce ninguno sería inútil la representación. Sobre este tema, Anne Ubersfeld (1978) nos dice que los grandes señores que asistían a las representaciones de Racine no entendían ninguna de las alusiones mitológicas, y, sin embargo, disfrutaban del espectáculo aunque fueran receptores parciales de él. La recepción total es difícil por el alto grado de codificación interna del mensaje teatral.

El éxito o el fracaso de una representación dependerá en gran medida del grado de comprensión del público, aunque la existencia de un mínimo conocimiento del código es condición indispensable para que se establezca la comunicación (v. U. Eco 1979). La comprensión del público aumenta notablemente en el caso de espectáculos tradicionales o basados en convenciones sociales.

A veces formas de teatro de vanguardia no tienen gran éxito porque el público no comprende muchos de los códigos sýgnicos en que se inserta el espectáculo, como sucedió con algunas de las representaciones del teatro de principios de siglo (Artaud, Alfred Jarry, el teatro de "Le Vieux Colombier", etc.). Sin embargo, los montajes de la corriente naturalista tuvieron en general más éxito de público (Antoine, Stanislavski, algunos espectáculos de Reinhardt, etc.), pues al basarse en relaciones de "analogía" con el referente su descodificación es más asequible ya que no son necesarios unos conocimientos previos, su disfrute es más directo, emocional y simple. Son, además, sistemas de signos que, en el caso del

teatro naturalista, están basados en la denotación más que en la connotación que requiere una interpretación de la simbología de los signos que aparecen en escena.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente creemos necesario plantearnos cuál es la función o funciones del espectador al ser, como hemos visto, un elemento de gran significación dentro del juego de oposición de fuerzas que compone el hecho teatral. Con este fin nos referiremos a A. Tordera (1979) cuando distingue tres funciones claras del espectador: Por un lado es interlocutor, puesto que de él se espera una respuesta aunque no en el mismo código del mensaje recibido. Por otro es espectador propiamente dicho en su calidad de mero receptor del mensaje escénico. Y por último es intérprete del mismo mensaje. Estas tres funciones se combinan en cada acto de recepción y, en cualquier caso, es necesaria una "competencia" teatral pues según sea ésta así desarrollará sus funciones como receptor, interlocutor e intérprete. La "competencia" está en función de los modelos sociales, el nivel cultural, la publicidad, etc. De Marinis (1982: 194) la define como "la suma de conocimientos, reglas y habilidades que dan cuenta de la capacidad de producir textos espectaculares y de comprenderlos".

Esto quiere decir que el espectador "interpreta" el mensaje según sus propios intereses y sensibilidad, no es un ente neutro y científico. En la interpretación del mensaje tiene un papel importante la situación "sentimental" del espectador y no solo su intelecto. B. Brecht quería eliminar este aspecto "sentimental" en su búsqueda de un teatro que diera cabida a una interpretación intelectual y objetiva.



Para Tordera (1978) La actividad del espectador es fundamentalmente interpretativa. Es el juego entre "interpretantes" e intérpretes lo que da significación a cualquier situación signica. Ahora bien, la significación es un acto individual irrepetible y empírico que procede de la conjunción de elementos culturales, sociales y personales, abstractos y concretos en un individuo determinado. Tordera se basa en la teoría de Pierce, desde el punto de vista de la pragmática, al considerar que los elementos que rodean al mensaje influyen en su significación.

Hay también problemas de disparidad entre la competencia del emisor y del receptor en el mensaje espectacular. Esto es, la comprensión de este tipo de mensajes no se puede reducir a un proceso mecánico de descodificación, pues hay que tener en cuenta muchos elementos que influyen en este proceso. Son, como hemos visto, fenómenos contextuales, sociales, de interacción de los espectadores entre sí y del conocimiento que estos tengan o esperen del espectáculo. Para De Marinis (1982: 195):

"El espectáculo teatral se dirige a un destinatario colectivo no indiferenciado desde el punto de vista sociocultural y, por tanto, ideológico, el cual posee una competencia no homogénea que depende también de su modo de fruición ("ingenuo", "culto", "científico" o "banal", etc.) para su comprensión y valoración crítica."

Llegamos a la conclusión de que el destinatario ha de tener una competencia textual por la que comprenda el texto espectacular en concreto, per se, y otra competencia extratextual o contextual. Es decir, ha de comprender el contexto cultural donde se da el espectáculo y las formas extrateatrales así como las convenciones del momento. Siguiendo esta

idea, nos parece acertada la definición que desde este punto de vista da De Marinis (1982: 204) del género teatral:

"(Son) un conjunto de trazos (tratti) cotextuales y contextuales relativos, por un lado al nivel de campos semánticos específicos y de una forma expresiva característica y, por otro a una situación comunicativa que hemos llamado "contexto espectacular". Es decir, texto y contexto se unen para formar el género teatral.

Otro hecho que influye en la comunicación escena/espectador es la disparidad posible de competencias entre el emisor y el destinatario, puesto que la del primero suele ser mayor, por eso entre ambos es necesaria en la práctica un cierto grado de "cooperación textual".

Habremos de distinguir también entre la competencia del individuo y la competencia de la comunidad. Cada sociedad posee una serie de convenciones teatrales que la sociedad como colectivo suele aceptar formando fenómenos culturales comunes. Existen lo que P. Pavis (1976: 93) llama "convenciones caracterizantes" que sirven a la comunidad para hacer verosímil el espectáculo, autentificarlo y las "convenciones operativas" que aparecen momentáneamente como instrumentos artificiales dentro de la representación, son aceptadas por el público y hacen avanzar la trama.

En cada comunidad existe lo que podríamos llamar un "código espectacular general" delimitado con frecuencia por estas convenciones que estructuran el espectáculo desde su base. El escenario es tradicionalmente el lugar de la representación y los actores "son" los personajes que representan. Estas convenciones generales son un cambio en los códigos

extraespectaculares. Ciertas convenciones particulares se pueden convertir en generales para una comunidad, por ejemplo las primeras apariciones del "deus ex machina" en la tragedia ateniense para dar solución final a los conflictos planteados, pasaría a ser una convención general cuando se extendió su uso a la mayoría de las representaciones. De esta manera, cuando el espectador viera aparecer a un actor elevado por una grúa en escena sabría que era el motivo final resolutorio. También en las comedias barrocas las bodas finales entre las damas y los caballeros, los criados y las criadas era un elemento fijo final esperado por el público a priori de la representación. Es frecuente que el teatro popular sea un fenómeno altamente codificado por convenciones generales.

Todo espectáculo surge del enfrentamiento actor/público. En el caso del espectáculo teatral es necesaria la presencia en el mismo lugar y tiempo de actores y espectadores, y es también necesaria la aceptación por parte de ambos de una serie de convenciones dramáticas: "Todas las actuaciones requieren el encuentro de dos figuras actores y espectadores" (García Barrientos, 1981: 276). A este respecto, parece interesante recoger la noticia de una obra de teatro representada en Nueva York hace un par de años con la total ausencia de público. No porque el estreno fuera un fracaso, sino porque la compañía decidió deliberadamente prescindir de la presencia de espectadores, de tal modo que día tras día la obra se anunciaba y representaba pero estaba prohibida la asistencia de público, lo cual creó gran expectación.

### **III.4.- ESPACIOS DE LA REPRESENTACIÓN O DRAMÁTICOS: EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO**

El "espacio escenográfico" es la forma de estructuración y distribución del espacio escénico o escenario donde se desarrolla la acción. Reproduce un lugar concreto ya sea real (como el teatro naturalista) o simbólico (típico del teatro expresionista o simbolista). En otras palabras es "el ámbito escénico adaptado mediante la decoración a las acciones que allí se representan" (Bobes Naves, 1987: 243).

La puesta en escena consiste en la organización del espacio escenográfico, que es convencional puesto que surge del acuerdo que se establece entre actores y público para el desarrollo de una acción dramática. Se distinguiría del que denominaremos "espacio dramático" englobaría a actores y público en cuanto que reconstructores de la acción escénica. Al "espacio dramático" lo tomamos como un espacio significativo global que abarcaría todo el hecho teatral. El espacio escenográfico (que Tordera llama "escénico") deriva de las condiciones materiales del espacio físico, es el "usado" para contar una historia.

El espacio escenográfico adquiere sentido pues en él se plasman físicamente los lugares de la historia representada: la jerarquía social entre personajes, sus relaciones, la distribución de los objetos y el decorado. En él se reproducen no solo lugares geográficos sino también el estado de ánimo de un personaje (colores oscuros que expresan su dolor interno o una acumulación de objetos que indiquen, por ejemplo, su complejidad anímica o psicológica) lo que ocurre con mucha frecuencia en el teatro simbolista.

El espacio escenográfico, que es la forma de distribución escénica del texto espectacular, se puede construir por medio de formantes estáticos como son los decorados y los objetos; acústicos (a través, por ejemplo, de diálogos que describen el lugar) y gestuales y (indicadores de distancias y situación, etc.) que compondrán el "espacio lúdico o de movimiento". También forman parte de él los "espacios imaginarios o evocados". En definitiva es la integración de todo tipo de elementos que llenan ese "espacio vacío" que es el escenario y le dan significado dramático, es decir, lo convierten en "espacio escenográfico" en el cual se mueven y relacionan los personajes.

### **III.4.a.- La distribución de los elementos en la escena. El decorado.**

Aunque algunos estudiosos del teatro (v. Castagnino, 1967) no consideran la escenografía como elemento imprescindible del espectáculo teatral, puesto que no siempre ha habido decorados. Nosotros pensamos que si el decorado no aparece físicamente en escena, sí está presente a través de las referencias de los actores como espacio aludido o por medio de convenciones escénicas que suplen la falta de elementos. Por lo tanto creemos que la escenografía reproduce por medio de elementos reales o imaginarios el lugar donde se desarrolla la acción.

Según su escenografía Castagnino ve cuatro etapas generales en la historia del teatro: en la primera no había decorados; en la segunda se hacía referencia a ellos por los diálogos de los actores; luego aparecerían las formas realistas con unos decorados que imitarían la realidad; y por último, las distribuciones escenográficas evocadoras y simbólicas que producen una "sugestión escénica". No obstante, creemos que esta división es demasiado

tajante, pues ya en el teatro griego aprecian en escena elementos decorativos para adornar el escenario aunque sin relación significativa con la representación, hubo también maquinaria escenográfica ("mecane") que elevaba a los actores o hacían de plataformas móviles que daban espectacularidad a lo representado (v. Bobes Naves, 2001: 115-128). En los teatros comerciales del Siglo de Oro español se adornaba el escenario con decorados a veces espectaculares, incluso la indumentaria escénica y el vestuario formó a veces parte de los contratos que los autores firmaban en el siglo XVII (v. Ruano Haza, 2000). Sin embargo, la escenografía no reproducía entornos reales, sino que refería el entorno dramático desde alusiones metonímicas y convenciones dramáticas que el público aceptaba.

Los elementos presentes en el escenario han de estar equilibrados entre sí para producir esa "sugestión" ya que el teatro es "el arte del equilibrio". Se pueden dar, no obstante, efectos especiales consistentes en la exageración de alguno de ellos haciendo así un "desequilibrio" significativo que influye en el desarrollo de la acción. La forma escenográfica viene a veces marcada por las acotaciones desde el texto y son, como hemos visto, indicaciones del modo de iluminación, de la situación de los objetos, los colores, y la disposición física general de la escena que luego el director ha de recrear en el escenario respetando o no las indicaciones del autor. Serán él y los escenógrafos los que decidan en definitiva cómo se llevará a cabo la puesta en escena, y su decisión implica una concepción teatral concreta.

Una determinada distribución de los objetos en escena puede incluso hacer cambiar el sentido original de la obra o adaptarlo a otra realidad distinta para la que en principio fue concebida. Imaginemos por ejemplo la posibilidad de montar un drama romántico dentro de una escenografía

correspondiente al siglo XX para indicar un sentido distinto al original del texto.

Ocurren también casos de incongruencia o incoherencias que no son motivadas intencionalmente sino que proceden del desconocimiento del director o el escenógrafo, tal es el caso de algunas obras de Valle Inclán representadas según el corte clásico de teatro realista de salón. Esta misma dificultad escenográfica, divergente de los cánones impuestos por el teatro burgués de la época, pudo ser uno de los motivos del escaso éxito de las obras de Valle en su tiempo. Aún en el año 1966, A. Buero Vallejo se cuestionaba si las piezas dramáticas de Valle Inclán eran realmente teatro e incluso si se le podía llamar dramaturgo.

Cada época o cada puesta en escena privilegia unas formas y unos sistemas signícos sobre otros, lo que marca "estilos" dramáticos diversos. La escenografía ha ido cambiando a lo largo de los tiempos y los modos teatrales, siempre en relación con la evolución del escenario y con la variación del edificio y la sala. También han evolucionado en el tiempo los modos de observación de todos los espacios que intervienen en la representación (sobre la evolución de los espacios escénicos y escenográficos en la historia europea volvemos a referir el amplio y reciente trabajo de Bobes Naves, 2001). Frente al teatro moderno en que los planos y categorías espaciales se diversifican física y virtualmente la estética del teatro clásico divide el espacio en un "adentro" o lugar donde se desarrolla la acción dramática frente al espectador y un "afuera" o lugares aludidos o imaginarios que el espectador no veía plasmados en escena (v. M. Corvin, 1976: 203).

En la Grecia clásica la escena se situaba tras el proscenio, el fondo escenográfico era fijo con tres puertas. El uso de ellas era según la convención para indicar distintas procedencias: El campo, la ciudad o el palacio, eran por lo tanto elementos significantes de otros espacios imaginarios que no aparecen en la representación.

La escenografía era simple pero poco a poco se empiezan a utilizar bastidores y paneles a los lados que representan calles, árboles, etc. Son elementos ornamentales no esenciales para el desarrollo de la función. Vitrubio reproduce lo más antiguo sobre escenografía escrito en el mundo clásico:

" Las clases de escenas son tres: una que se llama trágica; otra cómica y la tercera satírica. Sus decoraciones son diversas entre sí y de distinto orden. Las trágicas están adornadas con columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas; las cómicas representan edificios particulares con habitaciones y ventanas, a imitación de los edificios corrientes, y finalmente las satíricas se adornan con árboles, grutas, montes, etc., son campestres imitando paisajes". (Vitrubio, lib. V, cap. VIII).

La vinculación entre escenografía y tradición pictórica es, como se ve, muy temprana. Se da una correspondencia entre la escenografía y el modo de presentar el espacio de la representación y el género dramático. La escenografía permitía reconocer, ya desde el teatro griego, el tipo de obra que se iba a ver antes de que esta comenzara. Es lógico pensar que el público del teatro en la antigüedad se sorprendería al ver una tragedia dentro de una escenografía que reproducía un espacio campestre más propio de la comedia. Hay una adecuación entre el fondo y la forma



dramática de modo que la escenografía era un código cerrado de signos que indicaba el tipo de representación.

El teatro romano recoge básicamente la tradición griega. Pero en la Edad Media la escenografía pasa a ser un elemento primordial para la representación (v. R. Salvat, 1983: 30-91). Si bien al comienzo del renacer del teatro en la Edad Media fue dentro de las iglesias, donde la escenografía era muy simple, al salir a la calle ésta se complica con motivo de llamar la atención de los espectadores. Hay que tener en cuenta que la función primordial del teatro en esa época era la de "ilustrar" los textos de las Sagradas Escrituras del modo que lo hacían las secuencias bíblicas que aparecen en las vidrieras, los altares, los pórticos, etc. Puesto que la mayor parte de la población era analfabeta, el teatro cumplía una función "aleccionadora". El teatro vuelve a surgir de un espacio religioso para "representar" otra realidad que no es la cotidiana. Y cuando se aleja del entorno religioso se crea un espacio escenográfico autónomo en el que incluye "ilusiones escénicas", que no hacen sino representar -sin serlo- los prodigios del más allá. Aparecen ángeles que descienden de los cielos, Cristo ascendiendo a ellos, etc.

El espacio escenográfico se hace elemento primordial para la emisión del mensaje escénico, pues éste debía ser de más fácil comprensión y, sobre todo, más atractivo que el sermón o discurso hablado.

Más adelante, hacia el siglo XV, surgen en Francia las representaciones de la pasión consistentes en la disposición consecutiva de distintos espacios o cuadros donde se evocaba un hecho bíblico. El espacio escenográfico se multiplica pues es la suma de todos estos cuadros. Solían evocar las paradas de la procesión a modo de vía crucis viviente. Entre

todos ellos formaban el argumento o hilo conductor de la obra de la cual se daban simultáneamente el principio (comienzo de la pasión de Cristo) y el fin (su muerte y ascensión a los cielos). Se insertaban también cuadros alegóricos que representaban al infierno y asustaban al espectador con juegos de magia para hacer efectos más impresionantes. Las escenografías, los decorados y las escenas se multiplican de modo que el espectador podía ver todos los cuadros en movimiento simultáneo o dirigirse a uno de ellos. No existía el edificio teatral, solo el escenario o escenarios.

Al entramado escenográfico se van incorporando evolutivamente todos los elementos que componen el espectáculo teatral según su orden de importancia dentro del mismo: Primero aparece el actor (procedente del sacerdote o brujo en los rituales) y el público (que fue primero copartícipe de la ceremonia), su acción se lleva a cabo en un espacio abierto que no es en principio necesariamente teatral (podía ser un simple círculo en la arena). El espacio escénico se llena de elementos accesorios y surge la escenografía. Por último, se crea una construcción con una función específica: el edificio teatral como institución social independiente.

En España es donde más persisten las representaciones de carácter sacro dada la gran importancia de los Autos Sacramentales, sobre todo en la fiesta del Corpus. El espacio de la representación se dividía en diversos escenarios móviles sobre carro de gran complejidad y efectismo escenográfico. En Inglaterra se llamaron los "pageants" que, si en un principio fueron representaciones religiosas, se convirtieron más tarde en teatros móviles o itinerantes donde se representaba toda clase de asuntos. Estas formas teatrales antiguas influyen en las corrientes teatrales de principios del XX.

Fue, según datos de Pandolfi, Iñigo Jones (1573-1652), decorador, autor y artista de la corte quien introdujo el uso del telón. Jones parte de influencias del barroco italiano, hizo también escenarios cambiantes, inventó los cicloramas y preparó el escenario para introducir plenamente efectos que dieran una perspectiva "real" del escenario.

Por otra parte el llamado Bramante (Donato di Pascuccio di Antonio, 1444-1514) introdujo a través de la perspectiva la representación plástica de varios espacios dentro del escenario. Por medio de la superposición de planos hace aparecer zonas que antes eran espacios aludidos por los diálogos o por elementos convencionalizados. Se basa en la ilusión óptica que proporciona la convergencia de todas las líneas de la escenografía en un punto da al espacio escénico un aspecto más parecido a la realidad referida. A pesar de todo al situarse el actor con sus dimensiones reales la aparente realidad escenográfica se distorsionaba. Se descubre entonces "la perspectiva oblicua" en el teatro de caja italiana para dar apariencia de realidad a la representación. A partir del siglo XVII el "teatro a la italiana" domina en todos los escenarios europeos, es en los años de finales del XIX al XX cuando se empieza a cuestionar esta supremacía y se vuelve a poner atención a formas escénicas antiguas o a crear otras nuevas. (v. Bobes Naves, 2001: 347-394).

La pintura y la escultura se integran de forma consciente y estructurada en el espacio escenográfico. La escenografía dibujada, el uso de bambalinas, telones de fondo y otros artificios es la que se utilizó hasta finales del XIX. A diferencia de los Autos Sacramentales en el teatro barroco, en los cuales era frecuente el uso de aparatosas maquinarias, a partir del siglo XVIII el arte predominante para la escenografía es la

pintura. Los pintores "simulan" formas arquitectónicas por medio de la perspectiva.

En el siglo XIX se extiende el uso de bambalinas y bastidores que sobre un fondo pictórico dan sensación de profundidad. El interés por el estudio escenográfico lo demuestra la publicación en 1840 del libro titulado: "Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y la aplicación de ella al palco escénico", cuyo autor fue el pintor y escenógrafo J. Planella quien diseñó decorados y telones de boca con colores y formas pictóricas con motivos típicamente románticos: dibujos llenos de claroscuros, juegos de luces y sombras, claustros y patios de evocaciones góticas.

Navascués cita nombres y ejecuciones concretas de escenógrafos italianos y franceses que llegan a España a mediados del XIX e influyeron en la dramaturgia del momento. Propiciaron el cambio escenográfico de los corrales hacia los edificios del teatro burgués del XIX, aunque este cambio tardó en ser aceptado por el público, acostumbrado al teatro de corrala (v. Arias de Cossio, 1991: 25-39). Terminó triunfando el teatro a la italiana que surgió de la inspiración sobre las ideas de la arquitectura escénica de Vitrubio con bambalinas, telones y bastidores.

La "perspectiva paralela", que era la más frecuente en el teatro anterior al XVIII, se establece frente a la sala, si bien se procura que las líneas de trazo perpendicular en el fondo concurran en un punto de fuga. Para medir la profundidad de este punto se establece convencionalmente desde el centro de la sala a unos quince metros del escenario lo que se llamó el "ojo de príncipe". Lógicamente la situación lateral solo permitía visiones sesgadas del escenario. La "perspectiva oblicua" se empieza a utilizar a partir del XVII (Bobes, 1987: 253), tiene por fondo un ángulo de

noventa grados que forman dos paredes del interior, esto permite ver el inicio de otros espacios dibujados en el fondo (el comienzo de unas escaleras u otra habitación, etc.); es la típica decoración de la comedia de salón. Esta distribución cónica es más verosímil que la paralela anterior.

La tradición pictórica en la escena parte del teatro griego y llega hasta el siglo XIX, y no son más que telas de fondo que se usaban para varias funciones, esto lo demuestra el hecho de que hacia el 1850 el Teatro Real de Madrid no contaba más que con dos juegos escénicos que, como es de suponer, repetía para diversos espectáculos, y éstos eran: "Un salón de palacio, jardín, gabinete cerrado y casa pobre" y otro con "la vista de un gran palacio, una selva y una campiña". Nada más parecido a los paneles de fondo que Vitrubio describe refiriéndose al uso del teatro griego.

Los teatros tenían en el siglo XIX una serie de decorados en paneles fijos que distinguían los géneros, no las obras, es de suponer que el público en las distintas ciudades se familiarizaba con los mismos vistos en una y otra representación. Sin embargo, la idea de una escenografía tridimensional en busca de una "ilusión de realidad" comienza en el renacimiento, eso sí, dentro los tres modos escenográficos clásicos para la tragedia, la comedia o la sátira. Se aumenta la profundidad de la escena para darle más perspectiva de la que tuvo el teatro clásico cuyo escenario se abría al espectador, para ello se "enmarca" el escenario frente al público apareciendo así la embocadura. Son varios los comentaristas de la época que comparan la embocadura con el marco de un cuadro móvil con tres dimensiones. La escena queda separada de la sala y ambos espacios se independizan. Aparecen también los palcos, y hay varios estudios sobre qué tipo de planta es la más adecuada. Para Navascués (1985) es la embocadura lo que da origen al "teatro moderno".

El telón también se instituye en todos los teatros como convención escenográfica que marca el comienzo y el fin de la obra así como la división de los actos.

De finales del siglo XIX al XX se produce una toma de conciencia general de los directores, autores y gente de teatro sobre la importancia significativa de este espacio escenográfico. Esto es debido, además, a los múltiples avances técnicos que se dan en la época, sobre todo con el descubrimiento de la luz eléctrica y la posibilidad de grabación de sonidos.

Se llevan a cabo nuevos experimentos entre elementos del escenario en coordinación con la acción dramática de los actores. Appia y Craig dedican gran parte de su investigación a la nueva utilización de recursos arquitectónicos para la escenografía, dando dimensiones nuevas a la puesta en escena. Antoine, en Francia, abre la corriente naturalista intentando plasmar en el escenario un espacio idéntico a la realidad. Por el contrario las corrientes simbolistas utilizaron el espacio escenográfico como símbolo referente de otra realidad más poética o evocadora.

La gran renovación escénica que ocurre en esta época se da a partir de las nuevas posibilidades de distribución de los espacios teatrales, lo que provoca también un cambio los recursos utilizados en escena y en las formas de interpretación de los actores. Como consecuencia surgen distintas escuelas de formación actoral según las tendencias del momento (la escuela de Stanislavski de corte naturalista o la de Meyerhold que sigue la corriente constructivista más basada en la expresión corporal, por ejemplo.)

De todos modos, es un hecho que desde finales del siglo XVII a principios del XX los escenarios han sido en su mayoría de caja italiana con más o menos complicación en los recursos y efectos utilizados en ellos. De ahí la gran importancia del estudio escenográfico que llevan a cabo a principios del XX influidos por viejas formas de teatro y las nuevas corrientes de los "-ismos". Los experimentos en lo que se refiere al cambio de disposición y estructura del espacio de la representación y la distribución de la sala son la base de las nuevas formas teatrales hasta el momento actual.

### **III.4.b.- El espacio lúdico o de movimiento**

Llamamos espacio lúdico o de movimiento a las relaciones físicas que se dan entre los personajes o las personas y las cosas encuadrados en un lugar concreto. Se trata de un espacio escenográfico que aporta un significado específico, y, por supuesto, limita cualquier modo de movimiento escénico; P. Pavis (1980: 187) lo define como: "el espacio creado por la evolución gestual de los actores. Se organiza a partir de ellos, como en torno a un eje, que cambia también de posición cuando la acción lo exige".

En consecuencia, los deícticos y las relaciones espaciales de tipo binario (aquí/allí, cerca/lejos, solo/en grupo, etc.) son básicas en la elaboración de la estructura del espacio lúdico de la representación. A través de él se ponen en contacto los personajes y los objetos, incluso pueden relacionar a los personajes con el tiempo. En el espacio que crean los movimientos en escena dominan los modos cinéticos del discurso que segmentan la representación en ejes discontinuos articulados entre el "Yo"

y el "Tú", a través de elementos deícticos: este, aquí, ahora / ese, allí, luego. Estos elementos pueden también crear espacios imaginarios.

No obstante, creemos que hay que incluir en él no solo el elemento gestual sino también el dinamismo visual de la acción, ya que el espacio lúdico se crea mediante formantes visuales dinámicos en relación inmediata con el actor, el cual actúa por medio de movimientos y gestos.

En cualquier representación hay dos modos básicos de movimiento: El "juego dramático" que incumbe al actor, su gestualidad, que es acto de creación propia según su preparación física y características personales, y el juego escénico que incumbe más al director en cuanto a coordinador general de los movimientos en escena. Por medio del "juego escénico" se coordinan los movimientos de los actores:

"En la concreción y creación del juego escénico está la creación del director"(..) "Juego y movimiento constituyen las claves de la discriminación esencial del arte dramático y sobre su base se logra la apariencia de la vida escénica, a través de la presentación y la representación". (Castagnino, 1967: 46 y 49).

Dicho de otras palabras y partiendo de estas premisas creemos que el movimiento en el espacio de la representación es doble: Por un lado es individual, pero es una individualidad sujeta a un ritmo colectivo y coordinado por el director según pautas y condicionamientos concretos (el escenario, el tipo de texto escrito si lo hubiera, etc.). Llegamos así a la conclusión de que el ritmo general de una obra es la suma coordinada de todos los ritmos individuales en relación los unos con los otros por su distanciamiento en el espacio y en el tiempo.



### **El movimiento gestual del actor**

El carácter "semiológico" del teatro viene del hecho de que el cuerpo del actor se muestra como signo, no como cuerpo humano entre otros, sino separado de su contexto, tiempo y dimensión real. En el teatro son significantes tanto el movimiento del actor como el espacio donde éste se realiza: "La gran transformabilidad del signo teatral... viene a constituirse en el carácter específico del teatro" (Eco, 1972: 22-23).

El movimiento del actor en el espacio escénico según un oficio y una intención de comunicación artística hace que de todos los elementos que intervienen en el hecho teatral, sea él mismo el único imprescindible. Se pueden dar también espectáculos hechos a partir de movimientos de luces, formas y música, incluso con marionetas, pero sin la presencia del actor no sería teatro sino otro tipo de espectáculo más o menos próximo. Esto nos acerca al mimo como una base del sistema actancial. De hecho, fue una de las primeras formas dramáticas de carácter popular ya desde la antigüedad griega.

Algo esencial del teatro es ser "la expresión de la actuación del hombre", por lo cual el movimiento escénico muestra al hombre en acción, con una intención artística, frente a otros hombres que le observan en un espacio determinado. El teatro es acción movimiento: "si la estructura representa la forma del cuerpo, el teatro representa el acto de ese cuerpo" (v. Ricard Salvat, 1983: 25). Lotman (1980: 20) insiste en estos términos: "el sistema escena - espectador se desarrolla según un modelo de juego". Asimismo Kowzan define el espectáculo como cualquier proceso signifiante

cuyos productos (textos) son comunicados en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento.

Las formas de movimiento y gestualidad definen al personaje y marcan sus relaciones con los demás. Pueden incluso caracterizar una corriente o modo teatral determinado: Los movimientos del actor en el teatro expresionista indican formas exageradas y estereotipadas acordes con el personaje "global" que representan, mientras en el teatro realista muestran la personalidad y psicología del individuo frente al mundo que le rodea. La red de movimientos en escena es independiente de los objetos que en ella aparecen aunque se interrelacionen, incluso puede crearse sin ningún objeto en el escenario.

El espacio lúdico creado por los gestos de los actores puede preceder a la palabra y avanzar información sobre el desarrollo de la obra. A veces es el único que aparece en el escenario pues está creado solo por el movimiento, el gesto y la palabra con ausencia total de escenografía. En este espacio escenográfico "vacío" se centra el teatro de la escuela de Grotowski (1968), el llamado "teatro pobre" porque lo único que necesita es la voz y el movimiento del actor.

Pavis denomina "gestus" a los gestos y movimientos que se desarrollan en escena y es lo característico del hecho teatral. Patrice Pavis (1982) dice que la historia (Story) y el "gestus" aparecen ligados entre sí y son lo que constituyen la obra y la puesta en escena. De hecho el teatro siempre cuenta una historia (incluso si esta no es lógica) por medio del "gesture" o "gestus" que es en el más amplio sentido del término, los cuerpos de los actores, las configuraciones en escena, y lo que él llama "ilustraciones" del cuerpo social.

La confrontación de caracteres y las soluciones trágicas o cómicas de los conflictos, que son el material básico del arte dramático, se hacen visibles a través de movimientos gestuales pudiéndose prescindir incluso del lenguaje verbal. El dominio del teatro está en el movimiento y en la palabra, el dilema radica en delimitar el nivel de importancia de cada uno. A este respecto, R. Laban (1984) afirma que los movimientos sin necesidad de palabras pueden definir un carácter personal y una época. Dan información sobre los personajes y su relación con el mundo que les rodea, incluso las actitudes internas han de reflejarse en el movimiento interno del actor ya que, según Laban, la misión más importante del actor es traducir la palabra escrita en movimientos audibles y visibles. El teatro se diferencia del baile en que siempre tiene contenido dramático, es decir, ha de incluir argumento e historia (fábula) mientras que la danza puede prescindir de ello, aunque se den formas de danza con contenido dramático. Sin embargo, existen una serie de estadios intermedios de espectáculos que están entre la danza o la pura expresión corporal y el teatro, y sus límites, lejos de estar claros, se interrelacionan con frecuencia. Por otro lado son formas espectaculares con orígenes históricos similares o incluso coincidentes.

Sin duda, la tradición oriental ha privilegiado el teatro cuyo soporte es el cuerpo muy en relación con formas de danza (no olvidemos que el origen del teatro está en las danzas rituales primitivas), sin embargo, en la mayor parte del teatro occidental se le ha dado más importancia al soporte lingüístico. En cualquier caso, el área de coincidencia es siempre que las artes de la representación se dan en "praesentia" gracias a formas en movimiento:

"Une présupposition référentielle se rapportant en l'occurrence au seul monde possible de la représentation in praesentia" (André Helbo, 1984: 97).

En este sentido, el teatro tiene también relación con el mimo, que es el arte del gesto por excelencia. La pantomima y el mimo corporal no son sino el arte del gesto en silencio, eliminando el discurso hablado: "Pantomima y mímica son uno solo: el arte del gesto" (Barrault, 1949: 189). Por lo tanto, en este caso sería la palabra lo que distinguiría el lenguaje solo gestual del mimo y el del actor, aunque a veces es difícil de delimitar. Tanto es así que algunos teóricos del teatro, partiendo de Jean Louis Barrault, han considerado al mimo como una rama del arte dramático. En consecuencia, el teatro estaría entre el arte del gesto o mímica pura y el de la oratoria o dicción pura.

Mounin (1969) distingue entre pantomima y mimo moderno más cerca del teatro contemporáneo, pues mientras la pantomima se basa en una relación analógica con la realidad el mimo moderno es un texto estructurado sobre otros códigos que transforman las relaciones de analogía aunque se sirven de ellas para asegurar la comprensión del gesto. Debemos establecer entonces la diferencia entre el gesto como acto natural y como signo artificial de categorización semiótica que ha sido estudiado específicamente primero por G. Mounin (1969), en cuyo estudio se basó más tarde Bettetini (1975).

Para Mounin el signo teatral es signo por estar inserto en un contexto de significación intencionada inserta dentro de un código cinético. Es lo que Bettetini llama "gesto-signo", para él el gesto de la vida cotidiana, natural, es la materia del contenido del gesto escénico, y solo si se da una mimesis

total en la representación del gesto natural éste sería la forma del contenido: El gesto escénico se hace en escena como "doble" de la realidad. Mounin piensa que el gesto escénico es así analógico del gesto natural. Significa una selección y organización determinada de "rasgos pertinentes gestuales". También se puede dar el gesto escénico como resultado de insertar el cuerpo del actor en un código nuevo como instrumento significativo autónomo que no refiera por analogía al signo natural social o histórico.

En su artículo "Rhétorique de l'image" R. Barthes en 1964 (1964b: 42) expone que la imagen literal es denotada (analógica) y la imagen simbólica es connotada (he aquí lo que podríamos llamar en nuestro estudio "gestus" principal del simbolismo). La relación de la imagen con su imagen significativa es analógica, a diferencia del signo lingüístico cuya relación es arbitraria.

Para Bettetini (1975: 106-107) el signo gestual "arbitrario" es el que establece con el signo natural no una "motivación analógica" sino una "motivación ideológica". Así esta gestualidad es "fruto de una selección consciente de códigos y de sentido"

Si el "gesto" (o "gestus" según terminología de Pavis) se da por analogía con su imagen significativa encontramos formas de teatro realista o naturalista donde abundan los signos icónicos cuyo referente es la realidad. Si estos signos gestuales sufren una estilización por medio de la alteración o reducción de los elementos significantes en su relación con sus correspondientes referentes, se da un paso adelante sobre la técnica del espectáculo realista. Esto ocurre en el teatro de Strindberg o Ibsen, autores

que superan la mera mimesis fotográfica de la realidad típica el teatro naturalista de Antoine a finales del XIX.

Existen lenguajes gestuales altamente semiotizados para cuya comprensión es necesario el conocimiento del código cultural en el que aparecen. Se da el caso de gestos convencionalizados cuyo referente está relacionado con normas que pertenecen a ciertas convenciones sociales o culturales. Suelen ser gestos rituales o ceremoniales cuyo entendimiento es imposible sin el conocimiento previo del contexto cultural. Estaríamos ante gestos "objetivados" socialmente, como lo son los del teatro "Nôh" de la India o el Kabuki. Son formas teatrales propias de civilizaciones orientales con una gramática gestual rígidamente establecida según la tradición, con carácter religioso o no. Lo que varía de una representación a otra es la disposición de la sintaxis de los elementos en escena por medio de distintos ejes de interrelaciones. Son formas y movimientos que presentan significantes fijos que aluden a significados que el espectador, como integrante de esa sociedad, ha de tener aprendidos a priori.

Otro ejemplo de gestualidad convencionalizada dentro del teatro occidental a principios de siglo es la que lleva a cabo Valle Inclán con la creación del esperpento. Son personajes y ambientes que aluden al mundo de los toros, al folclore español, o ciertos ritos y usos populares. Al igual que un espectador del teatro Nôh o Kabuki, el que asiste a una obra de Valle Inclán ha de conocer e interpretar el lenguaje gestual que procede de la convención sobre ciertos hechos culturales (Es un ejemplo claro la obra *Los cuernos de Don Friolera*). Esos tipos de lenguajes gestuales más o menos ritualizados o convencionalizados alejan al público de la "identificación sentimental" con el espectáculo.

A este tipo de gestualidad es al que alude A. Artaud en "El teatro y su doble". Para él los gestos no han de representar palabras o frases sino ideas o actitudes. Por eso, según Bettetini, el lenguaje gestual artaudiano no es verbal sino ideográfico.

En el teatro realista o naturalista se tomará como referente de significación a la realidad misma, por lo que el entramado lúdico será verosímil y reconocible como correlato de los movimientos naturales o "reales". En el teatro simbolista y expresionista, puesto que el referente es una idea o una crítica social, el movimiento (espacio lúdico), y en consecuencia la acción dramática, se "desrealiza". El expresionismo usa este tipo de gestualidad para profundizar en lo esencial, por ello se hace lenguaje artístico que se separa de la lógica gestual natural produciendo secuencias que tienen valor por la idea a que aluden. Es frecuente la repetición mecánica de gestos para hacer una crítica social, esto es evidente en los personajes del esperpento de Valle, otro ejemplo es la obra de Kaiser (1916) *De la mañana a la media noche* donde los personajes se mueven como máquinas para poner en evidencia la deshumanización del mundo moderno tras la industrialización. Es una técnica que fue utilizada en el posterior "teatro del absurdo" para criticar formas sociales, un ejemplo de ello es la obra de Ionesco *Las sillas*. El actor, que es el significante material donde radica el gesto, se hace ente abstracto y no se representa a sí mismo como ser humano, sino como referente gestual de una idea o abstracción.

El actor/personaje puede incluso convertirse en marioneta como en el teatro de Craig. O ser solo elementos compositivos de la puesta en escena como ocurre a veces en las representaciones dirigidas por Meyerhold.

Otro ejemplo al que podemos referirnos son los montajes de Reinhardt ya que solían basarse en la movilidad y distribución del aparato escénico, incluyendo en él los movimientos actorales, su organización y sus gestos. Su propósito era crear así un mundo teatral autónomo distinto a la realidad donde la función del gesto individual está subordinado a la organización de la puesta en escena y al contexto escénico.

En todos esos casos los gestos se ven sometidos a una serie de deformaciones que forman códigos semióticos autónomos en su significación. Son modos de comunicación no verbal que basan su valor expresivo en las relaciones y distancias con el entorno como contrapunto a las convenciones sociales y artísticas (v. M. L. Knapp, 1980).

La gestualidad en el teatro brechtiano, a diferencia del expresionista, opera por procedimientos dialécticos, no por acumulación. En Brecht el gesto presenta de nuevo una relación de analogía con el referente pero su similitud es intelectual o metafórica, digamos que es ejemplificadora de una realidad dialéctica de la sociedad y los elementos de poder. El teatro de corte brechtiano huye de la identificación sentimental propia del naturalismo planteando una postura crítica ante los acontecimientos expuestos, se vale para eso de signos índice además de icónicos que son los predominantes en la reproducción naturalista de la realidad escénica. O podríamos decir que Brecht propone un "ritual laico" de participación intelectual.

### **El "juego" del movimiento escénico**

De todo lo anterior llegamos a la conclusión de que una de las características básicas del signo teatral es su movilidad, la cual radica -tal



como J. Honzl expresó en 1940- en la posibilidad de que cualquier signo en el teatro, ya sea un objeto, un gesto o la iluminación denote sentidos diversos. Es decir, se transforman constantemente en diversos artificios significativos, puesto que otra de sus características es la artificialidad.

El hecho de que "el movimiento unido a la convención producen la ilusión escénica" (v. Touchard, 1949: 43) es una premisa de la que parten numerosos estudios del movimiento teatral, todos coinciden en que el espacio lúdico hay que verlo no solo en relación con el movimiento físico de los actores en escena, sino también con la evolución de las situaciones y los caracteres.

El signo dramático es voluntario, es precisamente la "voluntariedad" lo que da un significado conjunto a la presencia en el escenario de decorados, objetos, actores y luces. Se trata de un proceso interactivo entre todos los elementos que ocupan simultáneamente el espacio de la representación.

La interacción significativa de los elementos en escena la organizan las unidades sémicas que cada elemento mantiene con relación a otros, merced a sus formas de movilidad, estatismo o contraste con los demás. Así es que la palabra hablada puede potenciar el valor significativo de otros sistemas gestuales; a la vez que estos sistemas no verbales pueden potenciar la palabra. De esta serie de movimientos interactivos derivaría el significado último del espectáculo.

El mundo de la puesta en escena es, en cualquier corriente teatral, un artificio donde la distribución y la movilidad espacial (y gestual) de los elementos en el espacio escénico son fruto de una conciencia estética

individual, que en la mayoría de los casos parte de la idea estética del director. El grado de arbitrariedad con respecto a su referente real depende del tipo de teatro, ya que, mientras la gestualidad del teatro naturalista reproduce los movimientos de la vida real, en el expresionismo y otras corrientes no realistas los gestos se convierten en un lenguaje artificial metafórico y metonímico donde los actores se mueven con gestos artificiosos que se alejan de la naturalidad convirtiéndose en "gestos-signos" (v. Bettetini, 1975).

La forma de ordenar el movimiento del actor, en combinación con la posibilidad de movilidad de otros elementos escénicos como las luces, los objetos de la escenografía, o incluso el escenario mismo marcan el ritmo, subrayan los momentos más significativos, dan un tono general a la representación y componen el elemento lúdico del teatro (Bobes Naves, 1982: 245-246 y 1992.b: 13-14). En definitiva, se trata de lo que podemos llamar "juego teatral". Este "juego" implica tanto al movimiento actoral dentro de la acción dramática como al espectador que acepta esa ficción que no es sino un "juego dramático" desarrollado por medio de los elementos en escena (son elementos cinéticos de la representación).

La idea de "juego" está en la esencia misma del arte dramático. Se establece una relación arte - juego parecida a la acción que desarrolla un niño cuando juega a ser otro, la diferencia es que la actividad del niño es espontánea mientras que la del actor es intencionada y, por tanto, significativa. La palabra "juego" está en el origen de las palabras que hacen referencia al teatro en varias lenguas: "play" en inglés, "jouer son rol" en francés, "spiel" en alemán, etc. (v. Castagnino, 1967: 40)

Existen ciertos tipos de teatro de vanguardia, ya observados por Mounin en 1969, con modos escénicos que superan incluso las premisas de la relación arbitraria entre movimiento y su referente para convertirse en puro juego o espectáculo lúdico. No obstante, incluso en este tipo de teatro suele darse un mínimo de analogía para facilitar la comprensión, aunque esto no es imprescindible.

Suelen ser formas de teatro minoritarias pues el receptor es generalmente un grupo de personas lo suficientemente informado sobre hechos teatrales de esta índole. En ellas el mensaje no tiene que disponerse para comunicar algo con un sentido lógico completo, sino más bien para provocar ciertas actitudes en el público. El espectador participa como "miembro" del espectáculo pues participa del experimento y es provocado por los actores.

Las tendencias teatrales más innovadoras de los últimos 20 o 30 años (entre las que se incluye el teatro de "La Fura dels Baus") radican precisamente en dar mayor importancia a la acción teatral que al texto. La consecuencia es que, frente a la reproducción textual, se le da prioridad a la creación de un espacio lúdico de movimientos en el espacio de la representación. Es una dramaturgia que busca su propio lenguaje que radica no en la palabra sino en los modos de "acción" dramática: "Ya no se trata de "representar ficciones" sino de realizar acciones que conmuevan al espectador" (v. Asunción Bernárdez, 1992).

Es interesante observar que lo que hace precisamente La Fura en sus espectáculos es, entre otras cosas, romper los espacios escénicos y extraescénicos tradicionales. Esto es así porque realizan sus espectáculos fuera de cualquier recinto teatral convencional, y hacen desaparecer el

escenario al situar al espectador en medio de la acción para crear una realidad escénica cambiante y dinámica. Más que una puesta en escena de corte tradicional, se trata de un "acontecimiento teatral" de participación colectiva que vuelve en cierto modo a los orígenes del ritual.

En 1975 Bettetini señala que el movimiento escénico del teatro de vanguardia tiene función de elemento provocativo. Es un lenguaje de movimiento basado en el cruce de varios sistemas signícos arbitrarios y artificiales (como hemos visto partiendo de J. Honzl, 1940) que persiguen causar un efecto determinado en el espectador.

Creemos que los modelos más actuales de práctica teatral arrancan de la gran renovación en las formas que tuvo lugar en los primeros años del siglo XX. A partir de entonces muchas tendencias teatrales han querido conseguir la creación del "arte total" o el "espectáculo total". Recordemos los estudios escénicos de la Bauhaus en los años 20 y 30, y el diseño del "teatro total" de Walter Gropius en 1926 para las representaciones de E. Piscator que parte de la base de que la representación es espacio en movimiento, creado por el ser humano en relación con el entorno escénico y escenográfico. O las teorías de Artaud (1938) cuando dice que el teatro ha de suprimir el escenario para rodear enteramente al espectador, que estará en un constante movimiento de imágenes y sonidos sin lugar para el reposo.

Gordon Craig ya en 1905 tomó el movimiento y la plasmación de formas geométricas en el escenario como base de su teoría teatral. El teatro sería una sucesión de movimientos y formas en el espacio, de ahí su idea del actor como "supermarioneta". A través del movimiento, más que por la palabra, el actor puede comunicar emociones aunque es un elemento

más inserto en otros sistemas escénicos. La teoría de Craig parte de relacionar ritmo y forma en escena y los sistematiza al resumir los movimientos según marquen ritmos de dos y cuatro tiempos que representarían la geometría del cuadrado y son formas y movimientos eminentemente masculinos; y los ritmos de uno y tres tiempos corresponderían a la circunferencia, éstos se corresponden con el elemento femenino que para él es eminentemente curvo. Todo movimiento que se estructure de forma binaria o ternaria genera una sucesión que es el ritmo de la obra.

El teatro es un arte de formas en movimiento que cobran sentido en el entramado lúdico de la representación. Creemos que espacio y movimiento son dos coordenadas definitorias del hecho teatral, dando por entendido que este movimiento se desarrolla en un tiempo determinado real diferente del ficticio ya que ambos no tienen por qué coincidir. (A pesar de algunos intentos de unidad espacio temporal que de las teorías del teatro del XVIII, la mayoría de las representaciones no presentan esta coincidencia).

El "juego" escénico articulado como movimiento intencionado en el espacio de la representación está dispuesto en relación con la escenografía, los objetos, las luces y los espacios disponibles. El movimiento dramático es, por tanto, una ficción intencionada y sujeta a normas distintas al "movimiento natural". Lo que confirma la teoría de que el signo teatral es artificial (v. Honzl, 1940, Castagnino, 1967 Mounin, 1969; Bettetini, 1975; Kowzan, 1968 y 1975, entre otros).

Desde el momento en que el actor utiliza su propio cuerpo como objeto artístico implica que el movimiento y la acción del mismo son claves

para la representación. El movimiento marca la acción dramática que no es sino la expresión significativa del mismo, de tal modo que la ausencia de movimiento en escena es también significativa por contraste con el continuo lógico de la acción.

El espacio lúdico está compuesto por "el gesto" de los actores en interrelación con diversos "juegos" o modos de movimiento de otros elementos de la escena. El espacio creado por el movimiento es significativo de una acción dramática que engloba todos sus significados. Pero la significación del espacio lúdico variará según el tipo de teatro, hasta el punto de convertirse en algo que, como hemos visto, caracteriza a los distintos estilos y corrientes escénicas.

#### **III.4.c.- Los espacios imaginarios o evocados**

Los espacios imaginarios forman parte del "espacio escenográfico", pues aunque no estén presentes físicamente en escena lo están en la imaginación del público y completan el texto espectacular.

En cualquier representación existe una alternancia de dos tipos de espacios que se oponen y complementan entre sí: Son, en líneas generales, el que llamaremos espacio presente que se reproduce en el escenario y el espacio evocado o imaginario. El primero es concreto, delimitado por dimensiones físicas y está formado por la escenografía, el escenario, el espacio lúdico creado por los movimientos, la voz, los efectos escénicos y el vestuario. El segundo es inconcreto y complementa al espacio presente sin el cual la representación carecería de sentido.

Tanto el espacio real como el imaginario son ejes funcionales y soportes básicos sin los que no se podría comprender la acción escénica.

En los espacios imaginarios incluimos los lugares que, aún lejos del que se plasma en el escenario, aparecen descritos o evocados en el discurso de los personajes. Sobrepasan el ámbito escénico ya que por medio de ellos la escena se amplía más allá de la sala y la escenografía, pues pertenece al mundo de la pura ficción.

La posibilidad de evocar lugares no presentes físicamente en el escenario es estrictamente teatral y cobra sentido plástico en la práctica. Constituye otro modo de ficción escénica. Pero para que esta ficción se establezca hay que contar con la participación del público pues se hace colaborador de una serie de convenciones dramáticas.

M. Corvin (1976) los denomina "espacios ausentes" y los divide en tres categorías: 1- El "espacio invisible" que es la continuación del propio escenario entre bastidores. 2- El "espacio configurado" y descrito por las palabras que tiene que ver con la intención la forma de ser y de relacionar los personajes, que puede indicar circunstancias que indiquen temor, autoridad, amistad, etc., digamos que proviene de la expresión de la psicología del personaje. 3- El "espacio distante" del mundo de los sueños o del pasado distinto al "espacio invisible" pues no presenta una relación de contigüidad física imaginaria con lo representado. Todos ellos son espacios creados básicamente por el gesto y la palabra a través de procesos metafóricos o metonímicos con un valor simbólico que el público interpreta de inmediato. Del juego entre lo actual (la acción en escena) y lo virtual (lugares fuera del escenario) surge el dinamismo de la acción dramática.

El espacio presente que se plasma en escena no es en definitiva más que un pedazo de ese espacio imaginario o evocado en el que se encuadra la representación y que suple la imaginación del espectador. La fórmula presencia/ausencia es lo que produce la ficción teatral, que está sujeta a una alternancia, de tal modo que en un momento lo que antes no se veía sino como intuición de un espacio referido puede pasar a cobrar presencia escénica y la anterior escena pasar a ser espacio de referencia. Podemos hablar entonces de "vacíos significativos" le dan maleabilidad al espacio escenográfico. Son modos de significación que se basan precisamente en la ausencia. En términos de P. Pavis (1980: 119) forman el "decorado verbal", aunque no solo se crea a través de la palabra pues puede llegar a través de referencias sonoras fuera o dentro del escenario ("decorado sonoro"). El discurso dramático se articula en una alternancia constante entre una situación física concreta que se desarrolla en escena y un plano o planos imaginarios que tienen varios modos físicos de referencias. Éstas pueden ser referencias verbales como la descripción de un lugar, el diálogo de los actores, las acotaciones dentro del texto, o indicaciones físicas en el escenario a través de carteles o figuraciones plásticas.

La deixis es otra de las posibilidades para la creación de estos lugares imaginarios. Cualquier cosa en escena se convierte en lo que se dice solo con señalarla, por lo tanto, estos deícticos, que son la base articuladora del espacio lúdico, crean un "espacio imaginario" que no está en la escenografía y aluden a zonas distintas del espacio y tiempo presente de la representación.

El hecho de que cualquier cosa expresada en escena se pueda convertir en aquello que se dice es el principio del que parten movimientos de vanguardia de principios del XX como el simbolismo o el constructivismo.



Son también modos de los que se sirven los textos clásicos para construir decorados. El teatro clásico, donde las acotaciones son muy escasas, se servía de la inserción de señaladores espaciales (deícticos) dentro del diálogo que marcaban el espacio lúdico de los actores.

Por otro lado, puede tratarse de espacios interiores de pensamiento que se evocan en escena, mundos oníricos (típicos del teatro surrealista). Otro tipo son los lugares físicos distantes alejados de la zona de la representación de los cuales llegan referencias a través de distintos medios, ya sean auditivos (por ejemplo el sonido de una campana para indicar a modo de metonimia la proximidad de una iglesia) o visuales (Una luz roja intermitente puede simular un incendio fuera del escenario), etc.

El espacio escenográfico llega a cobrar significación gracias a los lugares que no se ven, haciéndose esenciales para el desarrollo de la trama dramática. Eso es lo que ocurre en la obra titulada "Las tres hermanas" de Chejov de 1901, donde la clave está en todo lo que se derrumba alrededor del escenario: hay un incendio que destruye los alrededores de la casa y esto influye en los cambios internos de los personajes aferrados a un mundo de formas arcaicas. La sociedad y el espacio exterior evolucionan frente al inmovilismo del interior burgués que plasma la escena y no es sino un correlato de la personalidad del personaje aferrado a un tiempo y unos modos que ya pasaron.

Las posibilidades para la evocación de los espacios imaginarios son varias:

1ª posibilidad: Espacios evocados por su relación de contigüidad con la escena, definidos por estar situados a derecha, a izquierda, arriba o

abajo del escenario y dependen de indicaciones físicas más o menos convencionales. Entonces el espacio evocado se hace presente en el mismo escenario, no fuera de él, por una relación de contigüidad (por ejemplo, las otras habitaciones de una si se trata de un salón, el jardín, el resto de la población, si es una calle etc.). Lo que se reproduce en escena es, por ejemplo, una parte del interior de una casa, pero se supone que el espectador ha de imaginar todas las habitaciones que rodean a la que aparece en el escenario: la entrada, el edificio mismo, la calle donde se sitúe, la ciudad. Es propio del teatro naturalista y realista de interiores burgueses que reproduce el entorno físico del espectador. Implica también una cierta autocomplacencia con el propio estatus, y es muy frecuente en el "drama burgués" de principios de siglo.

En el teatro clásico griego también solían darse este tipo de espacios, pues detrás del muro de la "skene" debía imaginarse el interior de un palacio o la existencia de un campamento. Las tragedias solían desarrollarse extramuros, desde ahí se referían los sucesos que ocurrían en los espacios que el público habría de imaginar más allá del "proskenion" o lugar donde estaban los actores (v. Bobes Naves, 2001: 42).

2ª posibilidad: Espacios alejados de la escena reconocibles por el espectador. Una escena puede ocurrir aquí y tener como referencia otra que ha sucedido o está sucediendo en otro país o lugar. Es frecuente en las obras teatrales cuya secuenciación es en cuadros o escenas sucesivas, típica del teatro brechtiano. De una escena a otra el espacio puede haber cambiado y lo que antes se reflejaba en el escenario puede pasar a ser espacio evocado por la escena siguiente presentando una alternancia entre el espacio presente/ espacio evocado. En cualquier caso, siempre habría que suplir los espacios contiguos imaginarios de cada cuadro.

3ª posibilidad: el espacio imaginario está en el mismo lugar de la representación. Es incluido y no contiguo a él. Se le describe por medio de referencias plásticas: un cartel que indica un lugar, una serie de objetos que lo representan (habitual en el teatro expresionista y también en autores como A. Jarry, Brecht o incluso Valle Inclán); o verbales: las descripciones del lugar sustituyen a su plasmación escenográfica, la mera mención suponen su presencia en el escenario y en el desarrollo de la acción.

Son a lugares tan importantes para el desarrollo de la acción como el espacio escenográfico materializado en el escenario. Estas técnicas son de uso frecuente en el teatro clásico español e isabelino con cambios constantes de lugar que el público descubre y asume porque los actores lo indican en sus diálogos, por medio de esta técnica, dentro del mismo escenario una acción puede tener lugar en el jardín, otra en un palacio, etc.

4ª posibilidad: Los espacios en escena no son reales sino como referencia metafórica o metonímica de estados interiores del personaje. Pueden ser imágenes del mundo onírico o de las ideas. El espectador necesita de un análisis intelectual para el reconocimiento de estos espacios ficticios e ir más allá de la plasmación material en escena. Son espacios imaginarios frecuentes en las corrientes simbolistas y surrealistas o superrealistas.

5ª posibilidad: la representación es cerrada, todo se da en el momento de la puesta en escena, no hay espacios imaginarios o aludidos, lo exterior es la realidad. Hay una coincidencia absoluta entre el espacio escénico y el imaginario que son el mismo. Son espectáculos de

participación colectiva cuya acción escénica se crea en un lugar común a todos y todos forman parte del juego teatral. Fuera del recinto y los límites de ese juego se acaba representación de la que el espectador participa directamente. No existe otra ficción más allá de la experiencia vivida por todos (algunos espectáculos del "Living Theater", "La Fura dels Baus", etc.).

Otra posibilidad que trasciende al ámbito teatral es aquella que procede de la ficción vivida por todos como experiencia mística: el ritual religioso, pero que presenta indudables referencias al mundo de la escena. En estos casos el espacio evocado es la aspiración final del rito, la trascendencia misma. El objeto es alcanzar el contacto con la divinidad o ser sobrenatural que está situado en el "más allá" con el que todos quieren contactar. El contacto con este espacio sagrado del "más allá" suele ser el fin del rito: se ha de trascender el espacio real para acercarse al lugar imaginario de la divinidad. Algunas veces hay signos de su presencia en el lugar donde se realiza el rito, y suele ser el oficiante el que la percibe a través de momentos de inspiración o trance que se pueden expresar por medio de movimientos físicos, danzas u ofrendas. Cuando el acercamiento al espacio sobrenatural o espacio ideal perfecto donde habita la divinidad (cielo) deja de ser el fin de ese rito, aparece la esfera de "como si", este espacio evocado se desacraliza, se vuelve mero lugar imaginario secundario a la representación. Se siguen haciendo representaciones "como si" fueran ritos pero ya no lo son. En ellas aparecen informaciones y mensajes "como si" fueran del más allá, pero ya nadie las percibe como verdaderas: Hemos entrado en la esfera de la ficción; del arte teatral.

Las tragedias griegas de Esquilo parten de una situación de caos provocado por la alteración en el equilibrio de las virtudes ("areté") que algún personaje ha causado voluntaria o involuntariamente. Comienzan "in

medias res", es decir, en la mitad del conflicto planteado. Los dioses informan desde "el más allá" a través de emisarios o por medio de las informaciones que da el coro. Pero ese espacio imaginario ha quedado limitado a un espacio extraescénico de ficción de donde proceden los designios que marcan el devenir de la tragedia y la caída del héroe. Es decir, ha perdido su sacralidad para convertirse en recurso técnico del teatro.

En obras como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett apreciamos un fenómeno curioso similar al anterior: El objeto de esperanza es un ser irreal que solucionaría todos los problemas en caso de aparecer, domina toda la representación y es el centro de la misma, de igual modo que los dioses son el elemento ejecutor ausente de la tragedia. Nadie sabe dónde habita Godot ni de dónde procede, pero queda claro a través de los hechos que vemos en escena que su realidad y entorno físico están por encima de las miserias que aparecen representadas en las acciones de la escena.

Puede ocurrir también que la misma palabra se haga objeto de referencia intra y extraescénico. Especialmente en el teatro del absurdo el lenguaje hablado va más allá que la mera comunicación entre actores y entre éstos y el público, pues pasa a convertirse en un fin en sí mismo creando un universo de ficción ajeno al materialmente representado en escena (v. I. Iribarren Borges, 1981: 25). A veces se despoja de su contenido intelectual para hacerse efecto dramático. Un ejemplo de ello es "La Lección " de Ionesco cuando la sola mención de la palabra "cuchillo" tiene capacidad de matar.

Entre el espacio escénico y el espacio evocado o "espace scenique" y "espace environnant/réfééré" (v. S. Jansen, 1984) existen unos límites y

distancias más o menos claras que se hacen incluso infranqueables. Las variaciones son el resultado de múltiples y diversos factores. Jansen cree que uno de los más importantes entre ellos es la posibilidad que tiene el espacio escénico de presentarse bajo la forma de una sola relación escénica ("Lieu scenique") o varias relaciones escénicas de tal modo que una relación escénica puede pasar en un momento dado al espacio referido y viceversa.

La ficción dramática puede utilizar en mayor o menor medida elementos que amplían el tiempo y lugar escénico (si lo consideramos como la palabra y los actos que se desarrollan en el presente). Esto ocurre con el uso de "prólogos" que presentan espacios anteriores al momento de la representación y la utilización de apartes que refieran e informen sobre otros lugares que el espectador no puede ver físicamente. En el teatro clásico griego era frecuente el uso del prólogo para presentar la acción antes del desarrollo de la fábula y la entrada del coro. Solía ser un monólogo o un diálogo entre dos personajes (v. Bobes Naves, 2001: 46). Son recursos que refieren hechos fuera del espacio escenográfico presente. Llevan la atención del espectador a lugares "extraescénicos" en la medida en que están situados fuera de la escena aunque no son ajenos a ella. Son áreas que el espectador ha de imaginar de la misma forma que haría con los espacios evocados por un texto narrativo, por eso Bobes Naves (1987: 199-201) les llama "no-teatrales", denominación discutible quizá pues forman parte integrante del todo de la representación, tan "teatrales" como cualquier recurso dentro de este universo dramático distinto al narrativo.

Los espacios evocados en el teatro a diferencia del espacio creado por otros géneros narrativos como el relato o la novela, parten siempre de una realidad espacial concreta rodeada de un entorno de ficción al que se hacen referencias desde el escenario de uno u otro modo. Sin embargo, en la

narración todo son espacios imaginarios, pues ninguno se hace presente por su contigüidad o cercanía al lector/espectador. Al comparar el teatro como texto escrito para ser leído y una novela, vemos que la obra teatral implica la plasmación concreta de un lugar enmarcado en un escenario que el lector tiene presente como centro físico del desarrollo de la acción dramática, pero rodeado por otros lugares ficticios evocados o referenciales que entran en relación con lo que él imagina que es el entorno escenográfico. Por el contrario, para el lector de una novela todo son espacios imaginarios, es un todo ficcional que se desenvuelve al mismo nivel y no necesita de la plasmación concreta en un espacio delimitado por las convenciones dramáticas y las posibilidades físicas reales.

Como conclusión, creemos que hay que hablar así del "adentro " y "afuera" del espacio escénico, o bien de lo que ocurre físicamente dentro del espacio escenográfico en concreto y del espacio ausente y aludido dentro de la misma representación.

Los espacios evocados o imaginarios serían lo que García Barrientos (1991: 97) llama "textos heterogéneos" o "convencionales" es decir, textos lingüísticos de referencia no verbal que describen con palabras un decorado, espacio o acción los que refieren este tipo de espacios.

Finalizaremos este apartado con la siguiente cita de Bettetini (1975: 46-47):

"La 'representación' es un sustituto, suplemento de una presencia momentáneamente ausente, pero es algo que también se agrega a aquella presencia diferida en el tiempo o en el espacio, algo que la integra de manera completa en la medida que constituye una 'idealidad'. La

representación es una presencia que se acumula, una plenitud que se añade a otra”.





## CAPÍTULO IV:

### CAMBIOS EN EL ESPACIO ESCÉNICO DE FINALES DEL XIX A PRINCIPIOS DEL XX.

#### IV.1.- HACIA UN TEATRO MODERNO

IV.1.a.- Rasgos generales del drama burgués a finales del XIX.

IV.1.b.- Las nuevas funciones del director de escena.

IV.1.c.- Los cambios temáticos.

IV.1.d.- Los avances técnicos.

- *Los pioneros:*

- *Meiningen y Wagner*

- *Appia y Craig*

#### IV.2.- LAS NUEVAS FORMAS ESCÉNICAS Y ESCENOGRÁFICAS EN EUROPA:

IV.2.a.- El Naturalismo:

- *Zola*

- *André Antoine*

- *Stanislavski*

IV.2.b.- El simbolismo:

- *J. Copeau*

- *Paul Fort y Lugné-Poé.*

IV.2.c.- Meyerhold y el constructivismo.

IV.2.d.- El expresionismo.

IV.2.e.- Otros innovadores:

- *Max Reinhardt*

- *Alfred Jarry*

- *Antonin Artaud*

IV.2.f.- El teatro Brechtiano. Breve comparación con el teatro de Valle Inclán.

IV.2.g.- El teatro de los "grupos independientes".

#### IV.3.- PANORAMA GENERAL DE LA ESCENA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DEL XX Y FINALES DEL XIX.



## **CAMBIOS EN EL ESPACIO ESCÉNICO DE FINALES DEL XIX A PRINCIPIOS DEL XX.**

### **IV.1.- HACIA UN TEATRO MODERNO**

Los límites temporales y conceptuales para establecer cuando comienza y qué es el "teatro moderno" son ambiguos. Lo que parece evidente es que en el tránsito del XIX al XX hay una crisis en las estructuras teatrales que van desde los temas del drama y los modos de interpretación a los edificios. Según Bobes Naves (2001: 462) una de las claves de este momento es una actitud del ser humano, una "tendencia del hombre a aislarse y alejarse de las relaciones interpersonales (..): el teatro del siglo XX presenta personas aisladas que permanecen en silencio, monologan o responden escuetamente a lo que se les dice."

No obstante, desde un punto de vista histórico, es evidente que a cada época de teatro le corresponde una concepción del espacio escénico que se adapta a los usos de su tiempo. Las formas teatrales evolucionan según cambian sus espacios, considerando como tales no solo la disposición de los elementos en escena sino la distribución de todos sus lugares ya sean los que componen el espectáculo en sí como los exteriores a él. Por lo tanto, antes de entrar a analizar las innovaciones que se produjeron en la escena del XIX al XX, hemos de señalar que el "teatro moderno" procede de la evolución del llamado "drama burgués", que surgió como consecuencia de la adopción plena de las relaciones sociales, mercantiles, familiares e individuales que se empiezan a forjar a partir del siglo XVI (v. Juan Carlos Rodríguez, 1973). En este primer momento la obra teatral se transforma en objeto de comercio lo que plantea un nuevo concepto del espectáculo, puesto que cuando el público ha de pagar para ver la función comienza a considerarse con derecho a "juzgar" la obra, estableciéndose una distancia

"crítica" entre espectáculo y espectador que no existía en el teatro medieval.

El cambio en la sociedad trajo consigo novedades en la puesta en escena, la situación de los espectadores, y la relación de éstos con la práctica de la representación (v. J. Varey y N.D. Shergold, 1973). En cuanto a los temas, el drama de los siglos XVI y XVII, se convirtió en España en vehículo propagandístico de la monarquía para conservar y ensalzar algunos de los estados de la sociedad señorial a través de valores como el honor y la nobleza (v. J.A. Maravall, 1972)

Más adelante, y siempre a muy grandes rasgos, se puede apreciar un segundo momento a partir del siglo XVIII con el triunfo de la burguesía y la ideología burguesa que hace que aparezca en escena una nueva temática basada en las relaciones familiares o entre individuos. Hay así un nuevo enfoque de las relaciones pragmáticas del fenómeno teatral, quedando establecido lo que hemos llamado "teatro moderno" cuya tarea será conseguir una "ilusión escénica" para que el espectador crea como verosímil lo que ve en el escenario. Comienza la idea de que el público ha de identificarse con lo que ocurre, por lo que triunfa definitiva y casi exclusivamente el llamado escenario a la italiana, que poco a poco va reflejando ambientes cotidianos burgueses o entornos reconocibles por ser extraídos de la realidad que rodea al espectador, el cual se separa del escenario por una infranqueable "cuarta pared" o muro invisible que aleja tajantemente el espacio de la emisión o representación y el de la recepción ocupada por los espectadores. Todo ello conduce a que el público adopte una actitud pasiva, pues se eliminan las interrupciones que eran frecuentes en el siglo anterior.

En este segundo momento, a lo largo del XVIII, apreciamos la aparición del protagonista como individuo privado sobre el que gira la obra, que es otro elemento formal que colabora en la formación del nuevo tipo de teatro. Comienza a ser cada vez más frecuente que la acción se establezca sobre el eje amoroso, cuyo final suele ser feliz pues acaba con la legalización del amor por medio del matrimonio, que integra la relación amorosa dentro de las relaciones familiares, subrayando los valores de la nueva clase burguesa que se va afianzando en Europa a lo largo del XIX hasta el XX.

El movimiento romántico introdujo algunos elementos nuevos en el "drama burgués" del XVIII pero no rompe con la forma teatral heredada. Lo que hace es llevar a la exasperación la imagen del actor como voz abierta del corazón que ha de ser transparencia directa de la "verdad de la naturaleza" aunque esto no es más que una continuación de la idea de Voltaire, que veía el lenguaje de las pasiones en escena como forma de hacer auténtica la expresión evitando el artificio y la falsedad. Se trata, de conmover a un público que ve reflejadas en escena sus propias pasiones íntimas, siempre ligadas a la ideología burguesa.

Desde mediados hasta finales del siglo XIX el teatro romántico se va transformando en verdadero teatro de masas pequeño-burguesas, hasta la aparición del "melodrama" alrededor del último tercio del XIX entre la tendencia romántica y la realista. Este nuevo tipo de teatro provoca la muerte del drama romántico.

Fue en Francia donde a mediados de siglo se expuso la teoría realista por vez primera, al fundarse entre 1840 y 1860 una escuela realista de novela y teatro. Sobre esta época aparece en Alemania y Austria lo que

llama el estilo "Biedermeier" y estilos análogos en Italia, Inglaterra y Holanda. Era éste, según se le calificó, un romanticismo de color rosa; un realismo que se complace en los paisajes moderados, en intimidades sonrientes o tiernas, en idilios burgueses (v. Van Tieghen, 1941).

En España es en el último decenio del siglo XIX, con el teatro de Benavente, cuando se da la ruptura con la herencia romántica (v. Ruiz Ramón, 1967a). No obstante, el teatro de esta época es una forma dramática de cánones establecidos tanto en los temas como en las puestas en escena. Ninguna de las variantes escénicas que aparecen en esta etapa llega a superar el estricto horizonte burgués tal y como quedara establecido desde el "drama doméstico" de Diderot (1758). Sigue vigente la creencia de que el escenario no es sino un espacio vacío donde se hace posible la representación de la auténtica verdad humana en íntima relación entre la ideología política burguesa y la teatral. La escenografía, por tanto, no existe como tal si no es como decorados que sirven de entorno a la acción sin que tenga por qué haber una congruencia significativa entre los elementos materiales que rodean a la acción dramática y el contenido de la misma. El teatro es más una "literatura dramatizada" es decir, lo más importante es la declamación de los textos, el eje literario se sobrepone a todos los otros sistemas integrantes del fenómeno teatral. La forma plástica de la representación no va más allá de una serie de convenciones aceptadas por la tradición sin necesidad de congruencia con la puesta en escena.

Tampoco en Inglaterra las formas dramáticas habían cambiado prácticamente desde el siglo XVIII. Se seguían representando vodeviles y pomposos dramas históricos o dramas pseudo realistas, aunque ya a finales de siglo comienzan nuevas tendencias dentro de los mismos dramaturgos (v. Isle Brugger, 1956).

**IV.1.a.- Rasgos generales del drama burgués a finales del XIX.**

Sobre las representaciones en los teatros a finales del XIX dan cuenta varios autores, entre ellos son interesantes las aportaciones de Galina Tolmacheva (1946), estudiante en Moscú durante la época de Stanislavski y partícipe como actriz y maestra en varios proyectos renovadores de principios de siglo. Según los testimonios -a veces autobiográficos- de la autora vemos que este teatro se basaba en la convención. La adecuación entre fondo y forma no existía sino merced a una serie de cánones establecidos sin que hubiera relación de coherencia alguna entre los distintos sistemas signícos que intervienen en la representación.

La mímica o sistema gestual se convencionaliza en una serie de gestos-tipo a los que el público está acostumbrado pero su uso es arbitrario con respecto al significado de lo representado. No se aprecia una relación motivada entre significante o puesta en escena y significado, ni una relación de analogía o actualización entre esta puesta en escena y el referente o realidad.

Las tiradas de estos actores clásico-románticos se hicieron proverbiales. Salían al proscenio junto a la concha del apuntador a modo de cantante solista que se disponía a cantar su aria esperando pacientes los aplausos del público para retirarse luego a segundo plano y dejar su puesto al "solista" siguiente. Los actores solían permanecer inmóviles mientras esperaban su turno. Los gestos eran más bien alardes de acrobacias inconexas estandarizadas: golpes en el pecho para expresar pasión, brazos agitados al aire para expresar júbilo, etc.



En cuanto al vestuario de igual modo era independiente de la obra representada, los propietarios de los teatros solían exigir a los actores y actrices un rico surtido de trajes y vestidos. Por lo tanto mientras más importante era un actor o actriz más rico era el vestuario que llevaba en escena. Las actrices debían salir siempre "bien" vestidas por lo que podía darse la paradoja de una actriz haciendo de sirvienta pero vestida de condesa haciendo alarde de sus ricas galas personales.

Los personajes eran con frecuencia personajes-tipo que se repetían una y otra vez. Stanislavski (1924) cuenta cómo quiso en una ocasión hacer un vestuario adecuado para ciertos personajes a lo que se le contestó que ya había diseños estándar para vestuario y, puesto que siempre habían sido de la misma forma, no entendían la necesidad de cambiar.

L. Hudson en *The English Stage 1850-1950* nos ilustra a través de textos sacados de revistas y periódicos de la época la situación del teatro inglés de finales de siglo, donde, como era general en Europa, eran frecuentes los dramas históricos y "pseudo-realistas" dirigidos a la clase media. Siempre dentro de la forma de escenario llamado de "caja italiana".

No importaba tampoco dónde se desarrollara el argumento de la obra, ni en las salas académicas ni en los teatros de "Boulevards", típicos en la Francia de finales de siglo, los decorados tenían nada que ver con la época o el carácter de la obra. Ya podía ser un melodrama romántico o un drama pseudo-clásico que los decorados permanecían inmutables. Eran frecuentes las telas de fondo que representaban decorados estilo imperio o rococó. En el "teatro tradicional" del XIX el espacio escénico se disponía a

partir del marco externo del escenario a la italiana. Era una sucesión de telas y pinturas que recubrían diversas estructuras.

D. Bablet (1965) lo describe así: Las telas de fondo, último plano de la escena pretendían dar idea de perspectiva. Había también "telas principales" que solían enmarcar o limitar a lo largo y a lo alto el espacio escénico con elementos pictóricos que podían representar columnas, bosques, etc. y eran un modo de disimular o cubrir los laterales del escenario. Los frisos y bandas puestos horizontalmente arriba del escenario formarían la parte superior de éste y se pintaban con tonalidades que imitaran al cielo. Otras estructuras cubiertas también por telas podían simular montañas, siluetas de árboles, arcos, etc. Aunque no era frecuente la conexión entre la obra representada y el escenario donde estaba inserta, hasta el punto de que los teatros solían tener fondos de decorados fijos para todo tipo de obras sin importar donde se desarrollaran éstas. A finales del XIX y principios del XX existe un gusto por el teatro basado en la riqueza decorativa y la ornamentación exuberante en sí, no por su adecuación a lo representado sino como hecho independiente y a veces más importante que la representación teatral.

El fondo no se adecuaba a la forma escénica, por lo que el decorado no podría considerarse escenografía, si entendemos por escenografía la disposición de los elementos en el espacio escénico como un sistema o sistemas de signos con relación motivada entre significante (puesta en escena) y significado o contenido de la representación. La relación es, por tanto, arbitraria o inmotivada lo que produciría un efecto de gran incongruencia solo subsanable a través de la convencionalidad del hecho teatral que era aceptada por los espectadores.

La función del decorado era la de "decorar", valga la redundancia, o enmarcar la función en un entorno "bonito". Por tanto, el elemento pictórico es el que cobra mayor relevancia en la disposición plástica. El decorador es más un pintor de telas o cuadros que un hombre de teatro. Se daban incongruencias lógicas (v. Moynet, 1976), puesto que al insertar un elemento de dimensiones reales -como lo era el actor- los decorados pictóricos que hacían la ilusión de realidad resultaban ridículos.

También la representación de los actores era puro estereotipo. La comunicación entre ellos era mínima, por lo que el espacio lúdico, es decir, la interrelación de los actores carecía de adecuación al fondo significativo de la obra. Los personajes eran con frecuencia personajes-tipo que se repetían una y otra vez (v. Benedetti, 1982).

El teatro había pasado a ser un lujo social burgués. La sala a la italiana rodeada de balcones es el lugar escénico común. Con frecuencia el centro de atención no era el escenario sino el espacio de la sala donde está el público. El fenómeno teatral se convierte en una célula social donde se preparan las intrigas, y se debaten los asuntos. Es en la sala donde el público se da a sí mismo el espectáculo. La actuación se convierte a veces en poco más que un "fondo" a la reunión social como si de una música que amenizara el evento se tratara. Lo más importante eran la ampulosidad de los gestos en escena, la riqueza del vestuario y el colorido del decorado.

Si toda acción escénica necesita un lugar donde tomar forma y desarrollarse, sin duda, el espacio por excelencia del teatro a finales del XIX es el escenario a la italiana. Era una disposición de perspectiva plana hacia el espectador: Presentación de un "cuadro" de caja rectangular con

telones planos también que figuraban la ilusión de paisajes dibujados con todo tipo de detalles.

Como consecuencia del modo de distribución de los espacios teatrales dentro del teatro de escenario a la italiana, podemos extraer distintas características formales que servirán para definir este tipo de representación mayoritaria a finales de siglo: ,

1-Ruptura o separación radical entre "desde donde se ve" (la sala) y "desde donde se es visto" (la escena).

2-División material del público según su escala social. La situación de los espectadores era significativa. La distribución de las áreas se hacía en función a elementos externos a la representación, a veces más importantes que la representación en sí. Es más importante paradójicamente para el público su propia situación con respecto a los demás que la disposición de elementos en escena que, como hemos visto, estaba estereotipada.

3-Se enfrentan dos mundos claramente contrapuestos: El real y el ficticio. Pero el universo de la ficción se encuentra enmarcado en un cuadro y limitado por él. Consecuencia de esto es la importancia que cobra el "marco escénico", pues abre al público el mundo ilusorio de la obra dramática estableciendo una clara diferencia entre la realidad y lo representado. El marco escénico es una ventana abierta que encuadra la representación y ofrece una realidad espacial móvil.

4-Este tipo de teatros suele poseer también un proscenio cuya sola función es permitir al actor lanzar una tirada más cerca del espectador,

destacándose así del fondo visual del escenario pero sin proyectar o relacionar jamás el drama con el público.

5-La disposición escénica impone líneas de visión claramente definidas frontales y axiales. Tanto escena como sala estaban iluminadas durante la representación. No se hacía oscuro en la zona de los espectadores lo que permitía mayor comunicación entre ellos y, por tanto, favorece esta forma de teatro como acontecimiento social.

Pero ya a finales del siglo XIX algunos pintores y escenógrafos empezaron a considerar el espacio escénico con valor creativo y expresivo en sí mismo independiente del arte pictórico o la escultura. Se comienza a crear un espacio con volumen figurado en escena. El decorado participa entonces de una serie de artes que en ese momento están en boga: De la arquitectura en cuanto es una organización estructurada y de la pintura como figuración de un universo.

En líneas generales, se dieron varias circunstancias cruciales para la innovación de la escena en este periodo: La aparición del director en el sentido actual, las novedades en los temas del drama escrito, y por supuesto, la gran cantidad de avances técnicos que tuvieron lugar entonces.

### **IV.1.b.- Las nuevas funciones del director de escena**

Con el siglo XX comienza el predominio de la figura del director en la representación como artista creador. Son varios los testimonios de críticos y

estudiosos del teatro que encontramos a este respecto, algunos de los cuales referiremos a continuación.

Ya a finales del siglo XIX tenemos datos de ciertas tendencias renovadoras. Tal es el testimonio del autor teatral W. S. Gilbert (1836-1911), quien hacia 1895 afirma lo siguiente: "El autor tiene que dejar de lado todo lo que tenga la forma de un dominio paterno respecto a su obra y tiene que estar preparado para verla cortada y hecha pedazos por el director de escena sin que se le ocurra quejarse." (Brugger, 1959:147)

George Pitoëf (cita de A. Veinstein, 1955) comenta a principios de siglo que la figura del director de escena es algo reciente y, según él, aparece en Alemania y llega a Francia con Antoine. El director, tal como hoy lo entendemos, no existía antes de la guerra y surgió de la puesta en escena de piezas cortas populares u operetas, en las que el director organizaba el juego de los actores para que resultara más brillante y efectista. Desde ahí impuso su presencia en todas las otras manifestaciones teatrales posteriores.

M. Laurent (1934: 182) y el director alemán Paul Legband (1947) también coinciden en considerar el director en el papel que le solemos asignar hoy en día era un fenómeno reciente a principios del siglo XX.

En Rusia N. Eureinoff (1947), confirma que en el antiguo teatro ruso el director no existía: Los actores se repartían la escena según un orden establecido consagrado por una larga tradición escénica. La puesta en escena debía correr a cargo de del mejor actor o artista que se pudiera encontrar en la compañía.

Veinstein (1955) cita incluso a Orson Welles quien en su día también indicó que el trabajo de la puesta en escena por el director era una institución reciente pero se había establecido de modo permanente.

Todos los testimonios anteriores demuestran que el director como artista intérprete de la obra y responsable de su ejecución aparece a finales del XIX. Antes solo se trataba de organizadores o coordinadores encargados de "poner orden" a la obra con vistas a su representación. Ahora bien, esto también significa que siempre ha habido un organizador o director si no en el sentido actual del término, sí ha existido alguna persona encargada de la organización general de la puesta en escena, ya fuera el mismo propietario del teatro, el productor, un actor de la compañía, etc. En este sentido, la figura del director dataría de los primeros ritos teatrales más antiguos y sería el mago o el sacerdote encargado de organizar y dirigir los ritos desde los mismos orígenes del teatro (Veinstein, 1955: 118-183).

Hasta la aparición de la figura del director en el sentido moderno, el esquema básico tradicional de la comunicación teatral había sido: AUTOR-ESPECTÁCULO-ESPECTADOR. Es una forma de teatro tradicional que partía del autor. Había una primacía textual sobre la espectacular. El autor es el emisor primero del mensaje puesto en escena de forma dialogada o recitada, con elementos que "decoraban" la acción y no se integraban en ella como un todo significativo con un significado semiótico coherente. Teatro y literatura no estaban realmente delimitados en este tipo de espectáculos mayoritarios del XIX.

Los actores eran casi siempre meros recitadores intermediarios entre el mensaje escrito y los espectadores que escuchaban el texto literario a través de la expresión oral del actor (Bobes Naves, 1992a).

El director no existía como hoy lo entendemos pues era el "organizador" del espectáculo, solo "transcribía" en escena un texto literario. Lo que hicieron las nuevas corrientes teatrales, cualquiera que fuera la tendencia (realismo, expresionismo, etc.), fue la asignación de un nuevo papel del director en el proceso comunicativo, y esto trae como consecuencia un cambio en las formas que iniciaron a principios de siglo el "teatro moderno".

En el nuevo esquema comunicativo: (AUTOR)-DIRECTOR-ESPECTÁCULO-ESPECTADOR, el director no solo transcribe el texto sino que se sirve de él para elaborar un mensaje escénico. Organiza para ello el espacio, los movimientos y la forma de interpretar los actores. Tanto es así que en algunas tendencias teatrales se intenta suprimir la figura del autor o incluso el texto, pues el texto se elaboraría en el mismo proceso teatral en el transcurso de la representación. Ejemplo de esto son las tentativas de teatro "artaudianas" y otros espectáculos de carácter constructivista o experimental que se dieron a principios de siglo y que mencionaremos más adelante.

Vemos que el espectáculo se hace "teatral" en el sentido de su independencia expresiva con respecto al texto inicial, sea cual fuera el grado de dependencia o relación con el texto escrito (mayor en el teatro realista y mínima en el teatro de Artaud). En el mejor de los casos es ahora el texto el que sirve de intermediario entre la ejecución escénica (espacio escenográfico) y el referente que es la realidad en el teatro de carácter



realista, o las ideas expresadas por medio de los símbolos del teatro simbolista, etc. (v. Álvarez Sanagustín, 1986 y Joaquina Canoa, 1989).

Un mismo texto teatral escrito, en su ejecución como espectáculo teatral, puede representarse en distintos espacios según la interpretación del director. Él es quien elige los modos de expresión y las técnicas más útiles, ordenando el juego teatral y analizando la forma plástica del espectáculo. Es, en general, el encargado de hacer una creación integral. Esto deriva del hecho de que el espacio escénico es diferente del espacio dramático puede estar evocado de muchas formas, es múltiple y se concreta al plasmarse en escena. El espacio escénico es la realización física del dramático.

En definitiva, el director comienza a manipular o interpretar el texto dado por el escritor y así entramos en el arte escénico puramente teatral que, como veremos, puede encubrir múltiples formas.

#### **IV.1.c.- Los cambios temáticos**

Además de las nuevas ideas sobre la dirección escénica, en los últimos años del XIX y ya en los umbrales del XX hay también un proceso de transformación temática en la pieza teatral escrita que nos conduce a nuevas estéticas. La vieja forma del drama cambia como consecuencia del desplazamiento temático.

Surgen lo que podríamos llamar "experiencias formales" sobre los temas que al introducir y experimentar con nuevas formas de contenido, dejan atrás los elementos típicos del drama burgués que se habían venido

manteniendo con pocas variaciones formales y temáticas desde el siglo XVIII.

Los modos de comportamiento surgen del subconsciente y aluden al porqué de la situación del personaje, que por lo general suele enfrentarse a unas normas sociales que comienzan a ser cuestionadas. Todo esto lleva a escena una serie de fuerzas internas en conflicto que invitan al espectador a tomar partido crítico del contenido expuesto. Lo que cambia también la actitud del público hacia el espectáculo, es decir, estamos ante un cambio en el modo de recepción.

La introducción en el drama de la oposición entre sujeto y objeto dramático hace aparecer en la pieza teatral una serie de contradicciones internas que permiten el doble empleo del contenido de un personaje o situación. Szondi (1956) cita a Chejov (1860-1904), Strindberg (1849-1912) e Ibsen (1828-1906) como autores en los que claramente se pueden apreciar estos cambios. En Ibsen la novedad temática proviene de la relación interhumana que se desarrolla en el alma de los seres aislados extraños unos a otros, por lo que la verdad y la motivación de las decisiones es interior. Sus personajes se muestran apasionados por buscar esa verdad que les llega a la destrucción. De este modo, la ruina trágica del héroe parte de sí mismo y no de estereotipos impuestos por la tradición, por lo que Ibsen avanza hacia formas espectaculares nuevas.

La innovación de Chejov consiste en plantear la situación de personajes incomunicados para los que la vida activa en el presente pesa menos que la vida que ven desde el recuerdo o la utopía. Por este motivo el diálogo adquiere una estructura nueva pues pasa a desarrollar situaciones

monológicas que van más allá del tradicional diálogo de la esfera del "entre-dos".

Una tercera forma de cambio temático es la que lleva a cabo Strindberg al plantear las relaciones humanas entre los personajes desde un punto de vista subjetivo. Estas se perciben de forma original partiendo de un "yo" central, que supone una interiorización que supera la forma de tiempo "real" del presente. La acción verdadera es, en definitiva, la transformación interior de los personajes.

Strindberg, como se mencionó ya anteriormente, es el creador del "monodrama" u obra completa monologada. Un "monodrama" es su obra breve *La más fuerte*, que fue escrita entre 1888 y 1889 con idea de que se representara en el Teatro Experimental de Copenhague, y fue estrenada en marzo de este último año junto con otras dos piezas en un acto escritas para la ocasión: "Paria" y "Acreedores".

*La más fuerte* es, además de una gran innovación formal, que nos sitúa de lleno en el teatro del siglo XX, un reflejo de los cambios en los modos de comportamiento femeninos y de los "papeles" que la mujer debía asumir. No deja de ser extraño, en este caso, que un hombre que se pasó la vida menospreciando lo femenino plantee este tipo de conflicto. Son dos mujeres que luchan por realizar su deseo aunque con ello se alejen de la convención familiar y fracasen en el intento.

Strindberg considera la obra de arte como un objeto artístico, es decir, un proyecto artístico no literario (Luciano Codignola, 1985). Por eso abandona la forma cerrada en tres partes tradicional del drama en favor del "collage", del movimiento, lo que es patente sobre todo en las obras

"Infierno" y la trilogía "Camino de Damasco" en las que nos situamos ante un autor innovador en cuanto a la forma dramática. Avanza en una concepción teatral nueva que más adelante será plasmada por los escenógrafos y dramaturgos en escena. La teoría dramática o, en este caso, la dramática literaria precede a la práctica escénica en lo que a este teatro se refiere. Esta es la primera vez que aparece en teatro la noción de la no-escritura, es decir, un intento de acabar con la idea de que el teatro es literatura recitada.

En "Camino de Damasco", trilogía escrita entre 1897 y 1898, cuya primera parte se representó en 1900, Strindberg acaba con la vieja estructura dramática cerrada por la que la obra había de tener un comienzo, un desarrollo y un final. La acción dramática avanza en espiral de modo que se puede prolongar al infinito o cortarse en cualquier momento. Se vale para ello de la repetición de figuras simétricas. Cambia así la estructura sintáctica interna clásica de la obra dramática que llevaría a una nueva práctica de la puesta en escena, es decir, una nueva distribución del tiempo y el espacio escénico.

Tanto Strindberg como Ibsen se alejan de las formas realistas clásicas de la literatura dramática hacia modos más simbolistas o expresionistas (Gunnar Brandell, 1985; C.E. Dahlström, 1930 y I. Brugger, 1956 entre otros).

En Ibsen se pueden apreciar las ideas del autor sobre la emancipación y la liberación personal de las normas establecidas como una necesidad de defensa general de la libertad individual. Sus personajes se hacen a veces abstractos como elementos portadores de mensajes ideológicos (un ejemplo de esto es el personaje de Nora en "Casa de

muñecas" de 1879). Strindberg da un paso más adelante al reducir a los personajes a funciones de la situación dramática. Ambos para adecuar sus temas se ven obligados a alejarse de las convenciones del drama clásico típico de la época.

Ya en 1930, Dahlström indica que es a principios de siglo cuando el drama expresionista aparece y solo aproximadamente desde 1919 se puede encontrar una crítica seria e imparcial que dé cuenta de este fenómeno que había sido hasta entonces denostado por los críticos. Dato este que muestra la sorpresa y falta de entendimiento del público de las nuevas formas de representación que iban surgiendo.

Señala dicho crítico que los dramas de Strindberg aparecen en la escena alemana varios años después de que el movimiento expresionista fuera reconocido como tal en otras artes. A pesar de todo, el éxito de los dramas de Strindberg era evidente ya que entre 1913 y 1915 se hicieron 1.035 representaciones de 24 obras diferentes de Strindberg en 62 ciudades alemanas. Aparecen incongruencias formales en cuanto a lo que a la puesta en escena se refiere puesto que muchas de estas obras se seguían representando con los cánones tradicionales del teatro heredado de épocas anteriores (Dahlström, 1930: 91).

Strindberg sitúa al ego como elemento predominante de nuestro universo y centro de la realidad. Así que ese ego es funcionalmente un "sujeto" que tiene un opuesto: el "objeto", y de esta oposición surge el conflicto dramático.

Los personajes se convierten en "tipos" con un referente colectivo, no una realidad individual. Se produce también una distorsión de la realidad por medio de la ruptura de los elementos de acción y tiempo.

A veces incluso el lenguaje deja de ser necesario acercándonos así al drama sin palabras, lo que significa un alejamiento del teatro con respecto a la literatura. La acción a veces es tan fuerte que el lenguaje hablado se hace menos necesario en favor de la expresión gestual, más específica del teatro como espectáculo. Vemos de nuevo cómo, partiendo de elementos formales en la estructuración del drama escrito, se llega a nuevos modos de puesta en escena.

La música es otro elemento que se requiere como un sistema significativo dentro del engranaje sintáctico y semántico del drama y no como fondo inconexo del desarrollo interno de la obra cuya función era solo amenizar la acción.

Strindberg fue, además de escritor, hombre dedicado a la práctica del teatro (ocurre esto también en el caso de Ibsen). En 1907 funda en Estocolmo el "Teatro Intimo" ("Intime Teatern") que era una especie de almacén pequeño para solo 161 personas (v. J.L. Styan, 1983). Se aleja del teatro comercial para crear un teatro de cámara siguiendo el modelo musical. Su nueva concepción del teatro conlleva a una transformación en todos los elementos que integran el fenómeno teatral desde la disposición de la escena al público, lo que nos conducirá a nuevas formas de interrelación espectáculo - espectadores.

Strindberg se centra en los elementos dramáticos que penetran a través del oído y la vista, y cualquiera de las otras artes, incluida la música,

debía estar al servicio de la puesta en escena. No obstante, este tipo de teatro no tuvo éxito de público. La primera representación fue en 1908 con "The Ghost Sonata" y fue muy atacada por los espectadores y la crítica. Reinhardt (director de la época al que nos referiremos posteriormente) la estrenó en Berlín en 1916 y la llevó a Estocolmo entre 1916 y 1917, las críticas fueron mejores en ese momento, pero nunca tuvo gran acogida por parte del público (v. Styan, 1983: 31). Lo cual pudo deberse a que el público rechaza en principio formas que no entiende pues le son extraños los nuevos códigos en que están insertas, es decir, carecerían de criterios "descodificadores" para poder comprender el mensaje.

En Bélgica hemos de mencionar a Maurice Maeterlinck (1862-1948). Este autor hace un teatro de situaciones, no de acción, que reflejan los dramas del ser humano: la búsqueda de la felicidad, la muerte... También los diálogos son diferentes a los del teatro convencional, puesto que no son realmente réplicas o respuestas de un personaje a otro sino la expresión de modos de pensamiento internos. La pasividad de sus personajes frente a lo que les rodea y la impotencia de cambiar un entorno les hace ser más que "actores" receptores de la situación. A veces incluso los protagonistas observan mudos los acontecimientos (este es el caso de su obra *El interior* de 1894). Stanislavski estrenó su obra *El pájaro azul* en 1908 en el Teatro de Arte de Moscú, también Debussy adaptó a la ópera su obra *Péleas y Melisande* (1892). Todo lo cual indica que su obra dramática no fue solamente un experimento literario sino que tuvo plasmación escénica en los teatros de la época.

El teatro de Gerhart Hauptman (1862-1946), incluso llegó a provocar cierta alarma social, sobre todo tras la representación de su obra *Los tejedores* de 1892, fue considerada subversiva pues cuenta la rebelión de

unos tejedores al ser desplazados de su trabajo por las máquinas. Esta fue precisamente la segunda puesta en escena del "Freie Bühne" (Escena Libre) fundada por Otto Brahn en 1889, y significó en Alemania lo que en Francia el "Teatro Libre" de Antoine dentro de la corriente naturalista, su primer montaje fue Espectros de Ibsen. Hauptman se interesó más por lo social que por la intimidad del personaje. Los problemas parten de una sociedad cambiante que influyen en el individuo. Aunque pertenece a la corriente naturalista alemana, es antecedente del teatro político de Piscator y de Bertold Brecht. Su teatro tiene un cierto carácter épico que incluye a veces a un personaje que observa la acción, distanciándose de ella para despertar en el espectador una conciencia crítica que le haga reflexionar sobre el contenido del espectáculo lo que podemos considerar antecedente del efecto de "distanciamiento" de Brecht (v. Bobes Naves, 2001: 474).

Aunque no pretendemos abarcar el teatro que en esta época se hacía fuera de Europa, es interesante hacer mención de la influencia que las novedades en la escena europea tuvieron en Norte América. Citaremos como ejemplo a O'Neill (1888-1953) autor que supera el esquema típico realista a través de sus temas bajo la influencia de Strindberg y sobre todo la de Ibsen, no obstante consiguió una autonomía creativa al utilizar formas nuevas y una estructuración dramática diferente (v. Stefano Bajma Griga, 1985). Lo consigue a través de la división de sus temas en una dicotomía de presente/pasado, en la cual el presente es solo el espejo de lo que ocurrió en el pasado.

Los personajes recomponen una identidad contaminada de un proceso emocional que lleva al final del drama. El contraste consiste en que la acción teatralmente significativa es el presente que se plasma y se desarrolla ante el espectador en un espacio escénico concreto.



O'Neill parte también de la influencia de directores y hombres de teatro de la época. Robert Edmond Jones, dramaturgo y director de su tiempo, fue quien ayudó a O'Neill en su camino para empezar como autor de obras experimentales. Jones a su vez había trabajado con Reinhardt en Berlín, y en 1915 formó un grupo amateur llamado los "Provincetown Players", era un teatro no comercial. Grupo al que se unió O'Neill en 1916. A su vez la influencia más cercana a Jones era de nuevo el expresionismo.

Con respecto a la posición de O'Neill frente al teatro y sus nuevas formas son explícitos los comentarios que hace a raíz de la representación de la obra "The Hairy Ape" a cargo de los "Provincetown Players". Fue una representación hecha desde un punto de vista expresionista con secuenciación de las escenas, imágenes proyectadas, actores a modo de marionetas y exageración de los rasgos, que no tuvo éxito entre el público burgués. A continuación reproducimos parte del comentario a esta representación que O'Neill publicó en el periódico "The New York Herald Tribune" el 16 de noviembre de 1924:

"They don't understand that the whole play is expressionistic. Yank is really yourself, and myself. He is every human being. But apparently, very few people seem to get this... No one has said , "I am Yank!, Yank is my own self!."

Es de nuevo patente el rechazo inicial del público a las nuevas formas y temas teatrales que, en principio, y según atestigua el mismo O'Neill parecían no entender.

Otra muestra de esta revolución escenográfica es la aparición en Italia de Pirandello, que no es sino otro ejemplo de autor dramático que desde el texto cambia la estructura del drama clásico decimonónico. Quizás su mayor logro sea su intento de profundizar en la ficción de la puesta en escena, lo cual le lleva a cambiar la perspectiva tradicional del espectador ante el espectáculo. Distancia al público de la escena alejándose así del naturalismo contrastando vida y espectáculo. Plantea que el teatro es puro artificio, un arte distinto a la realidad cotidiana aunque portador de constantes conflictos. Los distintos planos de la representación (escena, público, personaje, autor, director) están presentes como reflexión en la obra que fue más innovadora en el momento de su puesta en escena: *Seis personajes en busca de autor*, estrenada en 1921. En ella el espectador asiste en principio al ensayo de una obra titulada *El juego de las partes* que es del propio Pirandello. En la cual se enfrentan comportamientos vitales y comportamientos teatrales. Todas las categorías dramáticas son del tiempo trastocadas y puestas en tela de juicio: actores, personajes, espectadores y el espacio así como de las relaciones intra y extraescénicas. Subyace también una investigación sobre tiempo desde el conflicto dramático.

#### **IV.1.d.- Los avances técnicos**

Las nuevas posibilidades tecnológicas que comienzan a finales de siglo son decisivas para los cambios escenográficos así como para la evolución de la escena en general. Entre ellas es de capital importancia la aparición de la luz eléctrica que se empieza a utilizar entre los años 1880 y 1890 (v. Denis Bablet, 1960 y Bobes Naves, 1992b). Por medio de la luz se puede crear una atmósfera nueva. El espacio escénico adquiere una doble dimensión: La posibilidad de división en distintas zonas de representación y

la de subrayar el ritmo y las frases de la acción. La iluminación artificial se convierte en un modo de expresión esencial con significado en sí misma.

La luz eléctrica participa directamente en la destrucción de la estética decorativa heredada, basada en la "ilusión" pictórica y ayuda al avance hacia un nuevo concepto del universo teatral. A partir de entonces se empieza a ver el teatro desde un punto de vista "escénico", es decir, según su puesta en escena. Se transforma también como consecuencia de los cambios de las otras artes y por eso se le va a dar más importancia en cuanto a su significado a los elementos materiales y objetos en escena.

Se cambian los parámetros escenográficos del tiempo y el espacio. La iluminación permite al discurso teatral distanciarse definitivamente de la narración lineal merced a la diferenciación de los espacios y tiempos en escena que pueden darse simultáneamente. La posibilidad del oscuro entre actos cambia las formas de secuenciación del drama, incluso altera la estructura literaria de los textos dramáticos. Es así como un medio técnico cambia desde la escena los códigos literarios.

Por otro lado, la luz permite el contraste de volúmenes arquitectónicos en escena -es lo que hacen los directores y escenógrafos Appia y Craig- superando el cuadro plano sobre el escenario, puesto que anteriormente los efectos se hacían por medio de perspectivas pictóricas. Las posibilidades de representación de espacios exteriores (el campo, un jardín, etc.) e interiores (una habitación, una casa, etc.) se multiplican. Lo mismo ocurre con las formas de establecer distintos planos escenográficos que resalten la acción o el personaje. De estos contrastes de claroscuros y distintas perspectivas se sirve en gran medida el teatro expresionista y simbolista. También el teatro naturalista utilizó la iluminación para

reproducir efectos reales en el escenario. Por todo esto la luz se hace sistema semiótico que toma la realidad como referente (naturalismo) o símbolo (expresionismo, simbolismo, etc.).

Las nuevas posibilidades que ofrece la luz eléctrica atraen la atención sobre los signos no verbales de la representación. De ahí la aparición de tendencias que dan menos importancia de la expresión hablada en comparación con el movimiento, los sonidos y la distribución de los objetos en el escenario. O incluso se llegan a privilegiar otros sistemas como el maquillaje y los signos de comunicación inmediata como hace el expresionismo. Otro ejemplo es el constructivismo que dio con frecuencia mayor importancia a los elementos arquitectónicos que a la expresión oral.

Llegamos a la conclusión de que la renovación del teatro surge en gran medida de los medios técnicos de utilización de sistemas dramáticos que habían sido considerados como secundarios hasta entonces (maquillaje, luz, música y sonidos, etc.). Ya hemos visto que en el teatro anterior se privilegiaban los sistemas de signos verbales sobre los no verbales.

El mismo concepto de espacio escénico cambia y con él la idea del universo teatral, siendo la luz, como hemos visto, el centro de la renovación comienzos del siglo XX. A partir de entonces se piensa en el teatro como un arte en movimiento que ha de presentar una escenografía congruente que va más allá de la pura ornamentación. En esta transformación tienen mucho que ver los cambios estéticos que se producen en las otras artes, puesto que la escenografía participa directamente de una serie de artes en cambio a principios de siglo: pintura, escultura y arquitectura (v. Bablet, 1965: 104).

El decorado tiende a partir de ahora a crear una atmósfera que va más allá de la ilustración de unos diálogos. El espacio escénico empieza a cobrar significación en sí mismo. Desde el punto de vista semiótico la escenografía adquiere un valor sintáctico importante pues sirve de unión "in praesentia" del espectáculo, y en ella se insertan sin incongruencias formales o significativas los personajes y sus discursos.

Las posibilidades físicas y técnicas conducen a un cambio en la distribución general de la sala, y a nuevos modos de enfrentarse al hecho teatral visto como un proceso de comunicación que multiplica los modos de interrelación entre el público y la escena. Las formas teatrales y escenográficas se diversifican, aunque en un principio el público no acepta o entiende algunos de los cambios por estar insertos en códigos distintos a los conocidos hasta entonces.

Los escenógrafos, directores y arquitectos estudian el modo de superar las limitaciones del teatro de caja italiana tridimensional: se inventan los teatros móviles. El escenario giratorio se usó por primera vez en el "Residenz Theater" en Munich en 1896, su artífice fue Karl Lautenschäer (1846-1927). Junto a esta, muchas otras son las nuevas formas escénicas que se llevan a la práctica en estos momentos de principios de siglo (v. O.G. Bocket y R.B. Findlay, 1973 y Bocket, 1982).

El escenario de plataformas rodantes fue introducido por Fritz Brant (1846-1927) en el "Royal Opera House" en Berlín alrededor del 1900, por él los montajes se podían hacer fuera de escena y ser traída luego al escenario. Adolf Linnebach (1876-1963) combinó el escenario de plataformas rodantes con el de unidades móviles o segmentos que podían

ajustarse a distintos niveles para crear variedad de acción o acciones así como poder levantar objetos pesados por detrás del escenario. Según está documentado (Brocket, 1982) se utilizó por primera vez en el "Munich Art Theatre" en 1914.

Muchos teatros alemanes incluso llegaron a instalar fondos de escayola que se doblaban hacia el escenario para producir un efecto de profundidad. Todos estos cambios físicos en el espacio de la representación hacen cambiar las formas de movimiento actoral por lo que todos los sistemas sígnicos que intervienen en el hecho teatral se ven afectados.

Otro de los técnicos que favoreció el avance en las formas teatrales fue Mariano Fortuny (1871-1949). Hizo experimentos por medio de reflejar la luz sobre paneles de seda de colores que se proyectaban en la escena. Fue el inventor de la llamada "cúpula Fortuny" empleada en su momento con mucha frecuencia en grandes espectáculos y revistas.

Se hicieron muchos experimentos con la iluminación como la instalación de puentes de luces y otras formas de focos superpuestos que producían efectos imposibles de lograr hasta entonces. A partir de 1907 los filamentos de las luces fueron aumentando su intensidad, y desde 1913 se utilizan las lámparas de 1000 vatios lo que aumenta las posibilidades de coloración y la variación de intensidades, y permiten crear distintos ambientes en el escenario a través de las formas de iluminación del mismo. De este modo las antiguas candilejas van cayendo en desuso hasta que se dejan de utilizar.

### **Los pioneros: Meiningen y Wagner**

Por la influencia de la ópera, en especial las de Wagner, se produjo un cambio en los auditorios o espacios de la sala que habrían de ocupar los espectadores. Esto hace que las cajas escénicas tiendan a desaparecer. Decrece el número de los balcones que se elevaban sobre el patio de butacas y la escenificación central se diversifica hacia otras líneas visuales. Del mismo modo el proscenio se va eliminando para acercar el teatro al espectador en aras de una mayor interrelación escenario - espectadores o lo que, dicho de otra manera, sería un de acercamiento entre Emisor y Receptor, considerando como Emisor del mensaje teatral no ya solo a los actores sino a todo el espectáculo como hecho global coherente. Por todo ello el teatro de caja italiana dominante desde el siglo XVIII empieza a eliminarse o a modificarse (v. Denis Bablet, 1968, 1975 y 1979).

Otro pionero en las nuevas formas teatrales fue el duque Jorge II de Sajonia-Meiningen (1826-1914). En la segunda mitad del siglo XIX el teatro alemán también estaba en decadencia y es aquí donde Meiningen como hombre de teatro lleva a la práctica una serie de innovaciones y nuevas ideas sobre el hecho teatral.

Una de las primeras intenciones de Meiningen fue el separar el teatro alemán del mercantilismo, pudiendo considerarse así una avanzadilla de lo que ya en el siglo XX se llamó teatro independiente, experimental o fuera de los circuitos comerciales habituales.

Elimina del escenario el exhibicionismo de los actores solitarios que eran el centro de la obra, incluso se les prohíbe mirar al público mientras representaban. Da importancia sobre todo al conjunto artístico. El vestuario y los decorados cobran importancia como integrantes de la puesta en escena. También hace respetar el texto original de la obra que solía ser mutilado o desfigurado por los actores o los propietarios de los teatros.

Meiningen persigue en sus puestas en escena una objetividad histórica a través de la concentración de los elementos en escena (v. Bettetini, 1975). Partiría de las ideas de Goethe (1749-1832) sobre la "concentración escénica". Goethe fue director de teatro en Weimar pero fracasó por los modos tradicionales de teatro en los que el primer actor imponía su norma. Goethe, que quiso llamar al drama "historia dramatizada", tuvo poco eco en el público aunque sus planteamientos teatrales eran revolucionarios (v. Vito Pandolfi, 1964, vol.II: 171-173).

Con el teatro del duque de Sax-Meiningen y más adelante con el de Antoine comienzan las búsquedas del espectáculo como lenguaje, es decir, como sistema de códigos autónomo, en cuanto a que se aparta del "teatro oficio" típico de la época basado en la improvisación (v. Bettetini, 1975). Se empieza a estudiar el hecho de la puesta en escena como objeto que, aunque casi siempre imita la realidad, es ya una forma con unidad de sentido y posibilidades de comunicación en cuanto a tal.

Meiningen viajó por toda Europa, su período de mayor actividad fue de 1874 a 1890. Marcó una época y fue un agente revolucionario para los teatros europeos de su tiempo.



Otra de las avanzadillas fue el teatro de Wagner (1813-1883). El espectáculo es para Wagner un hecho social en el que todo es digno de un estudio minucioso para llegar al fin último que es el intercambio espectáculo/ público (v. Pandolfi, 1964, vol.II: 243-245).

Wagner investiga teóricamente el espectáculo teatral en busca de que la música se haga dramática para transmitir el máximo de emoción. Esta es su mayor preocupación, más que la disposición del espectáculo en sí, aunque para llegar a ello se sirve del estudio y el valor que puedan tener en el mismo las estructuras arquitectónicas de la sala. Por lo cual, podríamos decir que con Wagner se inicia la investigación de los espacios exteriores a la representación como condicionantes de la comunicación entre espectadores y espectáculo.

Es también digno de mención el interés teórico que despierta en él la distribución física del público para mejorar la relación del escenario y la sala. El espacio físico del edificio teatral es considerado como un elemento más del espectáculo con influencia en el mismo. Se empiezan, por tanto, a tener en cuenta las relaciones pragmáticas del hecho teatral.

Pero no fue un hecho aislado este interés de Wagner por los espacios exteriores al espectáculo. Otro ejemplo de esta nueva preocupación por la arquitectura teatral es, en la práctica, la construcción del teatro de Bayreuth en 1872 (v. Pandolfi 1964: 224). En este teatro la "orquesta" se aumenta y profundiza avanzándola hacia la sala, los palcos se eliminan para conseguir una unidad ideal de comunicación a través de la música entre escena y público.

**Appia y Craig**

Otro de los reformadores del teatro de la época fue A. Appia, escenógrafo y discípulo de Wagner en busca de "la obra de arte total". Quiere renovar el arte escénico a través de la escenografía. En su obra de 1912 *L'oeuvre d'art vivant* vemos cómo para él la obra de arte tiene una entidad autónoma, con validez en sí misma. Appia quiso sustituir los objetos reales por signos, concibiendo la teoría de que el movimiento podría ser el elemento unificador de las artes escénicas. Piensa en espacios de decorados móviles fuera del estatismo de los entornos escénicos naturalistas ya en boga por su tiempo.

Pretende que el valor del espacio escénico deje de ser "relacional" -cuyo significado procede de su relación con la realidad evocada, típico en el teatro realista- y comience a ser "autónomo". El arte no ha de reproducir la realidad sino crearla en interrelación con la interpretación de los actores para hacer así del espectáculo un todo. Los actores no son "intérpretes de un texto" sino "ejecutores" del mismo.

Como elementos técnicos Appia da gran importancia a la luz por los efectos de movilidad que puede aportar. La iluminación adquiere una fuerza expresiva y significativa en sí misma. Fue Appia el primero que utilizó la iluminación como elemento significativo, no solo como medio de hacer visible lo que ocurría en escena. Asimismo usó por primera vez decorados con efectos tridimensionales, dando paso a decorados corpóreos por medio de luces y sombras que sustituyen a los fondos pintados. La luz se hace parte significativa integrante de la acción dramática y de su desarrollo.

Appia basó la teoría y la práctica de la puesta en escena en las obras de Wagner, sobre todo para dar importancia a los materiales visuales y auditivos. No obstante, lleva a cabo con mayor rigor teórico las intuiciones de su maestro partiendo del valor autónomo de la representación teatral (v. Bettetini, 1975). Su idea fue lograr una unidad estilística, una coherencia interna de la representación y, siguiendo formas inicialmente realistas, armoniza la reconstrucción históricamente exacta y congruente del vestuario con una escenografía tridimensional lejos de la imitación pictórica plana frente al público.

Los efectos de las luces en cuanto a dar relieve y significación al espacio escénico son especialmente estudiados por Appia en su obra de 1895 *La Mise-en-scene du drame Wagnerien*. Más adelante simplificó los objetos presentes en la representación, dejando como base de la escena los efectos de luces y los movimientos actorales en detrimento de los materiales mobiliarios y decorativos sobre el escenario. Se produce un sincretismo significativo en el espacio escénico.

Además de las palabras, gestos y movimientos, también redujo el vestuario. El teatro es sobre todo visual y "teatral" es decir, no "real" sino convencional. Se sincretiza la relación entre significante y significado en cuanto a la forma de la puesta en escena, eliminando lo accesorio de manera que un mínimo de elementos físicos significantes (luces, efectos musicales y movimiento actoral sobre todo) produzcan un máximo de significado. Para Appia no era una forma de significado "intelectual" que el espectador había de descifrar, sino que debía producir un efecto sensitivo, puesto que el significante escénico había de ir encaminado al goce estético de la música. La comunicación con el público, piensa, ha de darse sobre

todo a través de la música. Hay que recordar que este teórico llevó sobre todo a cabo puestas en escena de obras musicales como la ópera.

Otra de las nuevas ideas aportadas por Appia es la de considerar el teatro con entidad en sí mismo y no como la síntesis de varias artes. Es la puesta en escena y no el diálogo forma y caracteriza al teatro:

"C'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que le dialogue" (Appia, 1921: 42)

El teatro es un "lenguaje concreto de la escena", "toda la creación viene de la escena". En su búsqueda del "arte total" es el teatro musical el que le parece que puede constituir la síntesis de todos los modos artísticos de expresión a través de sus manifestaciones escénicas. Si la esencia del drama está en el movimiento, la música es el modo de expresión privilegiado del movimiento. La música en su expresión dramática será el elemento "director" que concilie el espacio y el tiempo de la obra. Siguiendo sus teorías, la pintura debe subordinarse a la iluminación, la iluminación al montaje y el montaje al actor. Para Appia el drama exclusivamente hablado no tiene sentido: La música, el movimiento del cuerpo y la palabra forman un todo escénico que él llama "l'oeuvre d'art vivant" (v. Appia, 1921: 63 y 83).

Es en esa obra, (L'Ouvre d'art vivant), donde llega al final de sus teorías proponiendo incluso la posible eliminación del elemento verbal en favor de la música. Parte de la base de que la representación teatral debe dejar de ser mimesis de fenómenos vitales (propio del naturalismo) para ser representación de los "contenidos " vitales. Podríamos decir que en este

punto de su teoría teatral Appia llega a un grado de abstracción excesivo, pues es un planeamiento de carácter teórico difícil de llevar a la práctica.

Appia y otros hombres de teatro de su tiempo se oponen al teatro anterior y a las nuevas corrientes naturalistas lo que da forma al teatro como arte independiente de otras artes. Éste es el arte de la puesta en escena y no del texto, que es en un elemento más del hecho teatral con tanta importancia como cualquier otro que intervenga en la representación. Este es uno de los primeros planteamientos teóricos sobre la definición del teatro como arte independiente y no como síntesis de otras artes oratorias, plásticas, literarias o musicales.

Si tiempo y espacio son las coordenadas naturales del teatro, entonces música, arquitectura, luz, color y movilidad escénica son los elementos formales y significantes básicos que han de materializarse en escena para dar forma al drama. Cada obra teatral tendrá, por tanto, una forma. Dado que Appia parte de esta idea implícita, llegamos a la conclusión de que lo que hace es considerar la puesta en escena como significante compuesto por un conjunto de signos de cuya interrelación surgirá el mensaje teatral. El efecto comunicativo de este conjunto signico se dará entre representación y público y se establecerá en un espacio y tiempo concretos. El fenómeno teatral se empieza a ver como objeto semiótico: conjunto de signos intencionados y no naturales.

Otro de los directores que aplica las nuevas posibilidades técnicas al arte escénico fue Edward Gordon Craig (1872-1966) que parte de los presupuestos de Appia.

Sobre Craig son varios los estudios que hemos utilizado, tales son los trabajos de D. Bablet, (1962) el de J. Antonio Hormigón (1970). Otras muchas son las obras de referencia más general de la época que también incluyen el importante papel de la teoría y la práctica escénica de E.G. Craig entre otros: L. Hudson (1951), J.L. Styan (1983), Franco Mancini (1986), Cesar Oliva y Francisco Torres (1994) y M. Ángeles Grande Rosales (1997). Otros dignos de mención son los trabajos de Denis Bablet (1968, 1975 y 1970-79).

El mismo Craig nos habló de sus ideas sobre el teatro y su punto de vista sobre otras formas de teatrales coetáneas. Habremos de destacar en este sentido el volumen publicado en 1914 *On the Art of the Theatre*.

Para Craig el teatro es el arte del movimiento, siendo éste un movimiento global y significativo. Los decorados no son sino una "escenografía" que abarca no solo los elementos físicos que forman la utillería material sino todo lo que aparece en escena que ha de interrelacionarse de forma significativa, ya sean elementos musicales, vestuario, luz, etc.

El espacio escénico es para Craig (1905) algo neutro y sobre él ha de ejecutarse la escenografía. Son importantes en sus escenografías con biombos ("screens") o paneles sobrepuestos en los laterales según distribución del director.

Los materiales escenográficos no han de imitar la realidad, sino aludir a ella de un modo simbólico, de modo que un mismo elemento pueda remitir en su significado a varios significantes que el espectador ha de interpretar. Así el público comienza a asumir un papel mas activo puesto

que ha de descifrar intelectualmente el mensaje escénico. Craig es también un pionero en la idea de considerar al público como un elemento integrante de la comunicación teatral sin el cual la puesta en escena carecería de sentido. Por tanto, el significado global último depende de la competencia del público como receptor del mensaje.

Los colores son de igual modo elementos evocadores de ideas y no dan apariencia de realidad. Todo esto lleva a una simplificación del decorado en cuanto a número de elementos materiales se refiere y no en cuanto al contenido significativo de los mismos.

Craig (1914: 293-294) defiende expresamente el simbolismo en contra del realismo puesto que el teatro es un arte convencional y de artificio y es precisamente su "teatralidad", es decir, lo que le aleja de lo cotidiano real lo que lo define como arte. El actor no ha de sentir sino interpretar: " Emotion conspires against art" (Craig, 1914: 57). Lo más importante de un actor son sus gestos, sus movimientos. Es la idea del actor como "super-marioneta" que posee el arte simbólico del gesto oriental ("The actor and the Über-Marionette", 1914 : 54).

La idea de Craig era que el símbolo captaría un significado más allá de la realidad y el movimiento daría fuerza a las formas teatrales estáticas. Por tanto, vemos de nuevo cómo el arte del teatro se va haciendo más abstracto, tendente al espectáculo total que englobaría música, danza, y todo el mundo plástico de las bellas artes.

Un punto clave es, en opinión de Craig, el director puesto que una de sus funciones es transformar la realidad mediante símbolos.

Gordon Craig parte de los presupuestos de Appia al considerar el espacio del teatro sometido básicamente a las coordenadas del ritmo y el movimiento. El planeamiento escenográfico ha de distanciarse de cualquier evocación realista. Llega incluso a representar dramas escritos según los cánones realistas con una escenografía antirrealista, lo que pudo haber producido una cierta incongruencia entre el fondo y la forma de la representación.

Craig llevaría el espacio escénico y los sistemas dramáticos que en él intervienen a un máximo de formalización. Cualquier referente de la realidad es eliminado, es por eso lógica la posibilidad -indicada por Craig- del uso de máscaras que alejarían a los actores de su referente humano deshumanizando así sus movimientos según su idea del actor-marioneta.

Se trata de la búsqueda de un espectáculo que en su forma y su sustancia tenga autonomía propia. En palabras de Bettetini, es una consecuencia lógica del sistema teórico que se basa en la hipótesis de que el teatro es el lugar de la representación autónoma. Un sistema lingüístico cuya operación significativa reside más en la arbitrariedad que en la analogía. Los signos ya no estarían ligados a una relación mimética de la realidad o con los procedimientos significantes de un texto literario, sino destinadas a componer una realidad discursiva nueva que es "otra" con respecto a la objetividad de la vida cotidiana.

Se puede decir que el hecho teatral se aleja de la vida. Craig "descontextualizaría" el teatro poniendo su atención especialmente en el "hecho escénico" como única forma pura del teatro. De este modo las relaciones pragmáticas del mensaje dramático son despreciadas en favor de



un alto grado de codificación escénica del signo, siempre tendiendo a una economía de significantes en cuanto a la puesta en escena.

## IV.2.- LAS NUEVAS FORMAS ESCÉNICAS Y ESCENOGRÁFICAS EN EUROPA.

### IV.2.a.- El naturalismo:

#### Zola

Lo cierto es que una de las tendencias que primero cambiaron la escena ya a finales del XIX fueron las formas de teatro naturalista o realista. Rene Lalou (1951) ve en ello una clara influencia de Zola. La condición de Zola como "pionero teórico" del teatro naturalista la verifican también Pierre-Henri Simon (1959) y Joaquina Canoa (1989) entre otros estudios como los ya citados de Bablet, o el de Cesar Oliva y Francisco Torres.

En general se alude al capítulo que dedica Zola titulado "El naturalismo en el teatro", del cual se deducen ciertas características que definen al teatro naturalista: En primer lugar, considera el espacio escénico como ente alejado del público. Por lo cual se establecen dos zonas claramente diferenciadas: Los espacios de la representación o agentes y los de la recepción o receptores pacientes del mensaje escénico. El público se asomaría a través de una ventana imaginaria a otra realidad distinta, a otro espacio vital fingido pero perfectamente reconocible físicamente por el espectador.

Actores y escenografía han de recrear la vida en escena hasta conseguir un todo armónico entre personajes y decorados. Se tiende a buscar una armonía dentro de los materiales en su plasmación escénica, es decir, una congruencia entre el espacio de la representación y la realidad, que es el referente directo de los signos expresos físicamente en el escenario.

La escenografía cobra una nueva importancia significativa que no tenía en las formas teatrales burguesas anteriores. Según los testimonios que nos han llegado sobre las representaciones a lo largo del XIX, eran en su mayoría decorados en disposición arbitraria, sin más coherencia en su distribución que el hecho de que hicieran agradable a la vista el entorno escénico. Cada actor "recitaba" su papel a modo de cantante que interpreta una canción ante el público.

El hecho de que Zola considere los decorados como medios donde nacen, viven y mueren los personajes es un principio de coherencia escénica entre significante, significado y referente de los sistemas que intervienen en la representación. La decoración o ya, mejor dicho, la escenografía cobra un papel descriptivo de la acción dramática.

Según Zola los medios en que viven los personajes son por sí mismos, no "representan", por tanto, la realidad del teatro ha de ser una reproducción de la realidad de la vida. El medio es determinante de las conductas. En una representación teatral como traslación de "trozos de vida", la escenografía es el mundo donde se inserta la acción y es, por tanto, condicionante del desarrollo de la misma.

En este tipo de teatro el texto escrito es la primera referencia de la acción escénica. El espacio escénico ha de ser fiel al texto y evocarlo verazmente. La puesta en escena sería una adecuación del espacio de la representación a las características que el propio texto escrito determine. El espacio de la representación, con base literaria y cuyo referente sería a su vez la realidad, se distancia del espectador como receptor pasivo.

Se empiezan a dar en escena acciones no muy agradables insólitas en formas teatrales anteriores. Debido a la pretendida vuelta a "lo natural" el teatro amplía sus temas a todos los niveles sociales. Esto es ya, en sí, otra novedad.

Desde un análisis semiótico, diríamos que en el ámbito sintáctico el naturalismo relaciona los elementos escénicos entre sí siguiendo los nexos textuales marcados por el autor. Por el contrario, otras tendencias dramáticas tales como el simbolismo y el expresionismo integran todos los signos entre sí en un nivel de igualdad. Pretenden conseguir una unidad escénica independiente del texto. Es una "unidad relacional" puesto que se basa en el modo en que se integran sus componentes en la representación. Esta plástica escénica es distinta a la textual porque el director puede modificar el texto o incluso prescindir de él.

En el ámbito semántico, como se ha señalado antes, el naturalismo toma como referente la realidad a través de todos los sistemas sgnicos que intervienen en la puesta en escena: Luz, sonido, objetos, vestuario, etc. Otras tendencias teatrales no realistas, en las cuales podríamos situar el teatro de Craig por ejemplo, tratan de hacer visible en escena lo que no se ve, un hecho simbólico o una idea abstracta sin concreción en la realidad cotidiana. El referente del teatro de tipo simbolista o expresionista pertenece al mundo de los conceptos y la realidad, si aparece, suele estar estilizada.

El proceso decodificador del público receptor exige la intervención del intelecto, mientras que en el teatro de tipo realista se da una identificación de tipo sentimental. Este teatro carecería de significado sin la intervención interpretativa del público. El proceso de comunicación no culminaría sin la

aportación del público que lo completa según su propia capacidad o competencia. Es un teatro basado en la escenificación simbólica de signos visibles de las ideas.

En las tendencias teatrales simbolistas o expresionistas la escenografía se simplifica huyendo de la profusión de detalles "reales" concretos. Lo que se plasma materialmente son uno o dos símbolos que concretan la idea o acción fundamental. Tienden hacia el teatro abstracto como espectáculo total, merced a sus ejes de interrelaciones signílicas internas. Se diría que la representación quiere hacerse significativa autónomo.

El teatro naturalista cobra su valor a través de la forma concreta de mimesis, o de identificación del mensaje escénico con el "trozo de realidad" aludido. Son significantes no autónomos sino dependientes de la realidad que reproducen.

En el nivel pragmático tanto las tendencias naturalistas como las simbolistas o expresionistas dan supremacía al director. Ya hemos visto cómo el desarrollo de la función del director y la aparición de éste en el sentido actual es uno de los pilares básicos para el cambio de estructuras teatrales en la época de finales del XIX al XX. La aparición del director-creador como punto de partida para la expresión formal del mensaje escénico significa el comienzo del teatro contemporáneo.

Con respecto a la función del espectador, el naturalismo propone la "cuarta pared" o pared imaginaria que cerraría y separaría al escenario del espectador, rompiendo toda posibilidad real de relación espectador/escena, aunque lo que se plantea comúnmente es la identificación sentimental o de

encuentro consigo mismo o con la sociedad, dando lugar a veces a representaciones de temática social. El espectador se convierte en una especie de "espía" testigo de vidas ajenas. A diferencia de este punto de vista, el teatro no naturalista de la época considera al espectador como ente abstracto con capacidad intelectual para descubrir el mundo de los símbolos representados. No obstante, ni una ni otras tendencias consiguieron en aquel tiempo integrar al espectador como elemento activo.

La escenografía naturalista da al espectador un universo exacto y detallado del lugar donde se desarrolla la obra, lo que ha de ayudar a su vez al actor a interpretar y "vivir" su papel. Esto supone dar importancia al escenógrafo que empieza a ser tratado como tal y no solo como decorador del escenario. Tanto escenógrafo como director han de conseguir un máximo de verosimilitud descriptiva que traten el espacio escénico como espacio real (v. Bablet, 1965).

La escenografía cobra significado dentro del desarrollo de la acción teatral de tal forma que no solo ha de informar al espectador sobre el lugar donde desarrolla la acción sino que ha de crear el cuadro exacto en relación con el texto escrito representado.

La imagen escénica es una imagen global donde todos los elementos son inseparables y tienen sentido unos en relación con los otros, una buena organización de las relaciones sintácticas de los elementos en escena se hace imprescindible. No son ya personajes dentro de un decorado, sino que actores, personajes y escenografía se interrelacionan en continuo movimiento e intercambio vital. Se trata de un espacio escénico tridimensional abierto al público por un muro o pared invisible e infranqueable.

### **André Antoine**

Dentro del naturalismo hay que situar al director francés André Antoine (1858-1943), quien funda en 1887 el "Théâtre Libre" que dominó la escena francesa a principios de siglo y ejerció gran influencia en toda Europa. Y fue la aparición de Copeau, a quien citaremos más adelante, lo que planteó en Francia nuevas formas distintas a su teoría dramática.

El mismo A. Antoine expuso sus teorías teatrales en varios artículos y escritos, de los que cabría destacar el publicado en la Revue Hebdomaire en 1921 titulado *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, donde comenta su actuación y montajes de los espectáculos que se hicieron en el mismo. Nos referiremos al trabajo de su hijo André Paul Antoine *Le naturalisme d'Antoine: une légende*, de 1960 y al ensayo de M. Roussou (1954), entre otros estudios generales ya citados.

Lo que busca Antoine es sobre todo la verosimilitud en el decorado. El espacio escénico se convierte en una mimesis de la realidad que es su referente. De esta forma, la escenografía representa los "trozos de realidad" que el texto indica. El decorado ha de ser consecuencia de un estudio minucioso sobre la época, la realidad social y las formas que evoque el texto.

Es el director el que armoniza e interpreta la obra para su plasmación en escena, por lo tanto, el director no está al servicio del texto exclusivamente, puesto que ha de interpretarlo y recrearlo, haciéndose así, como vimos anteriormente, el primer elemento del esquema del proceso de comunicación teatral: DIRECTOR-ESPECTACULO-RECEPTOR (en el "antiguo teatro" era el autor y su texto el que imponía su norma). Cuando el director

pasa de coordinar y decorar el texto a interpretarlo aparece el "arte escénico" distinto al "arte dramático" anterior.

Con respecto al espectador el naturalismo propone "la cuarta pared" que rompe la relación real entre espectador y escena, aunque quieren provocar la identificación sentimental de autoencuentro consigo mismo y con su entorno a través de lo representado. Los espectadores adoptan el papel de "testigos" mudos de vidas ajenas que observan sin ser vistos. A este respecto, nos parece interesante mencionar que fue Antoine el primero que apaga la luz de la sala dejando a los espectadores a oscuras.

Desde el punto de vista semiótico, la escenografía en el teatro que dirige Antoine cobra un valor sintáctico importante pues sirve de unión "in praesentia" del espectáculo, y en ella se insertan sin incongruencias los personajes y sus diálogos. Con respecto a su valor semántico, el decorado reproduce miméticamente su referente real para dar imagen de realidad y crear una atmósfera acorde con la representación.

Algunos estudios ponen de evidencia que, de algún modo, Antoine supeditó los actores a la decoración al contrario de lo que hizo Stanislavski. Este último, máximo representante del teatro naturalista en Rusia, vinculó la interpretación al decorado creando unas técnicas de formación actoral que derivan hacia un realismo psicológico.

La corriente naturalista en Francia y el "Teatro Libre" que fundó Antoine fue predominante en la escena francesa durante 30 años desde 1887 (v. Roussou, 1954). La idea última de Antoine fue crear una atmósfera que trascendiera a la propia escenografía de forma que ésta se prolongara hasta lo oscuro de la sala. La relación entre esa "oscuridad" y lo



que ocurre en escena ha de dar al espectador un trozo de vida ("tranche de vie"). Esta atmósfera ha de ser creada por el director sirviéndose de elementos auténticos eliminando las "imitaciones" o accesorios que "aparenten ser" reales. Los actores habrían de penetrar en el mundo de los personajes y representarlos de una forma totalmente natural que convenciera al espectador por su verosimilitud, renunciando al uso de palabras efectistas o artificios interpretativos frecuentes en el teatro anterior. Como muchos de sus estudiosos indican, es indudable la influencia de Zola en la concepción teatral de Antoine.

A Antoine se le puede considerar como el punto de partida del teatro moderno francés: "L'histoire des progrès du jeu et de la mise en scène dans le théâtre français moderne doit partir d'Antoine." (P.H. Simon, 1959: 28).

### **Stanislavski**

El naturalismo o realismo en Rusia tiene un representante de gran importancia en su momento y por la repercusión que tuvo en el teatro de su tiempo y en forma de teatro posteriores, sobre todo respecto a la formación de actores. Son varias las obras que Stanislavski dedica a exponer su teoría dramática ya sea como método para la formación actoral, seguido por muchas escuelas hasta la actualidad, o como director y teórico del teatro.

Creemos que habría que hacer hincapié en el enorme interés que tienen las teorías sobre técnicas y métodos de interpretación que Stanislavski nos da a través de sus múltiples publicaciones. No nos

detendremos, sin embargo, en este aspecto de su obra ni en su influencia posterior en las escuelas para la formación de actores que siguieron su método, pues en este trabajo nos limitaremos a considerarlo como hombre de teatro y director que innovó las formas del espacio escénico de principios del siglo XX frente a otras corrientes dramáticas de su época. (En nuestros comentarios nos referiremos a las obras completas de Stanislavski publicadas 1981)

Nos parece interesante la opinión que Gordon Craig nos da sobre el Teatro del Arte que Stanislavski dirigía en Rusia en 1908 (E.G. Craig, 1914: 33):

"Constantin Stanislavski has achieved the impossible: he has successfully established a non-commercial theatre . He believes in realism as a medium through which the actor can reveal the psychology of the dramatist. I don't believe in it. ... in the dust jewels are sometimes found".

Esta opinión refleja la confrontación de estilos teatrales en pugna que existieron a principios de siglo. Craig admira la forma de actuar de los actores dirigidos por Stanislavski pero no está de acuerdo con la idea que sobre el hecho teatral tiene éste.

J. Canoa (1989) llama al teatro de Stanislavski "realismo psicológico". En su opinión éste ensayó en Rusia la escenografía naturalista que Antoine hacía en Francia. La diferencia entre ambos sería que Antoine supeditó los actores a la decoración siendo el espacio escénico y la distribución de los objetos incluso más importante que la interpretación y los movimientos de los actores. Stanislavski centra su interés en la interpretación "real" de los actores y de ahí el término "realismo psicológico".

Cuando Stanislavski pide a sus actores que continúen viviendo su papel fuera del escenario, significa que ha ampliado la idea del espacio escénico más allá de plasmación física del decorado. Es decir, si en escena se representara solo una habitación, "la realidad" de la casa es de suponer que tuviera más habitaciones, por lo que el actor deberá seguir recreando ese espacio fuera del escenario cuando el público ya no lo ve. Solo así conseguirá dar al público una sensación de realidad.

Stanislavski analizó el espacio escénico como un todo del que los actores son integrantes por lo que la forma en que se disponen los elementos escénicos influía en la interpretación del actor, que ha de sentir como sentiría el personaje situado en ese entorno concreto. El director ha de ayudar al actor a conseguirlo por medio de técnicas determinadas pues es responsable en definitiva del resultado final, al igual que un director de orquesta, él es también es creador.

La distribución de los elementos en escena y el modo en que los actores aludan a la realidad serían para Stanislavski la esencia de la comunicación teatral (Ver a este respecto *La construcción del personaje*).

Stanislavski amplía la idea del espacio escénico que no es ya lo que aparece en escena sino lo sugerido por la acción dramática. Esto enlaza en la práctica con el posterior análisis que Roland Barthes hace sobre el valor retórico de la imagen en "Réthorique de l'image": La imagen denotativa puede llevar a una doble lectura a través de la connotación : "Le syntagme du message dénoté ... "naturalise" le systeme du message connoté." (Barthes, 1964b: 50).

El espacio escénico para Stanislavski tiene un referente: la realidad, pero con una doble forma de referencia, la realidad material dispuesta en escena y otra imaginaria similar y continuación de lo plástico que el actor ha de suplir o connotar a través de su forma de interpretación. Los otros signos escénicos como la iluminación y los sonidos han de dar apariencia de realidad.

Una de las grandes aportaciones del naturalismo a las nuevas ideas sobre la distribución de los elementos dramáticos es su concepto de "la unidad de la imagen escénica", y consiste en que el escenario ha de presentar una coherencia a la cual se deben someter todos los elementos y códigos sígnicos dentro de la representación. Todo signo tiene como referente la realidad y es esta la que marca su propia coherencia interna.

Stanislavski, que sigue por un lado la idea historicista de Meinengen, y por otro el naturalismo de Antoine (v. G. Bettetini, 1975) se opone al teatro de mimesis recitativa del texto pues, aunque acepta como inmanente el texto literario, en la representación hay que valorar otros elementos y sistemas que enriquecen la ficción escénica. El texto no es un elemento recitativo, mera traslación oral del mensaje escrito, sino expresión de un conjunto de sistemas cuya función escénica es polidimensional, no lineal. Se trata de producir mensajes escénicos en su doble vertiente denotadora y connotadora de la realidad que evoca.

Esta nueva teoría teatral se basaría en que el actor no está al servicio de un texto sino que ha de 'elaborar' su contenido ético, social y psicológico. Es él el que transforma desde dentro las formas escénicas.

Para Stanislavski, y desde un punto de vista concreto y real, el teatro es un medio cuyo fin es establecer una comunicación con un público conocido y definido. Supera así el naturalismo basado en las primeras teorías de la "mímesis/representación".

#### **IV.2.b.- El simbolismo**

Hacia 1890 comienza un movimiento que se opone al naturalismo: el simbolismo, que no es un fenómeno aislado sino general en muchos países y en todas las artes. Se trata de una forma de evolución de las artes que pone en cuestión los valores admitidos tradicionalmente.

"Cette révolte, cette réforme se manifestent d'abord en France (Paul Fort et le Théâtre d'Art, Lugné-Poe et L'OEuvre) pour gagner successivement la Suisse (A. Appia), L'Angleterre (Gordon Craig), l'Allemagne (Max Reinhardt, Fuchs et Erlé), la Russie (Ballets Russes et Meyerhold)". (D. Bablet, 1965: 139)

Las formas simbolistas en el teatro son diversas y se plasman en escena según la forma de hacer de los dramaturgos del momento. Algunos directores como Appia y Craig podrían situarse cerca de esta tendencia general, si partimos de su oposición a las formas realistas, aunque ambos poseen personalidades y puntos de vista propios que van más allá de las puestas en escena de los directores llamados genéricamente "simbolistas".

Las nuevas ideas provienen de una concepción individualista e idealista de la percepción: Se ha de dejar al espectador la posibilidad de evocar e interpretar la puesta en escena según su espíritu.

Poetas como Mallarmé (1886 y 1887) habla de ello en artículos publicados en revistas del momento. Maeterlink, que también publicó artículos sobre el tema en "La Revue Belgique" hacia 1890, inicia la dramática simbolista en reacción contra el naturalismo y el realismo, intentando convertir el significado de la realidad en significados trascendentales mediante símbolos (v. D. Bablet, 1965).

Cambian los sistemas de interrelaciones sónicas: La sucesión sintáctica ("in praesentia") de las secuencias escénicas no respetan la lógica histórica y temporal. Las relaciones semánticas superan la dicotomía del teatro realista objeto/realidad como referente, para pasar a ser objeto/idea. En cuanto a las relaciones pragmáticas nunca fue un teatro de masas (como contraste, no hay que olvidar el éxito de público del teatro naturalista). El espectador no habrá de reconocer elementos de la vida cotidiana en escena sino abstraer el significado último de las ideas materializadas plásticamente en el escenario. Las tendencias simbolistas prescinden de la identificación sentimental al considerar al espectador un ente abstracto con capacidad intelectual para descubrir el mundo de los símbolos representados.

A nivel sintáctico el naturalismo relaciona los elementos escénicos entre sí siguiendo como base el texto escrito mientras que el simbolismo y el expresionismo, integran todos los signos entre sí en un nivel de igualdad (v. J. Canoa, 1989). En las relaciones escénicas tienen un mismo valor relacional el actor, el decorado y el texto. Se tiende a una unidad escénica distinta al texto escrito, es una "unidad independiente" formada por los modos de integración de sus componentes en la plástica escénica que es distinta a la textual. El iniciador de la cadena comunicativa es el director consolidado ya como creador que puede incluso prescindir del texto.

En el nivel semántico las tendencias simbolistas tratan de hacer visible en escena lo que no se ve puesto que el referente es invisible y abstracto, universal. Pertenece al mundo de los conceptos y no de la realidad y se basa en la representación simbólica o de signos visibles que proceden de ideas. El proceso de descodificación por parte del público exige la intervención del "intelecto".

La decoración se simplifica a uno o dos símbolos que concretan la idea o acción fundamental. Tienden hacia el teatro abstracto como espectáculo total basado en una serie de ejes de interrelaciones sígnicas internas no por su alusión a realidades conocidas por el espectador. La representación quiere hacerse valor signifiicante autónomo.

En el nivel pragmático las tendencias naturalistas/realistas y las simbolistas coinciden en dar supremacía al director. Este es el adaptador técnico del texto en escena según la tendencia naturalista, y el artífice escénico autónomo del texto en los simbolistas. En definitiva, asume la creación escénica.

### **J. Copeau**

Si Antoine y el naturalismo son el punto de partida del teatro moderno francés (y en esto coincide toda la bibliografía consultada), fue el director Jacques Copeau el que marca en Francia un paso más dentro de la renovación escénica francesa, tomando elementos de las tendencias simbolistas y naturalistas.

J. Copeau recibiría también influencias de las giras que a partir de 1910 lleva a cabo el ballet ruso de Diaghiler (v. M. Kurtz, 1950). La plástica del movimiento escénico integrado con la música mueve a Copeau a avanzar en la estética teatral.

En 1913 Copeau funda el "Vieux Colombier", teatro en que intenta llevar a la práctica su nueva visión escénica que parte de las varias influencias teatrales nuevas en Europa.

Quiere un teatro que fuera una ceremonia común, un diálogo entre la escena y la sala, en esto consistiría el juego dramático, en una "comunidad" entre espacio escénico y sala, entre espectáculo y espectadores. Se trata de ampliar el espacio escénico, si no físicamente sí sentimental e intelectualmente puesto que este espacio supera la caja escénica para abarcar todo el recinto teatral (escenario y sala) en cuanto a juego dramático de interrelación mutua.

La pragmática del espectáculo, es decir, la relación de los signos externos con el entorno, ha de ser la esencia teatral:

"Il n'y aura de théâtre nouveau que le jour où l'homme de la salle pourra murmurer les paroles de l'homme de la scène en même temps que lui et du même cœur que lui". (Jacques Copeau, 1931).

Copeau acepta las tendencias nuevas de la época y hace una síntesis, una simplificación clasicista de la escena (v. P.H. Simon, 1959). Este director, como responsable de la coordinación de los elementos escénicos: la iluminación, los sonidos, los efectos, etc., procede a simplificar la escenografía naturalista que era una fotografía de la realidad referida, y



la estiliza hasta un mínimo de elementos que, si bien parte del texto escrito tal como ocurría en el teatro naturalista de Antoine, su propio sincretismo hace que un mismo elemento pueda tener varios referentes: uno por su alusión a la realidad y otro por su alusión a la idea, lo que le da el carácter simbólico.

Lo simbólico va dirigido al subconsciente del espectador que lo interpretará (descodificará) según su competencia. Este proceso de descodificación no ha de ser literal sino en asociación con otros referentes personales. Como influencia del teatro simbolista se apela al intelecto del público para descifrar ciertos mensajes que aluden a la realidad de un modo simbólico y no mimético.

El teatro que Copeau propuso habría de ser de significación interior. Lo esencial es crear un juego armónico entre lo representado y el público:

"...que cree la emoción, la humanidad, la comunión de la escena y la sala. Convergen así la tradición naturalista que arranca del humanismo, y la tradición simbolista por el sentido clásico de lo real y la medida" (P.H. Simon, 1959: 31).

Para hacernos una idea de la distribución de la sala teatral del "Vieux-Colombier" de Copeau citaremos la descripción que del local nos da G. Tolmacheva (1946: 90-91) basándose a su vez en críticas y comentarios recogidos de la época: "A falta de belleza exterior el salón era agradable... Todo aquel que se encontraba por primera vez en el teatro de los puritanos recibía una impresión análoga. Hasta los golpes del gong que sustituían a los timbres parecían tener una tonalidad sombría demasiado severa para un espectáculo teatral. Las paredes de la sala, de color gris, estaban

totalmente desnudas -lo que según algunos las hacía aburridas- y cuatro grandes lámparas utilizadas a modo de proyectores para iluminar la escena ni siquiera estaban disimuladas. El escenario estaba encuadrado por un marco sencillo y fuerte, casi rústico; el proscenio no existía. De los lados y del frente del escenario descendían tres anchas escaleras que unían a este con la sala. Toda separación quedaba, pues, reducida a un simple telón de boca. Tanto los decorados como los trajes eran pobres, solo suficientes como para marcar la época y el carácter de la obra que se representaba. Tampoco la parte escenográfica llamaba la atención ni representaba singular encanto."

Recordemos el contraste con las salas teatrales tradicionales de su tiempo en donde se representaban las obras de corte naturalista. Dichos edificios estaban dotados de vistosas fachadas exteriores como era costumbre en los edificios teatrales desde el XVIII con la "institucionalización" del teatro. Las paredes del interior estaban también bellamente adornadas con una decoración que formaba ya parte de lo que esperaba el público que iba al teatro. Las candilejas y proyectores estarían ocultos, poseían un proscenio. Los decorados y trajes solían ser ricos y vistosos.

Fue un nuevo concepto de edificio teatral que sorprendió en la época. Esto nos vuelve a confirmar que en los procesos de innovación de las formas teatrales no solo varían la disposición del escenario, la escenografía y los modos de interpretación y dirección, sino que se producen también cambios profundos y significativos en los y espacios que hemos denominado "exteriores" a la representación. El fenómeno teatral es un todo congruente, en el que la variación de alguno de sus elementos repercute en el cambio de los demás. De tal modo que un cambio en la

estructura textual lleva a la variación del modelo escénico o una nueva forma de escenario trae consigo otras estructuras arquitectónicas en la sala y el edificio; a su vez, las formas escénicas cambian en relación con la sociedad y cultura a la que pertenezcan.

En cuanto a la interpretación, los actores del Vieux-Colombier rompieron completamente con el realismo sino a través de leves exageraciones que acentuaban los rasgos principales característicos del personaje, generalizándolos sin llegar a las estilizaciones simbolistas ni mucho menos a las expresionistas.

### **Paul Fort y Lugné-Poé**

Otro hecho destacado en el desarrollo del teatro simbolista en Francia -lugar donde tuvo mayor arraigo- fue la fundación del "Teatro del Arte" por parte de otro director de la época, Paul Fort que abre el "Teatro del Arte" al público el 18 de noviembre de 1890 con el "Fausto".

De nuevo la distribución del espacio donde se representaban las obras sorprende al público por la novedad. No se trataba de textos dramáticos nuevos sino de un tratamiento innovador en el cual es fundamental la situación del edificio, la sala y la relación con el público que acudía a estos espectáculos con un ánimo diferente al que lo habían hecho hasta entonces los espectadores de los espectáculos naturalistas.

Fueron estas fórmulas experimentales que repercuten en la sala y en el escenario así como en el papel desempeñado por los actores y el director que, desembocarán en el "teatro contemporáneo" que llega hasta nuestros

días precedente en gran parte de todo este movimiento de innovación escénica que se origina en la época que estamos estudiando.

Muchos autores de la época cambian los textos merced a experimentos escénicos que van abriendo nuevas posibilidades de secuenciación espacial y temporal del texto literario. Hemos visto anteriormente como autores como Strindberg, Ibsen y O'Neill entre otros, a través de la nueva estructuración en el planeamiento de sus temas llegan a lograr posibilidades de expresión dramática distintas.

Los espectáculos de Paul Fort se representaban en distintas salas y hacía unas siete representaciones al año. Indican los comentaristas de la época que Paul Fort se opuso al naturalismo de Antoine. Según comentarios y artículos de la época, los actores eran a veces seleccionados "a la buena de Dios" e incluso gratis, los debutantes se mezclaban con los viejos actores de melodrama. En escena se representaban obras de corte heterogéneo, incluso recitados de todas las épocas. Y para darnos una idea más concreta y gráfica de lo que fueron esas representaciones Galina Tolmacheva nos describe de forma expresiva cómo fue una de las representaciones de "El Cantar de los Cantares":

"Poetas y maquinistas manejaban vaporizadores,... en la sala flotaban nubes que apestaban a perfume. Se hacían inspiraciones profundas y se exclamaba: ¡Viva el simbolismo!, ¡Viva Mallarmé!".

Para Fort la decoración debe ser ficción pura de forma que unas cuantas telas o telones de fondo pudieran representar fórmulas de tiempo y espacio. En el teatro del Arte se le dio mucha importancia a la pintura y los decorados por la gran influencia de los pintores simbolistas que a menudo

pintaban las telas. El escenario se convirtió también en lugar de experimentación de efectos pictóricos. Con P. Fort colaboraron los mejores pintores del simbolismo.

Paul Fort (1944) habla de la escenografía como un sistema significativo de signos con valor en sí mismo, o casi como si de un cuadro con significado autónomo se tratase, puesto que habría de ser interpretable y legible por parte del público. Lo ve, en definitiva, como un lenguaje, como un sistema de signos significativos por sus interrelaciones.

De los sistemas sýnicos "descriptivos" más propios de los naturalistas, se pasa a un sistema de yuxtaposición a través de símbolos que simplifican la escenografía. Frente a este sincretismo escénico, el naturalismo es el arte del análisis escenográfico.

Paul Fort se asoció con el director Lugné-Poé (1869-1940) que continuó con la línea de representaciones simbolistas, incluyendo representaciones de Ibsen. No obstante, Lugné-Poé pasa a la historia del arte escénico por ser el director y fundador del teatro denominado "L'OEuvre". Sobre su concepción teatral así como de los montajes que se realizaron en este teatro hay que citar la obra del propio Lugné-Poé (1946).

El fundador del teatro "L'OEuvre" deja evidente la importancia que para él tenían las artes figurativas dentro de la representación teatral. De tal forma la escenografía habría de ir en armonía con el drama para provocar un sentimiento, una impresión o sensación global del espectáculo en el público. Sigue las líneas de la simplificación escénica a través de signos cuyo referente son abstracciones o "ideas", no la realidad inmediata.

Podríamos sacar como conclusión que el público en los espectáculos que realiza este director debe descodificar un mensaje que aparece codificado en símbolos referenciales pero, por medio de este proceso Lugné-Poé querría, como fin último, llegar a una provocación. Un paso más adelante en esta línea es la que da el movimiento expresionista el cual quiere provocar en el público una conciencia crítica frente a ciertas actitudes sociales o personales. El fin "evocador" del simbolismo se cambia en lo que sería un fin "provocador" en el mensaje expresionista.

#### **IV.2.c.- Meyerhold y el constructivismo**

Otro de los grandes creadores teatrales e innovadores del espacio escénico de principios de siglo fue Vsévolod Meyerhold (1874-1942). Meyerhold destacó no solo como director teatral sino también como teórico que influyó hacia otras técnicas de interpretación actoral más allá de su tiempo. Stanislavski y Meyerhold fueron los primeros que crean métodos para el arte del actor.

Meyerhold fue alumno de Stanislavski, con el cual se inicia como actor en el teatro, pero en 1902 fundó su propia compañía, conquistado por las ideas de los simbolistas, rompiendo con el naturalismo y con las técnicas de interiorización de Stanislavski. Funda también una escuela de dirección teatral, hecho único en su tiempo. Lo importante para él fue sobre todo la expresión plástica, esto le lleva a acercarse al movimiento llamado constructivismo que influye grandemente en la estética artística de las vanguardias de entre-guerras.

La escenografía del teatro carecía de lugar o época determinados. Recibe influencias del teatro de títeres. Hace un teatro de formas estatuarias con poca libertad de movimientos para los actores: todos debían estar controlados y estudiados por el director. Era un teatro de formas pictóricas que se adaptaban a la representación como un conjunto plástico de movimientos armonizados. El movimiento físico del actor representaba la base principal del arte interpretativo. Su escuela para la formación teatral, llamada "La Escuela Biomecánica" se basó en la idea de que por la perfección física se puede llegar a la perfección artística.

Por otro lado, el actor es el factor esencial del drama escénico, su actuación ha de ser plenamente legible por el espectador de forma que toda la atención se concentre en sus movimientos plásticos. La puesta en escena de una obra dramática sería la puesta en escena de las posibilidades del actor.

Al contrario que los simbolistas Meyerhold considera la pintura secundaria con respecto a la escenografía que ha de ser tridimensional: Actores y utilería sobre todo. Las formas escultóricas en escena se imponen sobre las pictóricas. El espacio escénico se forma por la distribución de una serie de objetos entre los que el actor es el más móvil: el objeto principal.

La puesta en escena no es la plasmación evocadora de una subjetividad, sino una sucesión de objetos y movimientos que dan un todo plástico. Actores y escenografía se sitúan en un mismo plano significativo. Los actores son la parte móvil de la escenografía, transmisores junto con ella de un mensaje "estético" o plástico. No se trata ya de la reacción sentimental-artística de los simbolistas, Meyerhold quiere llevar al espectador al goce estético de unas formas en escena. La escenografía que

rodea a los actores no es sino un espacio en tres dimensiones que produce imágenes visuales de las que el público disfrutaría directamente sin necesidad de evocación sentimental. La propia mecánica de la movilidad escénica se hace significativa con valor en sí misma (v. C. Vizcaíno ed., 1975). Uno de sus mejores montajes fue el del *Don Juan*, de Molière, que se hizo en el teatro Imperial de Alejandro en 1919. La distribución que del espacio hizo Meyerhold fue un contrapunto a las teorías de Stanislavski:

"Por primera vez en los teatros imperiales quedaba suprimida la separación entre escena y sala. Además, Golovin (pintor importante y autor de los decorados) había elegido para sus decorados salones que se adaptaban y armonizaban con los de la sala misma haciendo que el escenario fuera una continuación de aquellos. Suprimidas las candilejas, convertido el sitio de la orquesta en prolongación del proscenio, el actor se reunió con el espectador actuando entre el público y el teatro... . El Don Juan que Meyerhold llevó a escena formaba contraste extremo con las reglas del teatro clásico." (Tolmacheva, 1946: 254)

La anterior cita viene a corroborar varias de las características del nuevo teatro: 1- No se trata de representar nuevas obras, sino de utilizar las antiguas con nuevas coordenadas espaciales. 2- El teatro un hecho global que va más allá del espacio escénico concreto de la representación. El acercamiento del actor al público, la simulación del escenario como prolongación de la sala evocando así un espacio común para público y actores, para emisores y receptores del mensaje dramático, cambia por completo el lenguaje escénico. En esta ocasión la transformación procede no de los temas sino de la práctica escénica que nos lleva a nuevos sistemas de comunicación teatral.



Otra de las aspiraciones de Meyerhold fue hacer partícipes a los espectadores no solo como receptores, sino como emisores mensajes que respondieran a las estimulaciones del espectáculo. El teatro es un todo en el que los espectadores pueden influir al hacerse también agentes del mensaje teatral. Para esto Meyerhold pensó en la "activación del público" hasta hacerlo entrar en el espectáculo. Se propuso incluso derramar cola líquida en los asientos para provocar la hilaridad del público, lanzar polvos para que la gente estornudara, etc.

En 1923, como director del "Teatro Experimental" hizo construir en la Sala del Concejo Deliberante de Petrogrado un teatro semejante a un circo, sacando al teatro de su espacio habitual y multiplicando las posibilidades al llevarse a cabo en varios lugares a la vez: la pista, los pasillos y debajo del anfiteatro. De este modo con la ruptura total del espacio escénico tradicional, y el cambio el vestuario de unos actores vestidos igual que los espectadores, se llegaría a la integración plena del público en el espectáculo. El resultado curioso fue que la gente del público se fue pues pensó que una pelea entre actores era real, no supieron interpretar la "ficción" escénica.

Meyerhold asume como director la total responsabilidad del espectáculo en su forma y su contenido. Incluso entra en el dominio el autor pues suprime escenas o las agrega, altera su orden, e igual ocurre con los personajes. El teatro es para Meyerhold un fenómeno total como integrador de artes, movimiento, actores y público pero totalmente controlado por el director que es el responsable último del espectáculo. Sigue la línea de G. Craig: la puesta en escena es una máquina compleja que semiotiza por completo las formas del cuerpo humano y su voz. Huye de cualquier referencia mimética. Su forma es el puro artificio. El texto se convierte en un apunte, una base sobre la que trabajar o no. El mensaje

dramático cobra sentido por su función plástica por lo que la técnica de la puesta en escena pasa a primer plano de importancia (v. Bettetini, 1975).

También el futurismo hizo su aparición en Rusia con la llegada de Filippo Marinetti quien, interesado por el teatro de Meyerhold, lleva a cabo junto a él una curiosa representación de Otelo a modo de "extracto de tragedia" que duró tres minutos. Con lo cual ponían en práctica su teoría de que se puede acabar también con el tiempo de las obras clásicas, así como de la forma en que se desarrolla la acción, puesto que, en su opinión, toda obra clásica puede ser representada esquemáticamente merced a su esencia temática, por ello las palabras pueden ser prácticamente suprimidas.

En definitiva el espacio de la representación se hace lugar amplio de consideración estética que se extiende a la sala y donde convergen varios lenguajes artísticos de vanguardia. Podríamos decir que es un teatro del signifiante pues son los elementos físicos de la puesta en escena tales como música, movimientos, técnicas artísticas y escenográficas, etc., los que tienen valor "per se" en cuanto a forma física que produce un placer estético. No tienen valor por un significado "ideal" o trascendente ni por los referentes reales con los que estableciera la relación. La forma escénica es un valor en sí. De aquí que una de las grandes aportaciones de Meyerhold al teatro posterior fue el estudio de la relación de las formas escénicas.

### **IV.2.d.- El expresionismo**

Otro movimiento artístico de gran influencia en Europa a principios de siglo en todas las artes fue el expresionismo. Se originó en Alemania en la

década de 1910 a 1920 y de allí se exportó a Europa. Comienza siendo una protesta dramática contra la autoridad de la familia y la comunidad (v. Brugger: 1956). Sus temas guían la atención sobre el individuo a las rígidas líneas del orden social, hasta llegar a la crítica de la industrialización de la sociedad y la mecanización de la vida (sobre este último asunto, sírvanos de ejemplo la obra de Kaiser de 1916 *Desde la mañana a la media noche*, sobre la terrible mecanización de un día de trabajo). Es un paso más de la estética simbolista que se radicaliza e incluye por lo general la idea de la "concienciación" del público sobre hechos sociales. En opinión de Styán (1983), sigue a Nietzsche en lo que se refiere a ensalzar el valor de la personalidad creativa del individuo.

Tuvo gran influencia en el cine de la época en películas tan significativas de la época como "El gabinete del Doctor Caligari" de 1919 y "Metrópolis" del director Fritz Lang de 1926.

Tanto el simbolismo como el expresionismo aportan nuevos métodos teatrales de grandes consecuencias al manifestar plásticamente la realidad interior del hombre y profundizan en la condición humana desde el punto de vista intelectual.

El expresionismo es un simbolismo porque usa la imagen como signo visible de la idea para expresar lo interior. Crea con frecuencia personajes-idea y suele basarse en un proceso de síntesis radiográfica, deformaciones y figuraciones. La imagen de la realidad tiene más importancia para el desarrollo de los hechos que la realidad misma, puesto que la realidad interna solo puede expresarse por imágenes. En el teatro expresionista se da una extrapolación de todas estas características que también son propias del teatro simbolista.

Los personajes son "tipos", suelen tener un referente colectivo no una realidad individual. Como en otras formas vanguardistas de teatro (simbolismo, constructivismo, etc.) se distorsiona y altera la realidad por medio de la ruptura de los elementos de acción y tiempo. El lenguaje hablado deja de ser necesario acercándose al drama sin palabras. La acción y el movimiento son elementos estructuradores del drama:

"La acción se convierte en un elemento tan importante que el lenguaje se hace cada vez menos necesario y la pantomima más y más funcional". (C.E. Dahlström 1930: 70).

El expresionismo se plantea la búsqueda del hombre como individuo por medio de una serie de funciones abstractas, considerándolo como ente objeto de generalización ejemplificadora y no como carácter humano específico psicológicamente estudiado. Al contrario, este tipo de personaje-carácter psicológicamente estudiado es la base del teatro naturalista de Stanislavski. Por otro lado, el espacio escénico sería una traslación del contenido dramático del personaje. Es un paso más sobre las estructuras simbólicas de Appia o Craig. Los elementos sígnicos adquieren un significado "per se" dentro de la obra y hacen referencia directamente al conflicto dramático. De esta forma el maquillaje se exagera creando tipos más que personas; el referente es la problemática interior del individuo. Otro tanto ocurre con el vestuario.

Los elementos metafóricos (por ejemplo la luna por la muerte en *Ligazón* de Valle Inclán) o metonímicos (una torreta representando a un cuartel en *Los cuernos de Don Friolera*) son muy frecuentes. Se diría que es una síntesis por la cual se desfigura y transforman los elementos en ideas,

y estas ideas se exponen con fines críticos de una sociedad, un hecho, etc. M. Henry (1971: 19-21) al hablar del lenguaje metafórico del expresionismo alemán nos indica que la búsqueda de la realidad escénica es en sí la búsqueda de un lenguaje artificial.

Ocurría a veces que ciertas manifestaciones teatrales no eran entendidas propiamente en su tiempo. Dahlström (1930) da cuenta de este fenómeno de "incomprensión" al decir que solo hay una crítica seria sobre las corrientes expresionistas a partir de 1919, a pesar de que el término "expresionismo" se comienza a utilizar a partir de 1910. Se daban incongruencias formales al llevar a cabo obras de carácter expresionista en espacios y modos realistas. Esta misma razón puede explicar lo tardío del éxito del teatro de Valle en nuestro país. Así parece demostrarlo el hecho de que sus obras no fueran representadas en los arcaicos escenarios españoles de principios de siglo donde apenas llegan las experiencias teatrales que estaban ocurriendo en Europa. Ramón Esquer Torres (1969) recopila los estrenos que se hicieron en el período de 1854 a 1932, entre los cuales no aparece ni una sola obra de Valle. Si más adelante se hicieron algunas representaciones de sus obras fue utilizando códigos propios del teatro naturalista o de la típica "comedia de salón benaventina" en boga durante tanto tiempo en España (v. Ruiz Ramón, 1967b).

#### **IV.2.e.- Otros innovadores:**

##### **Max Reinhardt**

Si en este repaso general sobre las innovaciones escénicas de principios de siglo tuviéramos que señalar un nombre que llevara a cabo en la práctica teatral muchos de los hallazgos del teatro de aquel tiempo sería,

según la mayoría de los críticos e historiadores del teatro ya citados, Max Reinhardt (1873-1943).

Sobre él podemos citar estudios de interés por ser coetáneos, que nos muestran la influencia de éste en el panorama teatral de principios de siglo, como el de Huntley Carter de 1914, o el de Oliver M. Sayler de 1924.

Parte del naturalismo alemán, de la escuela de Otto Bram (1856-1912) quien lleva las formas naturalistas Alemania a imitación de Antoine en Francia, para luego ensayar con muchas otras técnicas dramáticas de modo ecléctico sin adscribirse a ninguno de los movimientos, escuelas o teorías teatrales del momento. Todo vale para la práctica teatral. Fue según todos los datos un hombre de teatro por excelencia.

Solía hacer escenificaciones efectistas donde a veces incluso la acción era velada por la gran maquinaria escénica y los movimientos de multitud de acciones en el escenario. Según los datos que nos aportan Carter y Sayler en sus obras citadas anteriormente, fue muy famosa la representación que hizo de *El Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. En este montaje utilizó por primera vez el escenario giratorio. Consistía en un gran disco recortado en el piso del escenario y puesto sobre ruedas de manera que podía girar fácilmente. Este disco ocupaba la mayor parte del escenario y se dividía en varios sectores en los que se colocaban distintos decorados. De este modo el cambio escénico se producía instantáneamente con solo dar la vuelta al escenario. Las posibilidades escenográficas se multiplican.

Una de las ideas de Reinhardt fue el adaptar técnicas del circo al teatro, teniendo en cuenta que el público de circo participa más

activamente en el espectáculo. Su actitud es más cercana a la participación en una fiesta colectiva. De este modo y de forma original, Reinhardt cambia las formas teatrales del momento partiendo del receptor: los espectadores, ya que una de sus ideas principales fue la de integrar al público en la representación.

Incluye técnicas circenses porque compara al público que asiste a un espectáculo circense con un coro situado dentro de un enorme espacio que, a modo de templo, tiene significación gracias al conjunto de interrelaciones entre artistas de circo y público, todos agrupados en un espacio "ceremonial" común. El público ha de rodear la acción dramática. La inspiración le llegaría del teatro griego clásico del que como vemos toma algunos conceptos.

En el circo el artista se mezcla con la muchedumbre y al entrar en contacto con ella el espectador se vería absorbido por la acción y actuaría como integrante de un coro. Es curioso observar cómo Reinhardt se adelanta de algún modo a las teorías brechtianas sobre la consideración de la actitud del espectador asistente al teatro como si de un acontecimiento deportivo se tratase, puesto que en este tipo de espectáculos el público participa de la acción sin identificarse emocionalmente con la historia contada (v. Brecht, 1948).

Max Reinhardt busca constantemente lo que él llamó "el teatro del futuro", que en definitiva sería aquel que integrara al espectador en la acción a través de la relación con los intérpretes. Vio que el espacio teatral iba más allá que el espacio de la representación y consideró los espacios externos al espectáculo como condicionantes de la actitud de los espectadores en el teatro y, por tanto, hechos claves en la representación

teatral a pesar de que hasta entonces eran elementos secundarios para la puesta en escena.

Los espacios para las representaciones habían de ser grandiosos porque "solo las fuertes y profundas dimensiones son capaces de atormentar a las masas" (Sayler, 1924: 136).

Representó *El gran teatro del mundo* de Calderón en el festival de Salzburgo en una iglesia poniendo una plataforma frente al altar de color escarlata; la muerte, que iba vestida de rojo descendía de un pedestal siguiendo el ritmo de un tambor invisible que tocaba con huesos y bailaba una danza macabra con cada una de sus víctimas.

Como otros hombres de teatro de su época, creyó que la música y otros sistemas signícos secundarios hasta el momento tenían influencia directa en el espectáculo pues modificaban la impresión en los espectadores, y, por tanto, provocaba su respuesta, fin que consideraba último en la comunicación teatral.

A veces el exceso en la profusión de medios técnicos como música, luces y efectos diversos fueron un impedimento para que los espectadores siguieran la trama de la obra representada. Los trabajos de Reinhardt son interesantes, sobre todo, por pasar a primer plano ciertos componentes que en el teatro anterior no se consideraban como integrantes del fenómeno teatral.



### **Alfred Jarry**

Otra de las figuras que llevó a cabo un teatro de formas totalmente nuevas saliéndose incluso de los "ismos" tan en boga en su tiempo fue Alfred Jarry (1873-1907). Jarry comienza en el teatro de "L'OEuvre" de Lugné-Poé que, como antes hemos mencionado seguía la línea simbolista (v. J. Robichez, 1956 y 1957).

La obra *Ubu rey* de Jarry se estrenó el 10 de diciembre de 1896 y fue una puesta en escena excepcional pues rompió los moldes simbolistas establecidos llevándolos a sus últimas consecuencias. El teatro se burla del teatro. En septiembre de ese mismo año Jarry publica en la revista 'Mercure de France' un artículo "De l'inutilité du théâtre au théâtre", en el cual expone sus novedosas teorías teatrales no sin cierta ironía. El teatro rompe los moldes del teatro.

Se trata de un lenguaje teatral basado en una gran violencia verbal llena de incoherencias que producen efectos nuevos e insólitos. Piensa Jarry en la adopción de unas formas escenográficas únicas simplificando la escenografía a un telón de fondo en el que los personajes usaran carteles que indicarían el lugar donde se desarrollaba la acción. Cambia el código escénico con respecto a naturalistas y simbolistas o expresionistas.

Si en el teatro realista predominan los signos icónicos, pues mantienen una relación de analogía con su referente que es la realidad. El simbolista tiene predominio de signos-símbolo cuya relación con su referente -idea- es arbitraria y no motivada y el vínculo entre significante y significado es, por tanto, convencional. El teatro de Alfred Jarry podríamos

considerarlo como un sistema donde predominan los signos índice que aluden a la realidad o la idea por una relación de contigüidad: señalan al referente, no lo sustituyen. En este aspecto se adelanta de algún modo a la teoría teatral brechtiana, puesto que en el teatro de Brecht como en el de A. Jarry predomina la función indicial (de referencia) frente a la función icónica (mimética) del signo característica del teatro naturalista. Como Brecht, Jarry coincidió en proponer la utilización de carteles que "señalaran" el lugar, el tiempo o cualquier otro elemento de la representación.

Cuando Jarry en 1896 pretende la destrucción de la escenografía no hace sino plantear un espacio escénico donde hayan cambiado los códigos y las relaciones de los distintos sistemas de signos: Un actor puede identificarse como el personaje que representa solamente con decirlo. El decorado puede ser cualquier espacio por medio de un simple cartel que lo indique.

En la representación de *Ubu rey* el decorado era único y su función era solamente describir los sucesivos lugares de la acción, incluso el cuerpo del actor sirve de escenografía pues puede hacer de puerta, por ejemplo, o de cualquier otro elemento de la escena. El espectador se hace cómplice del actor que le indica lo que debería ver y no ve. Del "espectador testigo" del naturalismo hemos pasado al "espectador cómplice" (v. Robichez, 1956).

Denis Bablet (1965: 167) reproduce el siguiente texto de A. Jarry según aparecía en un texto del programa que acompañaba a la representación:

"...Le rideau dévoile un décor qui voudrait représenter Nulle Part, avec des arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bleu, de

même que l'action se passe en Pologne, pays assez légendaire et démembré pur être ce Nulle Part, ou tout au moins".

### **Antonin Artaud**

Se da también a principios del siglo XX otra tendencia teatral denominada "teatro superrealista", que fue fundada por André Breton (v. J. Canoa, 1989).

El superrealismo surge de la extrapolación del realismo por medio de la acumulación de signos en escena en reacción contra la realidad directa e inmediata en busca de "correspondencias suprasensibles" conseguidos por medio de elementos en escena que provocan la asociación sinestésica de los significantes.

Utilizó este teatro imágenes mágicas y violentas llevando a sus últimas consecuencias la plasmación de la realidad a escena. Se llevó a cabo incluso la representación de objetos reales, llegando a lo escatológico, injurias y burlas al espectador, valía todo aquello que actuara física y espiritualmente en el espectador para elevarle a un plano suprarreal.

Entre estos intentos dramáticos el de más interés en lo que se refiere al cambio en las formas del espacio escénico, fue el que propuso Antonin Artaud (1896-1948) figura que, como Jarry, aspira a una ruptura, una "destrucción" del teatro en el teatro. Para ello implanta nuevos modos dramáticos, sobre todo a través de la inserción de códigos escénicos que tienen importancia por ser un adelanto de formas muy posteriores, anticipan incluso el teatro "de vanguardia" de nuestros días (Ya citamos

anteriormente el teatro de La Fura dels Baus, por ejemplo que, según nuestra opinión, tiene algo de "artaudiano"). Veinte años más tarde Artaud influiría en grupos europeos y americanos tales como el "Living Theatre", el "Teatro Pánico", el "Open Theatre", el teatro de Grotowski, etc. todos ellos entendieron como Artaud el teatro como un compromiso con uno mismo y con los demás (v. Cesar Oliva, 1994: 391).

En la obra "El teatro y su doble" se recogen sus escritos de 1931 a 1933 (a ella aludimos al referirnos a la dramática de este teórico y hombre de teatro), pero Artaud hace la primera exposición de sus ideas en su artículo "L'Evolution du décor" defendiendo la idea de un teatro absolutamente puro, donde el público es parte integrante. El público irá al teatro como va al médico, sabiendo que no saldrá indemne, algo nuevo habrá hecho mella en él. Parte Artaud del grupo de los surrealistas que plantearon el teatro del "superrealismo" pues no imaginaban como posible un teatro surrealista (v. Laura Vazzoler, 1984), no obstante Artaud fue expulsado del grupo en 1926.

Lo importante para nosotros en lo que se refiere al estudio dramático desde el punto de vista semiótico es que para Artaud el teatro es un lenguaje en sí mismo que supera las barreras del teatro hablado, este lenguaje es una "creación" que se lleva a cabo en escena y no una "enunciación". El teatro es "forma" de comunicación autónoma. Lo principal es la forma de la emisión, la cantidad de tonos y modulaciones que el actor pueda emitir y no el contenido del enunciado. La forma escénica es el mismo mensaje.

Propone un nuevo lenguaje escénico que habría de ser destructor y anárquico fuera de los cánones establecidos en el teatro de occidente que

imponía, entre otras convenciones, la existencia de un texto, una intriga dramática y la expresión dialogada de una historia.

Se basa en que el tiempo dramático es uno e irrepetible; nada del lenguaje teatral permanece, por tanto, requiere un sistema expresivo diferente al de las artes plásticas. Este lenguaje es autónomo y ha de crearse en cada representación. La creación artística teatral se da y se crea en escena, de ahí su idea del "post-texto" que procede de la práctica escénica y sería lo verdaderamente teatral, por eso prescinde completamente del texto escrito al que no considera un sistema propio del teatro dado que este (post-texto) se ha de crear en la misma representación.

Por otra parte, todos los elementos y sistemas que intervienen en la representación son válidos siempre que sean signos/símbolos integrados en un todo coherente. Dentro del espectáculo no hay ninguna expresión autónoma, incluso el lenguaje articulado es un elemento más del todo escénico. El teatro, por ser un todo autónomo es como otra forma de vida con la cual el hombre ha de comprometerse.

Todo el espacio escénico es una fuerza que podríamos calificar de "demiúrgica" en sí misma que ha de absorber al espectador. Es decir, los objetos habrían de cobrar sentido por el mero hecho de estar en escena, provocar al espectador, comunicar por su propia esencia, no por su alusión a realidades ni ideas preconcebidas.

El referente de los signos escénicos no es ni la realidad (como en el teatro naturalista) ni lo abstracto o la idea (teatro simbolista o

expresionista) sino que el espacio escénico es referente de sí mismo. Es un teatro al que podríamos calificar de endocéntrico.

Lo que propone Artaud, en definitiva, es un cambio en el esquema comunicativo teatral básico siguiente:

**AUTOR → DIRECTOR → REPRESENTACIÓN → PÚBLICO**

De aquí se elimina radicalmente el primero (autor/texto), el segundo (director) pasa a segundo plano alejándose del papel de máxima importancia que tenía en las tendencias simbolistas, y expresionistas. Diríamos que el director es el coordinador de signos, de ideas que tomarán su significado definitivo en el mismo acto de la representación. Es, por tanto, un teatro al que denominaríamos "ceremonial", pues en la ceremonia todo elemento adquiere su significado por su modo de intervención precisa en la misma.

El actor es un ente más que reelabora y emite enunciaciones aunque no siempre enunciados, es el verdadero agente móvil de la creación teatral. Todos los elementos en actividad dentro del espacio escénico han de provocar la participación activa del público, casi catártica, el cual influye con su presencia en la creación del mismo espectáculo.

El espacio escénico sería el único elemento capaz de crear significados "in praesentia" conducidos hacia un público receptor y emisor mudo. La participación del público en el espectáculo es emocional y coetánea al momento de la representación, porque -y este es uno de los hallazgos más importantes del teatro de Artaud- el teatro sería el arte de la "momentaneidad", el arte físico del instante. En esta característica básica y

definitoria del fenómeno teatral nadie hasta Artaud había hecho tanto hincapié hasta entonces. Esta condición es uno de los pilares de la teoría teatral artaudiana.

Artaud aplicó sus teorías en muy pocas representaciones con muy poco éxito y, aunque planteó problemas sobre su ejecución escénica influyó, como antes hemos señalado, en formas dramáticas muy posteriores que llegan al teatro de vanguardia de nuestros días.

#### **IV.2.f.- El teatro brechtiano. Breve comparación con el teatro de Valle Inclán**

Si hubo un hombre de teatro cuya teoría originara un verdadero fenómeno que fue algo más que un estilo teatral fue Bertold Brecht. El modo "brechtiano" de hacer teatro continuó tras su muerte, aunque no siempre sus seguidores e imitadores entendieron bien las formas de representación que Brecht propuso. Después de un primer periodo de exaltación sin más por parte de sus "fieles", ha habido estudios de su teatro desde el punto de vista de la puesta en escena y la interpretación que han continuado la fuerza teatral de sus propuestas. Tanto Brecht como Artaud tuvieron su apogeo en un periodo histórico que va más allá del que pretendemos abordar, pero creemos imprescindible incluirlos haciendo mención, aunque sea como una referencia somera de su teoría teatral a la cual nos hemos referido en anteriores apartados de esta tesis.

Hemos de mencionar también la colaboración que en sus inicios tuvo con Edwin Piscator que, aparte ser el iniciador del "teatro político" de cuya influencia parte el teatro brechtiano. Nos parece interesante destacar que Piscator fue un innovador en el uso de la técnica cinematográfica en

escena que llevó a la práctica en 1927 en el montaje de *¡Hala, que estamos vivos!*. Como director tuvo gran influencia en Estados Unidos en los años 50.

Como punto de partida Brecht planteó un concepto lúdico del teatro, cuyo fin primario es divertir al público que contempla en escena una estética, una forma: "Trataremos el teatro como un lugar de diversión, tal como corresponde a una estética" (Brecht, 1948: 6)

Del dominio de la contingencia temática en la que se había basado el drama, pasa a la institución de una forma que tenga valor en sí misma. No se trata de que el público se identifique con lo que pasa en el escenario, ni plasme en la representación sus sentimientos, sino que se sitúe ante él con una perspectiva crítica, distante de lo que está contemplando, pues la obra de arte es un artificio y no una reproducción de la realidad. El mismo concepto del drama se cuestiona por tener como base de articulación el carácter problemático de las relaciones humanas. El teatro ha de ser una "forma no problemática" en el sentido de que no suscita la identificación sino la reflexión. Esta nueva concepción "extraficcional" o de relación espectáculo - espectador le lleva a una serie de cambios en la estructura "intraficcional" de la obra, y de ahí la tentativa de Brecht de oponer a la dramaturgia "aristotélica" una dramaturgia "épica" no aristotélica que es el llamado "teatro épico brechtiano"(v. Brecht, 1933-1941).

Sus ideas tienen como función someter los elementos tradicionales del drama al absoluto del movimiento global que caracteriza el mecanismo dramático, es decir, mostrarlos y distanciarlos del público. Son los efectos de distanciamiento que define de la siguiente forma:



"Representación distanciadora es aquella que permite reconocer al objeto, pero que lo muestra como algo ajeno y distante" (Brecht, 1948: 20)

Se ha de impedir la intervención del espectador en la cosa representada para producir un efecto de extrañamiento que aleje al público de lo familiar para que no se identifique con los personajes. Por tanto, el actor no ha de transformarse por completo en otro ser de ficción, lo que plantea una técnica actoral distinta a la de la escuela naturalista de Stanislavski. Para Brecht la representación es una especie de experimento a modo de espectáculo deportivo, donde el público que lo contempla se divierte pero no ve reflejados sus sentimientos en lo que allí sucede.

El signo teatral es algo fingido y artificial que se muestra como tal ya que, por medio de un proceso voluntario, el teatro transforma los signos naturales en artificiales. En otras palabras, lo que Brecht planteó fue una disociación entre el significante (actor) y el significado (personaje), de ahí el predominio de la "función índice" en su teatro: el significante se muestra por contigüidad al significado. Para este fin Brecht propone el uso de máscaras, cortes en la acción, señales que caractericen previamente al personaje, etc. Es la función que predomina en el género épico, distinto al drama naturalista donde la "función icónica" es la más frecuente y establece una relación de analogía entre significante y significado.

Brecht piensa que el teatro no ha de representar al mundo sino reproducirlo, por lo que la representación se convierte en un objeto artificial válido por su misma configuración formal, para lo cual se sirve de una serie de elementos distanciadores. Este distanciamiento se consigue por la oposición entre el "sujeto" y el "objeto" (v. Szondi, 1956: 102) y aquí radica la base del "teatro épico" brechtiano. Si la forma del drama tradicional de

corte realista reposaba en las relaciones interhumanas, y su temática se iba formando por los conflictos que engendraba esta relación, el teatro brechtiano se basa en la evidencia de la forma y no en el contenido de las relaciones humanas en conflicto. El nuevo principio-forma se hace por la distancia que toma el hombre para mostrar su problema.

Técnicamente el distanciamiento se puede lograr por varios medios, como intercalar canciones en el diálogo, iluminar con proyectores situados en la sala para que se vea bien claro lo que se muestra a los espectadores o escenificar sucesiones de cuadros que llevan la acción de un lugar a otro, sin seguir un orden verosímil lógico. Es decir, los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente. Otros recursos son las introducciones de prólogos o epílogos que anticipen el argumento o concluyan la obra, etc.

Con este planteamiento teórico se pueden advertir ciertas coincidencias con la concepción dramática del esperpento de Valle Inclán, bastante anterior a las teorías brechtianas. Si tenemos en cuenta que "la visión grotesca depende del concepto de distancia artística: una combinación de lo vejatorio y lo ridículo que se resuelve en el extrañamiento" (Zahareas, 1968: 317), quiere decir que Valle, por medio de la "esperpentización" o deformación sistemática de la realidad, produce también un efecto distanciador entre público y obra. Huye de la verosimilitud, consiguiendo un nuevo sistema de interrelación signica entre el expresionismo y el teatro épico. Sus personajes y situaciones no representan analógicamente la realidad, es decir, no la "iconizan", sino que hacen referencia a ella por signo que el público ha de interpretar. La relación entre el signo y su referente es de contigüidad y no de analogía.

Para huir de la "verosimilitud", Valle usa el estereotipo o signo inmovilizado por el hábito al cual llega por estilizaciones gestuales propias del teatro de guiñol. Como Jarry e incluso Artaud altera el espacio lúdico creado por la expresión gestual de los actores de modo que a veces cobra más importancia que la palabra. Se aleja así del teatro básicamente "conversacional" de Benavente (v. Torrente Ballester, 1957).

Si seguimos comparando la teoría teatral que Valle expresa a través de su esperpento vuelven a aparecer coincidencias y avances técnicos con respecto a la vanguardia escénica europea de principios de siglo, porque lo que Valle Inclán consigue con la profusión gestual de los personajes es lo que Brecht llamó años más tarde "efecto de extrañamiento". En el teatro épico de Brecht predomina también el elemento gestual que otorga una forma grotesca a buena parte de su obra. Así en *La resistible ascensión de Arturo Ui* de 1941 "es la categoría de lo grotesco lo que cuenta más fielmente la tonalidad general de la pieza" (v. Ph. Ivernel, 1970: 37). Brecht da una visión desmitificada del héroe para mostrar por lo grotesco los mecanismos por los que se instala la dictadura. Esto es lo mismo que hace Valle Inclán al desmitificar al héroe calderoniano que actúa por el imperativo del honor, pero a la vez se acerca a la realidad social de su época para hacer la crítica del estamento militar. (Un claro ejemplo lo encontramos en *Los cuernos de Don Friolera*)

Tanto el teatro expresionista, el esperpento de Valle como el teatro épico de Brecht tienen como fondo realidades contemporáneas o históricas, pero presentadas de modo que susciten en el público una actitud crítica y, por lo tanto activa. Coinciden también en que son las situaciones las que dominan al personaje y en la inserción de elementos tomados del teatro clásico u otras obras que sacados de contexto producen un efecto irónico

distanciador (Shakespeare: Arturo Ui repite delante del espejo el mismo discurso que Marco Antonio pronuncia para hacer el elogio fúnebre de César; los personajes recuerdan a *Otelo* en *Los cuernos de Don Friolera*. Calderón: el héroe calderoniano se convierte en un guiñol como Don Friolera. Arniches: Recuperación del estilo lingüístico populista del sainete).

Los personajes están en todos los casos compuestos desde el exterior en un plano inferior al de sus autores. Se vuelven seres ínfimos en contraste con los héroes clásicos al que el autor mira desde abajo (v. Ivernel, 1970). La utilización de géneros teatrales ya conocidos por el público da lugar a nuevas formas de teatro que difieren de los modelos originales. Pero también en *El pequeño organon para el teatro* Brecht propone como recurso la inserción de piezas y formas teatrales tradicionales que el público ha de ver con una perspectiva crítica nueva al estar insertas en marcos dramáticos diferentes:

"La imagen historificadora tendrá algo de los bocetos que, en torno a la figura elaborada acusa las huellas de otros movimientos" (Brecht, 1948: 29)

El uso de prólogos y epílogos (que también aparecen en algunas obras de Valle Inclán) suelen introducir y finalizar las obras de Brecht para que la misma forma de enlace sintáctico de las secuencias alertara al espectador del "carácter artificial" de la representación. Sirven a veces de resumen de la fábula y son así un aspecto funcional y táctico para indicar la esencia de la pieza, indicando su "gestus fundamental". Tras el epílogo el espectador ha de asimilar la ironía de la puesta en escena y observar críticamente lo que ha ocurrido en la representación para buscar las connotaciones y el significado ideológico que le lleve a la reflexión. El teatro

de Brecht supone un significado general de contenido ideológico, si admitimos que en su teatro la ideología es la connotación final de todas las connotaciones, es decir, el significado último de la obra (v. Pavis, 1976: 86). Es un fin didáctico para concienciar al espectador de los problemas sociales, culturales y políticos de la sociedad industrial capitalista que le rodea.

Los prólogos, los epílogos y los resúmenes o introducciones que Bertold Brecht hace de las distintas escenas, intentan provocar una actitud crítica por parte del espectador, que es según su criterio, una actitud plenamente artística. Otro elemento formal del que se sirve es el de la sucesión de escenas a modo de cuadros que forman secuencias que guardan entre sí cierta independencia, recurso también usado por los expresionistas y asimismo frecuente en el esperpento de Valle. Estas secuencias suelen ser breves y frecuentemente están separadas por un lapsus de tiempo. Son varios los lugares donde se desarrolla la acción, lo que supone una escenografía de decorados o esquemas cambiantes que hace imposible la representación naturalista de sus obras. Por tanto, la escenografía no ha de imitar la realidad, sino aludirla por medio de signos escénicos que el espectador ha de interpretar:

"...Las partes de la fábula deben enfrentarse cuidadosamente, manteniéndose la estructura propia de esas partes, como obritas dentro de la estructura general de la obra" (Brecht, 1948: 29-30).

Brecht se aleja de las formas aristotélicas (o dramáticas) del teatro para hacer un "teatro épico" diferente desde la misma estructura de la obra como indica en su artículo titulado significativamente "Sobre una dramaturgia no aristotélica": la diferencia sin duda existente entre la forma

dramática y la épica fue descubierta, siguiendo a Aristóteles, en la diferente estructura de la obra cuyas leyes fueron expuestas y tratadas en dos ramas diversas de la estética literaria (v. Brecht, 1933-41).

#### **IV.2.g.- El teatro de los "grupos independientes"**

Además de los directores y dramaturgos como Brecht que dejaron su huella en el teatro posterior a ellos (Antoine, Appia, Craig, Copeau, Fort, Artaud, etc.), nos parece interesante mencionar la labor de los grupos independientes que comienzan a representar al margen de los teatros oficiales y comerciales, incluso se diferencian de los grupos de vanguardia más populares. Muchos de ellos llevan a la práctica varias de las teorías que comenzaron a arraigar en la época.

Es el comienzo de los teatros independientes (también llamados "marginales" o "alternativos"), nace en estos momentos y sigue dándose hasta nuestros días. Por eso nos parece digna de mención y de ejemplo la labor de alguno de ellos.

Entre éstos uno de los muchos grupos poético-literarios, aunque alejados del gran público, se multiplicaron fue el llamado "Art et Action" un avance en el panorama teatral del comienzo del siglo XX, y puede servirnos como muestra de los inicios de este movimiento.

"Art et Action" fue fundado y dirigido por Louise Lara, ex-miembro de la Comédie Française y Edouard Autant, que era arquitecto. Comienzan como una nueva experiencia que interrelaciona en la práctica el campo de

la arquitectura teatral y el vestuario, integrando también la máscara y la marioneta en la escenografía (v. M. Corvin, 1984).

Su actividad fue considerable si tenemos en cuenta que se hicieron 402 representaciones con la puesta en escena de 112 obras de 82 diversos autores que incluye repertorios extranjeros poco conocidos en la época. Las técnicas que utilizaron supusieron en muchos casos la puesta en práctica las nuevas teorías teatrales: Solían reducir el texto y a veces amalgamaban dos obras en una y transformaban las formas monologadas en diálogos. En el escenario los elementos eran pocos y se usaban como elementos básicos (cubos, mesas, etc.) con distintos significados según su disposición.

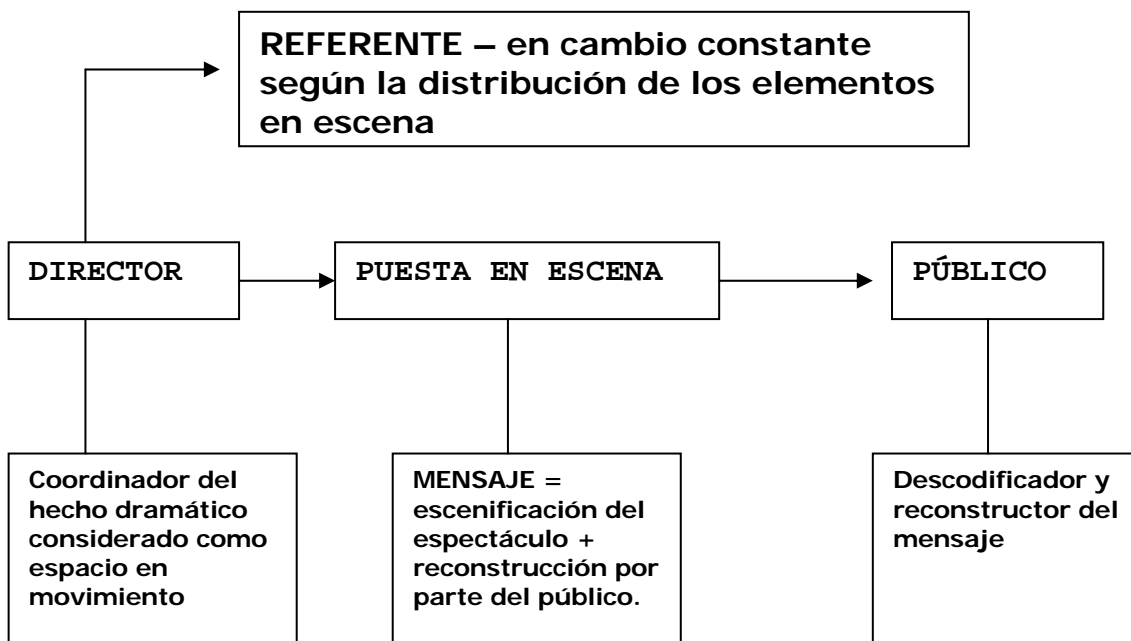
Su importancia para nosotros radica en el modo en que su director, E. Autant, organizó como arquitecto y constructor el movimiento y el espacio. Su aspiración fue conducir todo a la unidad para crear un mundo homogéneo de elementos en cuanto a su significación, constituido por texto, interpretación y escenografía. Se trata de crear "un mundo integral real", tal es la cita que nos refiere M. Corvin (1984: 155)

"Un mondo integrale reale; ora questo mondo così reale non è che "teatro", senza rapporto immediato con la realtà visuta di qua non potrebbe concepire ni restituire un semplice calco".

Los fundadores de este grupo son los herederos del "Théâtre d'Art" de Paul Fort y siguen con su práctica escénica todo lo que en los años veinte se propone de más audaz en el campo de la escena. De este modo Autant llamó a su teatro "Théâtre de l'espace" y en él la distribución espacial tiende a la síntesis significativa de elementos. El teatro sería espacio en sí mismo y su significado depende de la forma en que se utilice este espacio.

La escenografía ha de evocar más que materializar, por eso hay que provocar la participación del público a través de sugerencias. La imaginación del espectador completaría, en última instancia, el mensaje escénico que carecería de sentido sin su participación. Es parte activa del espectáculo desde el momento que tiene que entender ciertos elementos sugeridos y no dados.

El esquema sería el siguiente:



El significado del mensaje escénico se vuelve sobre el hecho teatral mismo. El uso de la máscara, la marioneta, el movimiento mecanizado del actor y simplificación significativa del decorado subrayan esta característica de un teatro cuyo referente es él mismo a la vez que otros símbolos e ideas aludidas en una doble función referencial: "é un teatro d'intenzioni et di



sottintesi; una cerimonia per agnostici che no conoscono altre feste quelle dell'intelligenza" (Corvin, 1984: 161-162)

Hemos pasado del teatro como rito religioso según fue en su origen a la idea del teatro como "ceremonia intelectual" de participación colectiva según parecen imponer muchas de las teorías dramáticas de vanguardia en el momento (Artaud, simbolistas, expresionistas, etc.). De cualquier modo, ninguna corriente teatral de aquel tiempo consigue que el espectador se integre como sujeto activo del espectáculo, hecho que también han pretendido con mayor o menor éxito otras formas de teatro posteriores como por ejemplo los intentos del "Happening", las formas teatrales del grupo "La Fura dels Baus", etc.

No hemos tratado en este capítulo algunas formas teatrales nuevas como la del el "teatro del absurdo" por ir más allá en el tiempo del período que nos hemos propuesto analizar. Tampoco hemos analizado el teatro político de Piscator pues, en nuestra opinión, sus formas fueron asumidas y superadas por Brecht en la teoría y en la práctica, aunque, sin duda, fue una fuente de influencias en sus comienzos.

### **IV.3.- PANORAMA GENERAL DE LA ESCENA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DEL XX Y FINALES DEL XIX.**

Dentro de este esbozo general de los fenómenos escénicos más importantes que se llevaron a cabo de finales del XIX a principios del XX parece oportuno hacer mención del teatro que se hacía en España en esta época y referir a las escasas innovaciones que se dieron en los escenarios. Nos sirve de nuevo como referencia estadística la obra de Ramón Esquer Torres (1969) y la de Ruiz Ramón (1967b). Según estas fuentes en la recopilación de los estrenos que se hicieron en España de 1854 a 1932 todas las obras eran vodeviles costumbristas del tipo de los hermanos Álvarez Quintero, dramas de Benavente, dramas históricos de Villaespesa o comedias de Muñoz Seca. Nada había cambiado en la distribución de los escenarios tradicionales ni en la práctica escénica.

Andre Veinstein (1955: 347-371) Llevó a cabo en 1944 una encuesta que envió a distintos países de Europa para comprobar cómo era la práctica escénica en aquel momento, qué papel tenía el director en la representación y las técnicas utilizadas. El resultado de tal estudio en España nos indica que aún en estas fechas el teatro español seguía las normas arcaicas del teatro anterior a las innovaciones que comienzan a finales del XIX: En teatro español "El escenógrafo da una visión personal sobre la puesta en escena, el director escucha sus consejos." (Veinstein, 1955: 361). Hay una crisis grave en escena española debida a la censura del momento, pero también se echa en falta la figura del director en el sentido moderno, contribuía, además, la influencia tiránica de los actores que eran "primeras figuras". Por otro lado, parece ser que el público español era bastante conformista con este tipo de representaciones.

A pesar de todo, no se trata de que no hubiera textos innovadores (ya hemos hecho una breve comparación entre la teoría teatral de Valle Inclán en su relación con el expresionismo y como antecesor teórico de algunas de las prácticas del teatro brechtiano), sino que en los escenarios españoles desde el último decenio del XIX hasta los años 20, apenas se produjeron nuevas formas dignas de interés.

El teatro español de la década de los noventa iba de las formas de "teatro popular" (v. A. Amorós, 1999: 135 y 1991) con sainetes parodias y vodeviles que se hacían en el llamado "teatro por horas", a las obras del estilo de Echegaray de un romanticismo trasnochado o "de levita" (v. J. C. Mainer, 1980: 192).

El "teatro por horas" nace en 1968. Tuvo un carácter marcadamente urbano al cual acudían la baja burguesía y las capas populares de la población sobre todo. Se hacía en locales de segunda categoría como el Apolo, el Martín o el Eslava en Madrid o los del Paseo de Gracia de Barcelona. En ellos se solían representar parodias del "teatro serio" que había alcanzado éxito, así como piezas breves de leve sátira social, zarzuelas y sobre todo "sainetes cantables" de ambiente madrileño donde se mitifica el argot castizo o de barrio y patio de vecinos, que de algún modo, reproducía el patio de butacas compuesto por pequeños comerciantes, dependientes, marmotas y modistillas.

Los personajes eran fijos: El trabajador honrado con falta de iniciativa, el "donjuán" o chulo, la madre honesta trabajadora planchadora o verdulera que lleva con firmeza el hogar, el padre que solía ser bastante vago, la novia graciosa e ingeniosa aunque sensata y la comadre celestina. Entre todos componían un pequeño retablo de barrio. Dentro de esta

corriente se estrenó en 1894 *La verbena de la Paloma* que da un pequeño paso adelante en cuanto a la calidad musical y al tratamiento de los temas que parecen incluir algo más de crítica de la sociedad de su tiempo: El protagonista, Julián, que es un tipógrafo huérfano parece enfrentarse con cierta conciencia de clase al burgués Don Hilarión, que es boticario.

J. Huerta Calvo (1992: 286) piensa que el sainete viene del entremés que derivó en el siglo XVIII hacia formas regionalistas o madrileñas, origen del sainete, que ya en la etapa moderna a finales del XIX y principios del XX se ve abocado al llamado género chico.

Continuación de las fórmulas populares del "teatro por horas" son las diversas formas de espectáculos que siguen a comienzos de siglo como el teatro de cabaret, la revista y el "Music Hall" que incluyen números varios de ilusionismo, declamación y humor. Son en definitiva "géneros menores" que tuvieron un papel importante en la vida cotidiana del momento dando gran pluralidad al mundo del espectáculo. Hubo también representaciones infantiles, sobre todo teatro de marionetas que influyó en autores como Lorca y Valle, y de igual modo fue importante la aportación del teatro itinerante que llevaba las representaciones a ciudades más pequeñas y pueblos alejados de la vida urbana (v. A. Amorós, 1992).

En el Teatro de la Comedia de Madrid, que en aquel momento dirigía el actor Emilio Mario, partidario del realismo, se estrenó el *Juan José de Dicenta* en el año 1895. Fue solo un apunte de teatro social con temas que, aunque no se desligan del todo de ese típico "romanticismo de levita", acercan a España esta corriente que ya era habitual fuera de aquí: Las huelgas, el honor del obrero, las relaciones extramatrimoniales, etc. (v. Mainer, 1972: 29-58).

También se estrenó en el Teatro de la Comedia en el año 1894 la obra de Jacinto Benavente *El nido ajeno*, que fue un fracaso aunque más tarde el teatro de Benavente triunfara en círculos burgueses. Benavente supo renovar en algo la escena española del momento ya que, en principio, educó al público para que del teatro del recitado grandilocuente y trasnochado se acostumbrara a las formas escénicas e interpretativas del "teatro de salón". Fueron representaciones que plasmaban con coherencia interiores burgueses reconocibles por el público asistente, que se complacía en ver reflejada su problemática en escena con unos diálogos amables y brillantes siempre salpicados con ironías y moralejas. Son fórmulas que se acercan al naturalismo en boga en la Europa de su tiempo.

El éxito de las obras de Benavente, que comienza con el estreno de *La comida de las fieras* en 1898, se amplía hasta bastante avanzado el siglo XX. En 1907 estrena *Los intereses creados*, con influencia de la Comedia del Arte, y en 1913 *La Malquerida*. En estas obras se aparta de la comedia de salón y son, creemos, sus mayores logros, aunque en lo que se refiere a la puesta en escena sigue reproduciendo el entorno clásico de corte realista dentro de la caja escénica del teatro a la italiana.

El 30 de enero de 1901 se estrenó *Electra* de Pérez Galdós que está en la línea del teatro simbolista porque los personajes tienen como referentes el mundo de las ideas: Así Electra sería símbolo de la espontaneidad perseguida, Máximo la luz que se ofrece al oscurantismo y Pantoja el fanatismo. Fue un escándalo en la época, no tanto por cómo se llevó a escena sino por su marcado anticlericalismo. Esta representación no tuvo continuidad o influencia decisiva en la escena de su tiempo.

Hacia 1910 surge la fórmula del teatro en verso de temas que solían ser históricos o fantásticos de influencia romántica trasnochada que usaron métrica y estilos modernistas. Cabe destacar entre los representantes de esta tendencia a Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa. Y es una mínima innovación dentro de la escena, en todo caso su importancia fue menor que el teatro de Benavente.

En diciembre de 1916 se estrenó en el teatro Lara de Madrid *La señorita de Trévez*, de Carlos Arniches, inaugura una forma de drama en tres actos que él mismo llamó "farsa grotesca" que procede del sainete que el mismo Arniches cultivó (en 1913 se estrenó *La gentuza*, sainete tardío del mencionado autor). En este momento, 1916, el género chico ya estaba en decadencia y este estreno fue una novedad fue elogiada en su tiempo por Pérez de Ayala (1920) quien la califica de penetrativa e ingeniosa: "El teatro de Arniches es, en lo cómico, lo más valioso de la escena española de su tiempo" (v. J. C. Mainer, 1980: 194). La conciencia de la crisis y la necesidad de reforma son muy frecuentes en las críticas de los intelectuales de la época, entre ellas destacamos la de Pérez de Ayala en *Las máscaras* de 1920, o la que hace José Yxart en su obra *El arte escénico en España* que recoge escritos de 1894 a 1896. Ambos son ejemplo de las grandes polémicas sobre esta crisis que hubo en los círculos periodísticos de principios de siglo. Las páginas teatrales de los periódicos cumplieron un importante papel en el conocimiento de la realidad teatral en el periodo de 1900 a 1939. Alguna de esas propuestas la potenciación de grupos no comerciales como el "Teatre Intim" de Adriá Gual, creado en 1924 o el teatro de las "Misiones Pedagógicas" que surgen en 1931. También hubo un cierto apoyo a las organizaciones de teatro ya fundadas y se llevó a cabo la creación de un Teatro Nacional de 1923 a 1931. Dentro de círculos teatrales aparece un fenómeno importante llamado vanguardia (v. Rubio Jiménez,

1999: 111-119) que no influye en principio ni en los empresarios ni en el público en absoluto dispuestos al cambio de las formas heredadas. Aunque ya a partir de 1926 a 1939 la actividad escénica se intensifica y renueva (v. D. Dougherty y M.F. Vilches, 1997)

Sí hubo a principios de siglo cierta influencia del teatro que se representaba en Europa sobre todo de la mano de Gregorio Martínez Sierra y de su mujer María Lejarra cuya aportación al panorama teatral español fue más como director y escenógrafo que como autor teatral. La mayoría de las obras las escribió María Lejarra y se adscriben a las corrientes modernistas y más adelante a los modos benaventinos. Fueron pioneros en cuanto su función de dirección, cuyos esfuerzos se encaminaron a la creación de un teatro artístico que se llamó "Teatro del Arte". Martínez Sierra viajó mucho al extranjero y tuvo la oportunidad de asistir a espectáculos de Max Reinhardt, conoció también el "Teatro del Arte" de Moscú donde desarrollaron su trabajo Stanislavski y Meyerhold, así como las nuevas estructuras escénicas de A. Appia y G. Craig (v. J. E. Checa Puerta, 1992: 121). Fue director del teatro Eslava donde se estrenaron las obras más avanzadas del momento.

De su colaboración con Falla en el teatro Novedades de Barcelona en 1915 resultó el estreno de *El sombrero de tres picos* en el teatro Eslava de Madrid en 1917. Diaghilev, como director de esta obra, la estrenó en Londres en 1919 convertida en ballet. El encargado de elaborar los figurines y el vestuario fue Picasso. El "Teatro del Arte" se mantuvo en el Eslava de 1917 a 1926. Este teatro había sido sede del género chico hasta este momento y parece ser que su transformación sentó mal en medios populares.

Entre las innovaciones técnicas que aparecen durante este tiempo en el Eslava está la incorporación del escenario de doble planta por influencia de Reindhart a través de su discípulo S. Bürmann, colaborador en este proyecto. Gracias a este escenario se varía el movimiento actoral que pueden ahora subir y bajar y mantener el diálogo y los juegos escénicos desde lugares diferentes, rompiendo el plano frontal tradicional. En cuanto al repertorio son de destacar algunos estrenos que se salían de la rutina escénica del momento como *Pigmalión* de Bernard Shaw, *La casa de muñecas* de Ibsen o el drama bíblico *El hijo pródigo* de Jacinto Grau. Pero quizá uno de los hitos más importantes fue el estreno de *El maleficio de la mariposa* el 22 de marzo de 1920, que constituyó un fracaso y solo alcanzó cuatro representaciones. Era una obra excesivamente nueva para el gusto del público de la época.

Otro estreno a mencionar dentro del pobre panorama teatral madrileño de la época fue el de *Seis personajes en busca de autor* en el teatro de La Princesa el 10 de octubre de 1926 -fecha que supera los límites de nuestro estudio que pretendemos extender no más allá de los primeros años 20-. La obra fue un nuevo fracaso y solo alcanzó 15 representaciones. Ocurría que la obra de Pirandello exigía la ruptura con los espacios escénicos tradicionales y exigía una evolución en el gusto y la concepción de lo que debía ser el teatro (v. D. Dougherty, 1990). El mismo Marquina (1923) antes mencionado comentó que era una obra que correspondía a un género cercano al dramático, pero distinto a éste incluso llega a decir que era una creación antiteatral.

Vistos el fracaso del público y las reticencias de los empresarios, los intelectuales madrileños se empezaron a reunir en casas particulares donde experimentaban con nuevas formas de teatro frente a un grupo de amigos



(C. Oliva, 1994: 354). Algunas de ellas se llegaron a representar, pero con carácter esporádico. Entre estos grupos de los primeros 20 podemos señalar al de los hermanos Baroja Caro Raggio y "El Caracol" en el que participó Cipriano Rivas Chérif, director de escena formado con Gordon Craig que incidió escasamente en la escena española. Fue nombrado como asesor del Teatro Español en los años treinta, lo que dio algo de impulso al nuevo teatro (v. Rivas Chérif, 1991). Más adelante, ya en la década de los 30, continuó esta tradición con grupos como el "Club Anfístora" de Pura Ucelay al que asistía Lorca y donde primero pudo representar sus obras (v. M. Ucelay, 1992). También fue importante la labor del Patronato de "Misiones Pedagógicas" que llevó el teatro por los pueblos, y organizara Alejandro Casona (v. Rey Faraldos, 1992). Hubo también iniciativas universitarias como la creación de "La Barraca" de García Lorca en el 1931, (que J.L. Styan, 1983, cita en la "Table of events in the Theatre" como hecho destacable dentro del panorama teatral mundial) o *El Búho* de Max Aub. Este dramaturgo también fue conocedor de las corrientes del teatro europeo y representó varias de obras de vanguardia dentro de círculos minoritarios en los años veinte. No obstante estas experiencias van más allá del periodo que nuestro estudio quiere esbozar.

Otro de los trabajos aislados de renovación de la escena española la llevó a cabo Adrià Gual que estuvo al frente de la Escola Catalana d'Art Dramatique desde 1913 y reanudó la actividad de lo que fue "Teatre Intim" (1898) con la representación en 1924 de varias obras clásicas de Plauto y Molière y un texto del propio Gual. En este proyecto colaboraron varios intelectuales del momento desde una perspectiva contraria a la mercantilización del arte. La actividad del "Teatre Intim" cesó a principios de los años treinta a causa de los problemas de todo tipo: económicos,

artísticos, profesionales, de público y de crítica, a los que hay que añadir la enfermedad del propio Gual.

En él se representaron obras clásicas y vanguardistas de autores españoles y extranjeros: Algunas obras de Gual como *Silenci* o *La familia d'Arlequí*, un trabajo de investigación teatral con una escenografía surrealista hecha por Dalí; *La careta* de Josep María Sagarra en 1924 o *Nausica* de Joan Maragall; *Judit de Welp* de Àngel Guimerà entre 1926 y 1928; otras obras de autores extranjeros como *Diana y Tuda* de Pirandello, autor que había concedido la primicia a este teatro tras solo tres días de su estreno en Zurich; *Solsness, el constructor* de Ibsen; *R.U.R.* (Rossum's Universal Robots) del checo Karel Capek, que se enmarca dentro de la línea expresionista y hace una crítica a la mecanización de los tiempos modernos que deja a un lado los sentimientos en un mundo conducido por robots materiales sin alma; o incluso obras de síntesis futurista de Marinetti como "La gran cura" o el "Drama de objetos" que dejaron perplejos a la crítica de su tiempo (v. A. Gual, 1960).

Jacinto Grau es otro de los dramaturgos que en su época estrenó obras que iban más allá de la mediocridad teatral del momento. Desde sus comienzos se opuso a la moda realista que en España representaba Benavente sobre todo. Sus influencias más notorias vienen del teatro simbolista: *Entre llamas* de 1905 y *El conde Alarcos* de 1907. Pero sobre todo fue un avance escénico, el estreno de *El señor de Pigmalión* que se presentó en España en 1928. Es un drama que enfrenta al creador con el mundo creado por él a través de unos muñecos que se rebelan contra su inventor, una farsa tragicómica entre hombres y muñecos que se acerca a la estética expresionista (v. D. Dougherty, 1984b). La obra había sido montada antes en París por Charles Dullin para inaugurar el Théâtre de

l'Atelier en febrero de 1923 y también se estrenó en el Teatro Nacional de Praga en 1925, lo cual constituye un hito en el teatro de la época, puesto que las relaciones entre la escena española y Europa fueron escasísimas. La obra tuvo muy poco éxito de público, incluso Martínez Sierra rechazó su estreno en el teatro Eslava de Madrid (v. Mainer, 1980: 194-195).

Debemos citar también a Ramón Gómez de la Serna como autor de textos absolutamente ajenos a la escena española de su tiempo, inspirados en modelos del teatro europeo de entonces. No hay que olvidar su estancia en París de 1909 a 1910 donde, aparte de apreciar los carteles de Toulouse-Lautrec y la estética del joven Picasso, entró en contacto con la pantomima del teatro de arrabal y cabaret y las corrientes simbolistas y expresionistas que tanto influyeron en su obra. Conoció también los comienzos del cine, la primera película sonora que se proyectó en España fue "El cantor de Jazz", presentada por Gómez de la Serna en el cine-club de "la Gaceta Literaria".

Su teatro como "espectáculo" es escasamente conocido incluso hoy en día aunque posiblemente sus textos -que publicó en la revista "Prometeo", dirigida por él, de 1909 a 1912- sí hayan influido en puestas en escena de dramaturgos posteriores por lo que tienen de originalidad. Es un hecho aislado el estreno de su obra *Los medios seres*, ya en 1929 que fue un rotundo fracaso. Luego ya hay que remontarse al año 1961 en que se estrenó *El teatro en soledad*, publicada en 1912 que sorprendió a la crítica por lo que tenía (o podía haber tenido en su tiempo) de anticipación a Pirandello o a Beckett.

Cabe destacar que Ramón Gómez de la Serna fue uno de los primeros escritores y dramaturgos españoles influidos por el cinematógrafo. El cine

fue sin duda uno de los motores del teatro de vanguardia europeo. Su influencia se dejó ver en la consideración de espacios desde distinto ángulo en el escenario, la secuenciación en escenas breves, la utilización de frases cortantes, etc. Produjo una alteración en los cánones del espectáculo y del lenguaje artístico y literario y, en definitiva, un cambio en los valores culturales de la época (v. I. Soldevila-Durante, M. Palenque, y J. Ávila Arellano, 1992).

Azorín fue otro autor que conoció bien las nuevas tendencias teatrales en la Europa de su tiempo (v. L. A. Lajohn, 1961), en la entrevista que Luis Calvo le hizo para ABC en 1927 demuestra su conocimiento de hombres de teatro como Breton o Pirandello y expone su síntesis del "teatro superrealista" al que califica como "una cosa muy vieja". Quiso plantear nuevas formas dramáticas en textos como *Old Spain* de 1926 y, sobre todo en *Brandy, mucho Brandy* de 1927, estrenada también entonces, sin embargo, Guillermo Torre en la misma entrevista de ABC declara con respecto a esta última obra que: "estas doctrinas (las superrealistas) nada tienen que ver con la obra que Azorín nos ha dado estos días" (refiriéndose al estreno de "Brandy, mucho Brandy"). En las obras citadas, Azorín plantea un mundo de "ficciones puras" o ideas que se oponen entre sí cercanas al surrealismo, pero no logra plasmar en sus textos formas realmente surrealistas, su lenguaje sigue siendo demasiado discursivo y convencional (Ch. Manso, 1987, lo sitúa, sin embargo, dentro de esta tendencia). De cualquier modo, es interesante la preocupación por las novedades de la puesta en escena que deja entrever su sólida preparación teórica en el terreno teatral, en línea con las vanguardias de su tiempo (v. Martínez Ruiz, *Azorín*, 1947a y b). Sus obras son, de algún modo, experimentos formales que, de nuevo demuestran lo lejos que en el momento estaban las innovaciones escénicas de las literarias. El teatro de Azorín tampoco

rompió los moldes tradicionales de los escenarios españoles de principios de siglo.

Mientras que las investigaciones de otros teatros europeos coetáneos asumen el cambio en la tradición teatral de los últimos años del XIX a principios del XX como un paso de avance en su historia hacia el teatro contemporáneo, la escena española ha de partir de esta anomalía, de este lapsus escénico -que no literario- de principios de siglo. Por eso han sido frecuentes incluso en el teatro de nuestros días los montajes de obras de Valle o Lorca, por citar dos ejemplos, con una inadecuación entre los códigos escénicos que no sobrepasaban el realismo impuesto por la escuela benaventina, aunque el contenido textual se encuadraba dentro de las corrientes de vanguardia:

"Valle- Inclán, Grau, Unamuno, Gómez de la Serna, el Lorca más difícil y Alberti, al igual que Bergamín, no tuvieron acomodo en el teatro de su época. Pasaron los años y solo en algunos casos se produce una recuperación tardía. La escritura escénica de estos hombres de cultura total, de genio poético, hondura ensayística y libertad personal, fue arrinconada por las estructuras obsoletas del teatro de consumo. Fue una ausencia irreparable para el teatro del futuro." (Guillermo Heras, 1992: 140)

Muchos de los espacios creados por Valle o Lorca o Gómez de la Serna en sus textos modifican el sistema dramático, y exigen para su puesta en escena otras técnicas de dirección y actuación distintas a las tradicionales fuera de la praxis teatral de su tiempo. Por eso no dejan huella en la dramaturgia como lo dejaron Jarry, Artaud o Brecht. Hasta hace muy poco tiempo las obras de Valle y algunas de Lorca como *Así que pasen*

*cinco años* o *El público* se han considerado como "teatro imposible". Nuestros protagonistas de la escena del momento: actores, directores, técnicos y empresarios vivieron ajenos a las grandes investigaciones de las vanguardias en las artes plásticas, el cinematógrafo, la música y la danza. Ni la Bauhaus, el expresionismo, el constructivismo o el futurismo cambiaron la escena tradicional que seguía insistiendo en el realismo de salón, los sainetes y la zarzuela.

"Habría que declarar al teatro/texto -el lorquiano o el valle-inclaniano- como emblemático es un modelo 'ausente' por relación al modelo presente de todos sus montajes entre 1818 y 1939 o 1945." (Ruiz Ramón, 1992: 29)

Por ese motivo no vamos a tratar en este apartado el teatro de García Lorca pues, desde el punto de vista del teatro como espectáculo, y no como literatura, pertenece a épocas posteriores de la escena española. Tampoco hemos pretendido hacer un análisis exhaustivo del teatro que se representó desde la última década del XIX a los primeros años XX, sino solo trazar un somero esbozo de la situación del teatro en España aquel momento para que nos sirva de comparación con la escena Europea. Sí hemos hecho frecuentes menciones a lo largo de esta tesis a Valle Inclán sobre todo, comparando su teatro con otras corrientes de principios de siglo como el expresionismo, el teatro de Alfred Jarry o incluso como antecesor de técnicas brechtianas. Su aportación temprana al universo de la representación y sus indicaciones para la práctica escénica, forman parte de los grandes hallazgos del teatro de principios del siglo XX. Desgraciadamente, no tuvo repercusión en los escenarios de la época a pesar de que *Divinas Palabras* se estrenara en 1920.

## CONCLUSIÓN

A continuación expondremos las conclusiones más relevantes a las que hemos llegado tras finalizar el presente estudio. Creemos que pueden ser tomadas como punto de partida para futuros trabajos de investigación. Sirva además este último apartado como resumen general de la obra expuesta:

### 1. El método: CAPÍTULO I

En este trabajo hemos utilizado la semiótica como método de estudio con el fin de reconocer los mecanismos internos de composición de la estructura teatral, y comprender así la evolución del teatro siempre en contacto con otras áreas culturales. Nos ha servido para llevar a cabo una búsqueda de las reglas que gobiernan esta producción compleja, destinada a hacer disfrutar al espectador al máximo de un arte específicamente artificial, significativo y, sobre todo, dinámico.

Nos hemos referido en especial al estudio del espacio escénico donde las tres funciones sígnicas: icónica, indicial y simbólica están copresentes formando un todo coherente. Del mismo modo, una dialéctica de denotaciones y connotaciones dominan las relaciones semánticas del signo teatral. Mientras el sistema denotativo, es decir, "la historia", "narración" o "fábula" del texto teatral (que es lo que se puede describir según una estructura lógica de sucesos) pone de manifiesto unas situaciones previas a la aparición de la connotación, el sistema connotativo añade al proceso la interpretación personal. Comprender un signo es descifrar el significado

connotativo de éste, y es aquí donde comienza la participación del espectador en el espectáculo, ya que ciertos significantes provocan asociaciones de ideas que varían según los espectadores y las circunstancias socio-culturales del momento. La codificación y descodificación del hecho teatral dependen del contexto social y del conocimiento del código.

Hay que tener en cuenta que en una representación hay dos tipos de comunicación: Una intraficcional que es la que existe entre los actores al encarnar sus personajes, y otra extraficcional, que preside las relaciones escena - sala, aunque los polos de la emisión y la recepción están centrados respectivamente, en la relación actor/espectador.

El espectáculo en su conjunto es una interacción de sistemas con diferentes códigos y distintas formas de relación entre sus componentes, que se integran en el circuito comunicativo escena/público. Todos estos elementos forman sistemas que son emitidos a través de distintos canales que varían según el tipo de signo de que se trate (las ondas del sonido, la percepción visual, etc.).

## 2. El texto teatral: CAPÍTULO II

Hemos considerado el fenómeno teatral desde varias perspectivas: Primero como texto incluido dentro de los géneros literarios; y en segundo lugar como espectáculo que pertenece a las artes escénicas (capítulo III), haciendo referencia sobre todo a las coordenadas espaciales que estructuran el texto literario y el texto espectacular como práctica escénica. Comprobamos que, a diferencia del texto espectacular, los espacios del



## CONCLUSIÓN

texto escrito dependen de la interpretación, la competencia y la evocación del lector que puede dar múltiples formas imaginarias a ese espacio escénico ideal que el autor ha descrito (del mismo modo, las puestas en escena de un texto son múltiples).

El texto escrito tiene carácter literario independientemente del uso que se haga de él en la práctica escénica, lo que ocurre es que el género dramático, presenta unas especiales características que derivan del hecho de estar hecho para ser representado. Por ello cada texto teatral escrito es un "texto escénico" en potencia que a su vez incluye otros muchos parámetros visuales, puesto que está construido sobre una base espacial y arquitectónica de la cual depende su misma génesis. Esto implica que ya desde su gestación el texto es una representación virtual o imaginaria sobre un supuesto escenario que el autor tiene in mente, en la cual intervienen formas narrativas, actanciales, pragmáticas, significantes, dialogadas o globalizadas. Es decir, es un conjunto de múltiples sistemas que se integrarán y plasmarán físicamente en la representación.

El texto del drama es una estructura portadora de información que funciona al proyectarse sobre otra estructura, enmarcada en un lugar concreto, que es la representación. Lo que hacemos al pasar del texto escrito a la representación es traducir una serie de signos lingüísticos mediante sistemas de signos que no siempre son lingüísticos. Esto correspondería al tercero de los tipos de traducción que Jakobson establece (Jakobson, 1974: 69): La "traducción intersemiótica" o "transmutación". Por este motivo en el texto escrito de la obra teatral los elementos paralingüísticos, proxémicos y kinésicos cobran especial relevancia. Así como la presencia de formas lingüísticas con un significado autónomo que

va más allá de las palabras, de ahí la importancia de los elementos suprasegmentales y prosódicos.

La puesta en escena parte de un drama escrito pero es sometido a una reescritura en el proceso de la representación.

Por otro lado, la estructura dramática es anterior incluso al texto escrito puesto que es un espectáculo en potencia, un proyecto que es transformado en el proceso de la representación teatral aunque no carezca de valor literario por sí mismo. La función del teatro en la sociedad, las limitaciones materiales y técnicas, los accesorios y la movilidad de los objetos en escena, la forma del edificio teatral y el público, influyen en la estructura y estilo del texto como literatura dramática. El universo semántico de una obra dramática abarca más que el texto escrito, pues la coherencia textual va marcada por la idea subyacente de la coherencia escénica. Si partimos de esta base, vemos que los "lugares de la representación" dan forma a la escritura. Es el "ámbito escénico" (el espacio con las formas y los movimientos) más el "tiempo dramático" (el presente de la representación -v. García Barrientos, 1991: 130-140) lo que define la acción teatral, lo cual identifica al dramático frente a otros géneros literarios.

A diferencia de la novela, el texto teatral está limitado por un entorno espacial concreto: el escenario, la sala y el público; también por el modo en que debe referirse al dentro y fuera de los diálogos haciendo uso de incisos, acotaciones o apartes. La imaginación del autor siempre tiene presente los modos físicos de representación de su tiempo, de él depende seguirlos o apartarse de ellos para crear formas dramáticas que luego serán nuevos modos de plasmación escenográfica. Otra diferencia que presenta este

## CONCLUSIÓN

género es que mientras en otros el autor se dirige y dialoga directamente con el lector, en el dramático se elimina el contacto directo, pues sus ideas son expresadas a través de los personajes. El autor emite un mensaje a través de situaciones que simulan una comunicación dialogada, delegando las funciones de emisor y receptor alternativamente a los personajes de la obra.

El diálogo dramático frente al que no lo es -ya sea un diálogo en una novela, el cotidiano o el que puede aparecer en otro género literario- está escrito para un escenario, para ser dicho enfrente de una audiencia. Incluso si se trata de una obra de teatro leído, en el momento de la lectura la expresión sería oral y la audiencia estaría presente. El lenguaje dramático es estudiado y ficticio por lo que difiere del cotidiano que es espontáneo. Con frecuencia se hace redundante para enmarcar los contextos intra y extraescénicos y presentarlos claramente al espectador. Una variante del texto teatral dialogado es el monólogo, en él no hay respuesta verbal del interlocutor, ya que o bien no está en escena o su respuesta no es lingüística.

Otra característica propia del texto teatral como escritura consiste en que es un modelo comunicativo no lineal puesto que en él se superponen el discurso de un autor, concebido como totalidad textual, que incluye los discursos de cada personaje como emisores o receptores de mensajes parciales, integrándose el mensaje teatral como un todo.

El hecho de que en el teatro existan dos partes bien diferenciadas: la de los que actúan y la de los que escuchan, impone al texto y al autor unos límites espaciales previos a los que no están sometidos otros géneros literarios. El público y el espacio extraescénico que éste ocupa son un

## CONCLUSIÓN

componente práctico más del texto. Habría que hablar entonces de un "espectador/lector ideal" previo al texto del cual se esperan ciertas relaciones con el texto escrito. Además de esta dualidad espectáculo-espectador, en el espacio textual de la obra dramática encontramos otra dicotomía propia del género: un "límite" básico entre lo sucedido en escena y lo que ocurre fuera de ella como dos mundos diferenciados entre sí.

En definitiva, el texto teatral escrito es "literatura para ser representada" y esto presenta áreas de interferencia entre lo literario (escrito y lingüístico) y lo escénico, entre los que hay una relación no excluyente.

El texto teatral, frente a otras formas de literatura es ya teatro. Es representación virtual desde que se manifiesta como texto escrito.

Si lo comparamos con el cinematográfico apreciamos ciertas áreas de coincidencia, pues en ambos aparece una superposición de distintos planos estructurales de espacio y movimiento que tienen una función similar a la que en cine pueden tener los primeros planos, planos medios, etc. (W.A. Koch, 1969). La confrontación de esos planos aislados, ya sean visuales (por ejemplo en acotaciones del tipo: "Mirando con atención", "Desde el fondo de la escena", etc.) o de movimiento (tales como: "Se alejan", "de forma apresurada", etc.) son pertinentes e incluso modificadores del contenido semántico del mensaje dramático desde el punto de vista textual. Sin embargo, el espectáculo teatral es distinto al cinematográfico, pues el cine puede considerarse como una escritura reversible y fácilmente segmentable en cuanto a su composición básica en fotogramas. Frente a ello, el teatro presenta una mayor complejidad en la segmentación, es irreversible e irreplicable. La comunicación directa, presente y en suma

"instantánea" es una característica del hecho teatral y supone una dificultad para su análisis ya que no se puede cortar en un momento dado como ocurre en el cine.

La obra dramática es un texto escrito de modo dialogado que tiene como objeto una representación a través de un proceso que complica sus componentes en múltiples desdoblamientos: El autor crea un texto que es ya una representación virtual; el director transforma e interpreta las palabras del texto literario en formas espaciales objetos y acciones (que no siempre coinciden con las del texto); y los actores viven esta historia escenificada según sus propias características físicas e interpretación personal de la representación. De esta forma el texto teatral es a la vez texto literario y espectacular desde su misma esencia hasta su posible ejecución escénica, desde su lectura hasta la puesta en escena, y está especialmente definido por los siguientes elementos: el diálogo con las acotaciones, el personaje, el tiempo dramático y el espacio escénico.

Existen también otro tipo de recursos de los que se sirve el autor para urdir el entramado dramático, unos de ellos son los apartes que introducen al público desde la ficción escénica como receptor colectivo. Asimismo, utiliza prólogos y epílogos para enmarcar la acción dramática y acotaciones, que son en su mayoría lenguaje en función representativa. Apartes, prólogos y epílogos se componen sobre todo de signos índice, y por su forma de referencia cumplen fundamentalmente una "función indicial". Estos recursos, junto con las referencias explícitas en los diálogos, son utilizados por el autor para crear el espacio lúdico del texto escrito, formando la ilusión de un "mensaje en movimiento" que es una de las características esenciales del género dramático escrito o representado.

## 2. El espectáculo teatral: CAPÍTULO III

En segundo lugar hemos estudiado el fenómeno teatral como espectáculo, como "texto espectacular", centrande de nuevo nuestra atención en los modos proxémicos y espaciales que en él intervienen dentro de la práctica escénica.

Desde un punto de vista diacrónico, en la mayoría de las civilizaciones el teatro tiene su origen en rituales que evolucionan a formas artísticas que luego se hacen literarias. Desde sus comienzos surge de una doble vertiente, pues su dimensión espectacular coincide con el ritual y el juego. Ahora bien, aunque procede de ambos y con los dos ha guardado y guarda una estrecha relación, para que aparezca un principio de teatralidad es necesario que los espectadores reconozcan una ficción y desarrollen una conciencia crítica que les permita "juzgar" el hecho como manifestación artística. Poco a poco las celebraciones que fueron su origen se separaron del culto religioso y se centraron en los problemas humanos, es decir, se volvieron forma escénica con dos vertientes: una ficticia, el personaje y otra real, el actor que interpreta frente a un público espectador, el cual disfruta del placer artístico, como receptor que es del mensaje escénico, ajeno ya a toda trascendencia religiosa.

Desde una perspectiva sincrónica, lo que define al teatro como espectáculo son las nociones de espacio y tiempo: comienza en el momento en que se levanta el telón, se ilumina el escenario y varias formas y volúmenes se ponen en movimiento. La proxémica de la escena es la base estructural del texto espectacular, ya sea de un modo físico (el lugar y distancias de la representación y el espectador) o temporal (momento en

## CONCLUSIÓN

que se desarrolla la acción dramática con respecto al tiempo presente del público).

La puesta en escena es un modo de conversación simbólica que tiene dimensiones temporales de alusión intra y extraficcionales, es decir, dentro del espectáculo y en su relación con el público. La participación del espectador como receptor del mensaje escénico pasa forzosamente a través del tiempo de la enunciación en el cual se desarrolla la pieza, por lo que llegamos a la conclusión de que el teatro es un aparato que produce acción, significación y tiempo en un espacio concreto.

El espectáculo está concebido para ser representado en un espacio limitado y en un tiempo presente, en estas coordenadas actúan los personajes que se mueven directamente en el espacio escénico a través de las acciones y la palabra sin necesidad de elementos enmarcadores.

Es un "lenguaje compuesto" pues no existe un responsable único de la creación estética. Sus signos son irrepetibles, a diferencia del texto teatral escrito o el cinematográfico, pues no se puede volver atrás sobre el mensaje recibido. La representación, por lo tanto, no es una mera ilustración del espacio delimitado por el texto escrito, sino una creación distinta sujeta a cambios y reglas diferentes de producción e interpretación.

El signo teatral es muy complejo, en primer lugar por ser sumamente redundante y en segundo lugar, porque al entrar en la red de interrelación escénica hay muchos signos que adquieren nuevos sentidos, es decir, se "semiotizan" y exigen una nueva interpretación. Complica su análisis el hecho de que sea un signo momentáneo, y la ficción teatral doble pues actúa como signo y como cosa. En el mensaje teatral todos los términos del

## CONCLUSIÓN

cuadro semiótico aparecen duplicados: texto escrito/texto representado; autor/director; personajes/actores y lector/espectadores.

El espacio escénico se muestra en cada representación con una "organización escenográfica" concreta que puede adquirir significados diferentes según su distribución y movimiento. El espacio en el teatro está enmarcado en términos que exigen el aquí y el ahora de la puesta en escena. Para salir de esta limitación se utiliza el recurso de hacer mención a espacios referenciales donde se desarrollan acciones fuera del escenario, éstos son imaginados por el espectador y están sujetos a convenciones dramáticas.

Del espectáculo teatral son parte la forma y ubicación material del escenario así como los espacios extraescénicos, que son el edificio y la sala donde se desarrolla la representación. Todos estos ámbitos componen el espacio dramático que, por estar compartido entre actores y público se ve sometido a circunstancias audiovisuales externas al propio mensaje teatral, es decir, depende del espacio y el tiempo humanos.

El edificio donde se representa es significativo puesto que condiciona y configura una forma determinada de teatro en un momento de la historia. Nos muestra las relaciones que podían y pueden establecerse entre el actor y el espectador ya que es el comienzo y la base misma de toda representación dramática. El escenario y la sala son integrantes del todo que engloba el mensaje teatral. Sea cual sea la forma del edificio siempre existen dos ámbitos diferenciados: el escenario y el público y ambos son la base imprescindible del texto espectacular, pero entre ellos se dan múltiples interrelaciones como agentes emisores receptores en el ámbito del ver y dejarse ver, de ser elemento activo o pasivo que depende de la distribución



## CONCLUSIÓN

de la escena y el movimiento de los actores. Básicamente el espacio teatral está dividido en dos zonas: la de los espectadores y la de la escena, y esa es una de las oposiciones fundamentales de la semiótica del teatro.

El escenario en su sentido más general es en sí una institución que ha dado lugar a diversos modos estructurales de "representación" ritual o religiosa, musical, deportiva o artística. Además, todo lo que forma parte de la escena cobra significado suplementario respecto a la función directa del objeto, por lo que el público destinatario se hace partícipe activo del mensaje gracias al constante juego de realidades inmediatas que se transforman en signo. Por otro lado hay que distinguir entre el "espacio escénico", es decir, el escenario o zona de representación y el "espacio escenográfico", que es el ámbito escénico adaptado a las acciones que allí se representan mediante modos concretos de decorado, luz, sonido, etc. Dicho de otro modo, es la forma de estructuración y distribución del escenario donde se desarrolla la acción.

La puesta en escena consiste en la organización del espacio escenográfico, que es convencional puesto que surge del acuerdo que se establece entre actores y público para el desarrollo de una acción dramática. Una determinada distribución escenográfica puede incluso hacer cambiar el sentido original de la obra escrita o adaptarla a otra realidad distinta para la que en principio fue concebida.

Según fuera la distribución del espacio escenográfico, podemos apreciar varias etapas en la historia del teatro: En la primera no había decorados; en la segunda, salvo algunas excepciones, se hacía referencia a ellos por los diálogos de los actores; más adelante aparecen en el escenario telas, pinturas y objetos que enmarcan e ilustran la acción dramática; luego

## CONCLUSIÓN

aparecerían las formas realistas con unos decorados que imitarían la realidad; y por último, la distribución escenográfica de modo evocador o simbólico para producir una "sugestión escénica", propia de algunos espectáculos del que hemos llamado "teatro moderno" de finales del XIX al XX.

Aparte del "espacio escénico" y el "escenográfico" antes mencionados, en cualquier representación existe una alternancia de dos tipos de espacios que se oponen y complementan entre sí: el "espacio presente" que se reproduce físicamente en el escenario y el "espacio evocado" o "imaginario". El primero es concreto, delimitado por las características del lugar de la representación. El segundo es inconcreto, son espacios relatados por personajes en escena pero que no tienen que ver directamente con la distribución escenográfica. Tanto el espacio real como el imaginario son ejes funcionales y soportes básicos sin los cuales no se podría comprender la acción escénica. El discurso dramático se articula en una alternancia constante entre una situación física concreta que se desarrolla en escena y un plano o planos imaginarios que tienen varios modos físicos de referencias. Hay que hablar así del "adentro " y "afuera" del espacio escénico, o bien de lo que ocurre físicamente dentro del espacio escenográfico en concreto y del espacio ausente y aludido dentro de la misma representación.

Nos hemos referido también a otro tipo de espacio presente en el espectáculo teatral: el "espacio lúdico" que es el creado por el movimiento, las palabras, las posiciones y las distancias relativas de los personajes. Llamamos espacio lúdico o de movimiento a las relaciones espaciales que se dan entre los personajes o entre los actores, las personas y las cosas encuadrados en un espacio escenográfico que ya aporta un significado

específico. Se crea mediante formantes visuales dinámicos en relación inmediata con el actor. Las formas de movimiento y la gestualidad definen no solo al personaje, sino a su relación con los demás o incluso pueden caracterizar un movimiento teatral determinado.

Uno de los principios del signo teatral es su movilidad, que es la causa de la transformación constante que sufren estos signos que no son sino "artificios significativos". Concluimos, pues, que el dominio del teatro está en el movimiento más que en la palabra. El espacio que caracteriza al teatro es precisamente el que crea el movimiento. El movimiento dramático es una ficción intencionada y sujeta a normas distintas al "movimiento natural".

Si el juego dramático incumbe al actor y el juego escénico al director, en cuanto a coordinador general de la escena, el ritmo general de una obra es la suma de todos los ritmos individuales en relación los unos con los otros por su distanciamiento en el espacio y en el tiempo.

### 3. Cambios escénicos que originaron el "teatro moderno": CAPÍTULO IV

El último apartado de esta tesis lo hemos dedicado a hacer un esbozo general de los drásticos cambios en los espacios de la representación que tuvieron lugar desde los últimos años del XIX a la primera veintena de siglo XX, época en que, según nuestra opinión, comienza el "teatro moderno". En este capítulo hemos comprobado en la realidad histórica algunas de las teorías expresadas en los anteriores sobre las formas dramáticas y escénicas.

## CONCLUSIÓN

Si a cada época le corresponde una concepción distinta de los espacios intra y extraescénicos, las innovaciones de la escena que se produjeron en este periodo de tiempo la transformaron hasta el punto de ser la base de nuestro teatro actual. Los cambios en las relaciones del hecho teatral y la sociedad trajeron consigo nuevas distribuciones formales en la puesta en escena, la situación de los espectadores, y las relaciones de éstos con la práctica de la representación. El espectáculo se hace "teatral" en el sentido de su independencia expresiva con respecto al texto escrito inicial.

Varios son los principales motivos de este cambio: En primer lugar las nuevas posibilidades tecnológicas que comenzaron a finales de siglo fueron decisivas para la evolución de la escena. Entre ellas la luz eléctrica cambió los parámetros escenográficos del tiempo y el espacio. La iluminación artificial se convirtió en un modo de expresión esencial con significado en sí misma. La renovación del teatro arrancó de las posibilidades de utilización de sistemas dramáticos que habían sido considerados como secundarios hasta entonces: luz, música, sonidos, escenarios móviles, etc. Pero, además, los medios técnicos provocaron cambios en los códigos literarios. Hemos podido constatar que en los últimos años del XIX y ya en los umbrales del XX se aprecia un proceso de transformación temática en la literatura dramática que tiene que ver con las recientes posibilidades de iluminación, ambientación y distribución del escenario y nos conduce a nuevas expresiones formales de carácter estético y literario.

Otro hecho que se produce a finales del XIX, y trajo un cambio radical en las formas dramáticas, fue la aparición del director como artista intérprete de la obra y responsable de su ejecución. Un claro ejemplo fue Max Reinhardt (1873-1943) en su búsqueda constante de lo que él llamó

## CONCLUSIÓN

"el teatro del futuro", que sería aquel que integrara al espectador en la acción a través de la relación con los intérpretes.

El espacio escénico empieza a cobrar significación en sí mismo. Desde el punto de vista semiótico la escenografía adquiere un valor sintáctico importante pues da unión y congruencia al espectáculo, en ella se insertan los personajes y sus discursos. Por otro lado todos los cambios físicos en los espacios de la representación posibilitaron gran variedad en los modos de movimiento actoral por lo que todos los sistemas sígnicos que intervienen en el hecho teatral se vieron afectados.

Por la influencia de la ópera, en especial las de Wagner, se produjo un cambio en los auditorios o espacios de la sala que habrían de ocupar los espectadores. Con Wagner se inicia la investigación de los espacios exteriores a la representación como integrantes de la comunicación entre espectadores y espectáculo. Otro de los reformadores del teatro de la época fue Adolph Appia (1862-1928), escenógrafo y discípulo de Wagner, así como Edward Gordon Craig (1872-1966) que parte de los presupuestos de Appia.

Muchas fueron las corrientes teatrales o tendencias escénicas que aparecieron en la época. Una de las que primero cambiaron la escena ya a finales del XIX, fue el teatro naturalista o realista. La escenografía cobró una importancia como recreación o "reconstrucción" de la realidad que no tenía en las formas teatrales burguesas anteriores. El espacio de la representación, que mantuvo las referencias literarias, se distanció del espectador, considerándolo como observador pasivo, por medio de "la cuarta pared". Dentro del naturalismo hay que situar al director francés

## CONCLUSIÓN

Andrè Antoine (1858-1943), quien fundó en 1887 el "Théâtre Libre" que dominó la escena francesa e influyó en toda Europa.

Otro de los grandes hombres de teatro de la época fue Stanislavski dentro también de una corriente naturalista cuya influencia fue importantísima en lo que se refiere a los métodos de interpretación actoral. Consideró el espacio escénico como un todo del que los actores son integrantes por lo que la forma en que se disponen los elementos escénicos influía en la interpretación del actor, que ha de sentir como sentiría el personaje situado en ese entorno.

Pero hacia 1890 comenzó un movimiento que se opuso al naturalismo: El simbolismo, que fue un fenómeno general en muchos países y en todas las artes y puso en cuestión los valores admitidos tradicionalmente. Las tendencias simbolistas trataron de plasmar en escena lo que no se ve, puesto que su referente es invisible y abstracto, pertenece al mundo de los conceptos y se basa en la representación simbólica de signos visibles que proceden de ideas. El proceso de descodificación por parte del público exigía ya la intervención del "intelecto" y no una identificación sentimental propia del teatro realista.

Los movimientos artísticos se diversificaron en una serie de "-ismos" de gran influencia en Europa a principios de siglo: El expresionismo que se originó en Alemania en la década de 1910 a 1920, el constructivismo con Meyerhold, el futurismo, etc.

Aunque tanto Bertold Brecht (1898-1956) como Antonin Artaud (1896-1948) tuvieron su apogeo en un periodo histórico que va más allá del

## CONCLUSIÓN

que pretendemos abordar, hemos creído imprescindible incluirlos aunque sea como referencia somera de sus respectivas teorías teatrales.

Artaud fue una figura que, como antes A. Jarry (1873-1907), propuso una ruptura, una "destrucción" del teatro en el teatro lo que les llevó a la implantación de nuevos modos dramáticos. Sus teorías tienen importancia sobre todo en cuanto al adelanto y la influencia en fórmulas teatrales muy posteriores a ellos, incluso gran parte del teatro "de vanguardia" de nuestros días procede de ellos. El referente de los signos escénicos no es ni la realidad (como en el teatro naturalista) ni lo abstracto o la idea (teatro simbolista o expresionista) sino que el espacio escénico es referente de sí mismo. Es un teatro al que podríamos calificar de endocéntrico.

B. Brecht fue el creador del llamado "teatro épico". Si la forma del drama tradicional de corte realista reposaba en las relaciones interhumanas, y su temática se iba formando por los conflictos que engendraba esta relación, el teatro brechtiano se basó en la evidencia de la forma y no en el contenido de las relaciones humanas en conflicto. El teatro debe divertir al público que ha de verlo con una perspectiva crítica "distanciadora" que impide la identificación sentimental con el suceso.

Dentro del panorama de efervescencia teatral de los primeros años del siglo XX, hemos mencionado también la labor de los grupos independientes como fenómeno al margen de los teatros oficiales que llevaron a la práctica varias de las teorías teatrales de la época.

Por último, hemos creído conveniente hacer una somera referencia al panorama teatral español de este periodo, aunque en España en la práctica

## CONCLUSIÓN

escénica desde el último decenio del XIX hasta los años 20, las innovaciones en los escenarios fueron escasas.

No se trata de que no hubiera textos innovadores como fueron los de Valle Inclán en su relación con el expresionismo y como antecesor teórico de algunas de las prácticas del teatro brechtiano, sino que no se hicieron representaciones con cierta repercusión en los teatros que fueran más allá de las formas populares como los sainetes, las parodias y los vodeviles que se hacían en el llamado "teatro por horas", o las obras del estilo de Echegaray de un romanticismo trasnochado. La conciencia de la crisis y la necesidad de reforma fueron muy frecuentes en las críticas de los intelectuales de la época, y hubo algún intento de renovación en los textos de la Generación del 98. Pero, por desgracia, Valle Inclán, Azorín, Grau, Unamuno, o Gómez de la Serna no tuvieron un lugar destacable en los escenarios de su época. El teatro español de principios de siglo presenta un gran desfase con la escena Europea.

A pesar de todo, y con el tiempo, las múltiples fórmulas escénicas puestas en práctica en la Europa de finales del XIX al XX cambiaron por completo la idea de "teatro" vigente hasta entonces. Fueron formas que repercutieron en la sala, en el escenario, en el papel desempeñado por los actores y en el director. Todo ello inaugura lo que hemos llamado "teatro moderno", origen del "teatro contemporáneo" que es el que se representa hoy en día, y procede de todo este movimiento de innovación escénica que se originó en la época a la cual nos hemos referido.





# **BIBLIOGRAFÍA**



- A.A.V.V.  
(1953), *Théâtre et collectivité* (comunicaciones presentadas por A. Villiers), París, Flammarion.
- A.A.V.V.  
(1968), "Pratiques et langages gestuels", *Langages*, 10.
- A.A.V.V.  
(1971), *Arquitectura como semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- A.A.V.V.  
(1976), *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta.
- A.A.V.V.  
(1984), *Atti del convegno internazionale di studi. Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale*, Venecia/ Roma, Bulzoni Editore, 1987.
- A.A.V.V.  
(1985a), *Library and Information Sources in Linguistics*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Pbs. Co., Vol. 16., Part II.
- A.A.V.V.  
(1985b), *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello*. Atti del Convegno Internazionale, Torino 18-20 Aprile 1985, Genova, Costa Nolan, 1987.
- A.A.V.V.  
(1988a), *Historia crítica del teatro inglés*, Alcoy, Marfil.
- A.A.V.V.  
(1988b), *Teoría de los géneros literarios* (Antología, estudio preliminar y bibliografía de M.A. Garrido Gallardo), Madrid, Arco Libros.
- A.A.V.V.  
(1989), *Le temps du récit*, Madrid, Casa de Velázquez.
- A.A.V.V.  
(1992a), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939* (D. Dougherty y M.F. Vilches eds.), Madrid, C.S.I.C.
- A.A.V.V.  
(1992b), *Teatro siglo XX*. Actas del congreso celebrado del del 17 al 30 de nov. de 1992, Madrid, Univ. Complutense.Filología Española III, 1994.

A.A.V.V.

(1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.

A.A.V.V.

(1999a), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.

A.A.V.V.

(1999b), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Acal.

A.E.S. (Asociación Española de Semiótica) (ed.)

(1986), *Investigaciones semióticas I*, Madrid, C.S.I.C..

A.E.S. (Asociación Española de Semiótica) (ed.)

(1988), *II Simposio Internacional de semiótica*. Vol I: "Lo cotidiano y lo teatral" y vol. II: "Lo teatral y lo cotidiano", Oviedo, Universidad de Oviedo.

A.E.S. (Asociación Española de semiótica),

(1992), *Investigaciones semióticas IV. Describir, inventar, transcribir el mundo*, Madrid, Visor, (2vols.).

ABUÍN GONZÁLEZ, A.

(1997), *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento del discurso teatral del s. XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

ADRADOS, F.

(1975), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.

ALEXANDRESCU, S.

(1985), "L'observateur et le discours spectaculaire", en Parret y Ruprecht (eds.), pp. 553-574.

ALLARDYCE, N.

(1955), *British Drama. An Historical Survey from the Beginning to the Present Time*, Londres, Harrap.

ALONSO DE SANTOS, J.L.

(1998), *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.

(1999), "Espectáculos teatrales. Siglo XVIII" en A.A.V.V., 1999, pp. 69-101.

ALVAREZ SANAGUSTIN, A.

(1986), "Conversación cotidiana, discurso teatral", en A.E.S. (ed.), 1988, pp. 39-52.

AMORÓS, A.

(1991), *Luces de candilejas. (Los espectáculos en España 1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1991.

AMORÓS, A.

(1992), "Problemas para el estudio del teatro español del s. XX.", en A.A.V.V., 1992a, pp. 19-22.

AMORÓS, A.

(1999), "Teatro popular" en A.A.V.V., 1999a pp. 135-145.

ANDIOC, R.

(1961), "A propos d'une reprise de La Comedia Nueva de Leandro Fernández de Moratín", *Bulletin Hispanique*. LXIII. pp.54-61.

ANDIOC, R.

(1970), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March. Castalia, 1976.

ANTOINE, A.

(1921), *Mes souvenirs sur le théâtre libre*, París, Revue Hebdomadaire.

ANTOINE, A-P.

(1960), "Le naturalisme d'Antoine: Une legende", *Realisme et poésie au théâtre* (estudios presentados por Jean Jacquot), París, Centre National de la Recherche Scientifique.

APPIA, A

(1895), *La mise-en-scene du drame wagnerien*, París, Leon Chaley.

APPIA, A.

(1921), *L'Oeuvre d'art vivant*, Genève, Atar.

ARIAS DE COSSIO, A.M.

(1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.

ARISTOTELES

*Aristotelis ars poetica. Poética de Aristóteles* (edición trilingüe por Víctor García Yebra., Madrid, Gredos, 1974.

ARTAUD, A.

(1938), *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.

AUB, Max.

(1935), "Piscator y una nueva valoración del teatro", *Nueva Cultura*, 3 (III-1935), pp. 6-7.

AUB, Max.

(1938), "Teatro de circunstancias", en *Teatro completo*, México, Aguilar, 1968, pp. 217 y ss.

AUB, Max.

(1966), "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo", *Papeles de son Armadans*, 118, pp. 69-96.

ÁVILA ARELLANO, J.

(1992), "Del teatro al cine. Los espectáculos mayoritarios en las primeras décadas del siglo XX.", en A.A.V.V., 1992b, pp. 82-89.

BAAMONDE TRAVESO, G.

(1986a), "Caracteres generales del diálogo dramático", *L.E.A. (Lingüística Española Actual)*, VIII, pp. 209-218.

BAAMONDE TRAVESO, G.

(1986b), "Discurso atributivo y acotación dramática", *Archivum*, XXXVI.

BABLET, D.

(1960), "La Lumière au théâtre", *Théâtre Populaire*, (2º trimestre 1960), pp. 25-40.

BABLET, D.

(1962), *Edward Gordon Craig*, París, L'Arche.

BABLET, D.

(1965), *Esthétique Générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*, París, Centre National de la Recherche Scientifique.

BABLET, D.

(1968), *La mise en scène contemporaine. 1889-1914*, París, La Renaissance du Livre.

BABLET, D.

(1970-79), "Les voies de la création théâtrale", *Studi raccolti e presentati de D. Bablet e J. Jacquot*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.

BABLET, D.

(1975), *Les révolutions scéniques du XXème siècle*, París, Société internationale d'art XXème siècle.

BAJMA GRIGA, S.

(1985), "Ibsen e il giovane O'Neill", en A.A.V.V., 1985b, pp.179-185.

BAKHTINE, M.

(1984), *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard.

BALLY, CH.

(1950), *Linguistique general et linguistique française*, Berna, A.Franke.

BANDERA, C.

(1994), *The Sacred Game. The role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

BAROJA, R.

(1929), "Amargas reflexiones de un autor fracasado acerca del teatro español moderno, de los autores cómicos, los empresarios, de los críticos y del público", *La Farsa*, 2, p.19.

BARRAULT, J.L.

(1949), *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Peña de Giudice editores, 1953.

BARTHES, R.

(1964a), "Éléments de sémiologie", *Communications*, 4, pp. 91-136

BARTHES, R.

(1964b), "Rétorique de l'image", *Communications*, 4, pp. 40-50

BARTHES, R.

(1964c), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

BASTINOS, A.J.

(1914), *Arte dramático español contemporáneo*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana.

BAU, G., UBERSFELD, A. y PIENS, B.

(1979), *L'espace théâtral. Recherche dans la mise en scène d'aujourd'hui*, París, Centre National de la Recherche Cientifique.

BAUDOIN, G.

(1946), *Tragédie et comédie*, París, Vigneau.



BECKETT, S.

(1952), *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 1982.

BECKETT, S.

(1960), *La última cinta. Acto sin palabras con diversos ensayos y comentarios*, Barcelona, Aymá, 1964.

BENEDETTI, J.

(1982), *Stanislavski, an introduction.*, London, Ltd., 1985.

BENVENISTE, E.

(1970), "L'appareil formel de l'énonciation", *problèmes de linguistique générale* II, París, Gallimard, 1974, pp. 79-88.

BERNÁRDEZ, A.

(1992), "La ruptura del espacio escénico en La Fura dels Baus", en A.A.V.V., 1992b, pp. 107-112.

BETTETINI, G.

(1968), *Cine: Lengua y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

BETTETINI, G.

(1975), *Producción significativa y puesta en escena.*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

BETTETINI, G.

(1979), "Dictum, modus e tempus negli audivisi", *Cuadernos de Filología*, I, Valencia, Facultad de Filología de la Univ. de Valencia, pp. 87-128.

BETTETINI, G.

(1983), "El giro pragmático en las semióticas de la representación", en M. A. Garrido ed., pp. 19-29

BETTETINI, G.

(1984), *La conversación audiovisual. Problemas de comunicación filmica y televisiva*, Madrid, Cátedra, 1986.

BETTETINI, G. Y DE MARINIS, M.

(1977), *Teatro y comunicazione*, Florencia/Rimini, Guaraldi.

BIRDWHISTELL, R. L.

(1971), *Kinesics and Context: Essays on Body-Motion Communication*, Harmondsworth, Penguin.

BOBES NAVES, M.C.

(1981), "Posibilidades de una semiología del teatro", en A.A.V.V., 1997, pp. 295-322.

BOBES NAVES, M.C.

(1982), "El comentario del texto dramático", *Teatro: textos comentados. "La Rosa de Papel"*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

BOBES NAVES, M.C.

(1986), "Los sistemas de signos en Ligazón. Texto literario y texto espectacular", *Lingüística española actual VIII, 2*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 142-168.

BOBES NAVES, M.C.

(1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

BOBES NAVES, M.C.

(1988), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid/Madrid, Aceña-La Avispa.

BOBES NAVES, M.C.

(1992a), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.

BOBES NAVES, M.C.

(1992b), "Los signos no verbales en el escenario", en A.A.V.V., 1992b, pp. 6-18.

BOBES NAVES, M.C.

(1997), "Introducción a la teoría del teatro", en A.A.V.V., 1997, pp. 9-27.

BOBES NAVES, M.C.

(2001), *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco Libros.

BOGATIREV, P

(1971), "Les signes du théâtre", *Poétique*, 8, pp. 117-130.

BOUISSAC, P.

(1973), *La mesure des gestes. Prolégomènes à la semiotique gestuelle*, La Haya, Mouton.

BRANDELL, G.

(1985), "Ibsen, Strindberg and the Emancipation Movement in 19th Century Scandinavia", en A.A.V.V., 1985b, pp. 24-32.

- BRANDI, C.  
(1974), *Teoria generale della critica.*, Torino, Einaudi.
- BRECHT, B. (1933-41), *Escritos sobre teatro, 1.2.3.*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- BRECHT, B.  
(1938), *Madre Coraje y sus hijos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- BRECHT, b.  
(1940), *El alma buena de Se-Chuan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- BRECHT, B.  
(1942), *La resistible Ascensión de Arturo Ui*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- BRECHT, B.  
(1948), "El pequeño organon para el teatro", *Cuadernos de crítica literaria* n°1, Granada, Don Quijote, 1983.
- BRECHT, B.  
(1970), *En torno al teatro*, Madrid, Burotel.
- BREYER, G.A.  
(1968), *El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BROCKETT, O.G.  
(1982), *Realism and Naturalism to the Present*, Boston, Allyn and Bacon, INC.
- BROCKETT, O.G. Y FINDLAY, R.B.  
(1973), *Century of Innovation. A History of European and American Theatre since 1870.*, New Jersey, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- BROOK, P.  
(1968), *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1973.
- BRUGGER, I.  
(1956), *Teatro alemán expresionista*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1959.
- BRUGGER, I.  
(1959), *Breve historia del teatro inglés*, Buenos Aires, Nova, 1961.
- BUENO, M.  
(1909), *El teatro español contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Renacimiento.

BUERO VALLEJO, A.

(1966), "De rodillas, en pie, al aire", *Revista de Occidente*, IV, 1966, pp. 134-145.

CALDERA, E.

(1999), "El realismo", "Hacia el siglo XX" y "Actores y lugares de representación", en A.A. V.V., 1999a, pp. 90-100.

CALVO, L.

(1927), "El superrealismo en el teatro", *ABC*, 31-III-1927, pp.10-11.

CAMPEANU, P.

(1975), "Un papel secundario: el espectador", en A. Helbo (ed.), pp. 107-120.

CANOA GALIANA, J.

(1989), *Estudios de dramática (Teoría y práctica)*, Valladolid, Aceña.

CARDONA, A. y MUNDI, F.

(1983), "Las Galas del difunto de Valle-Inclán", en M.A. Garrido (ed.) pp. 852-876.

CARTER, H.

(1914), *The Theatre of Max Reinhardt*, London, Frank & Cecil Palmer.

CASTAGNINO, R.H.

(1964), *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1967.

CASTAGNINO, R.H.

(1967), *Teorías sobre el texto dramático y la representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.

CASTRI, M.

(1978), *Por un teatro político. Piscator. Brecht. Artaud*, Madrid, Akal.

CERVERA, L.

(1968), *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid.

CHANDLER

(1914), *Aspects on Modern Drama*, Nueva York, Mac Millan.

CHAUMONT, M. le CH. de

(1766), *Veritable construction d'un théâtre d'Opera, a l'usage de France*, Génova, Minkoff Reprint, 1974.

CHECA PUERTA, J.L.

(1992), "Los teatros de Gregorio Martínez Sierra", en A.A.V.V. 1992a, pp.121-135.

CHEJOV, A.

(1901), *Las tres hermanas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1982.

CHEJOV, A.

(1903), *El jardín de los cerezos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1982.

CLAUDEL, P.

(1964), "Correspondance avec Lugné-Poe", *Cahiers Paul Claudel*, V.

CODIGNOLA, L.

(1985), "La crisi della struttura drammatica tradizionale in Strindberg e in Pirandello", en A.A.V.V., 1985b.

COPEAU, J.

(1931), *Souvenirs du Vieux-Colombier*, París, Nouvelles Editions Latines.

CORVIN, M.

(1976), "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo", en A.A.V.V., 1997, pp. 201-228.

CORVIN, M.

(1984), "Art et Action", en A.A.V.V., 1984, pp. 151-162.

CRAIG, E.G.

(1905), *Complete Works*, Londres, W.J. Craig , O.U.P.

CRAIG, E. G.

(1914), *On The Art of the Theatre*, London, William Heinemann.

CUETO PÉREZ, M.

(1982), *Configuración espacio-temporal en teatro: Textos comentados. "La rosa de papel"*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

CUETO PÉREZ, M.

(1986), "La doble enunciación del texto dramático", *Lingüística española actual*, VIII/2, pp. 195-207.

DAHLSTRÖM, C.E.

(1930), *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Michigan, University of Michigan.

DE MARINIS, M.

(1982), *SEMIÓTICA del Teatro. L'Analisi Testuale dello Spettacolo*, Milano, Bompiani.

DEL MINISTRO, M.

(1984), "Il concetto di estasi in Pirandello", en A.A.V.V., 1984, pp.225-230

DEMARCY, R.

(1973), "les modes de réception du spectacle", *Éléments d'une sociologie du spectacle*, París, Unione Generale d'Editions, pp.327-406.

DERRIDA, J.

(1971), *Tiempo y presencia*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria.

DHOMME, S.

(1959), *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, París, Fernand Nathan.

DÍAZ PLAJA, G.

(1972), *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos.

DIDEROT, D.

(1758), *Paradoja acerca del comediante*, Madrid, Aguilar, 1964.

DIEZ BORQUE y GARCIA LORENZO (eds.)

(1975), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.

DÍEZ BORQUE, J.M.

(1985), "Presencia-ausencia escénica del personaje", en García Lorenzo (ed.) pp. 53-65.

DÍEZ CANEDO, E.

(1968), *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz. (4 vols).

DINU, M.

(1968), "Structures linguistiques probabilistiques dans l'etude du théâtre", *Cahiers de linguistique théorique et appliqué*. 5, pp. 29-46.

DOMENECH, R.

(1963), "Para una visión moderna del teatro contemporáneo", *Primer Acto*, 48. Diciembre, pp.15-20

DOMENECH, R.

(1966), *El teatro hoy*, Madrid, Edicusa.

DOMENECH, R.

(1988), "Mito y rito en los esperpentos", *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, pp. 284-309.

DOUGHERTY, D.

(1984a), "The Semiosis of Stage Decor in Jacinto Grau's 'El Señor de Pigmalión' ", *Hispania*, LXVII, pp. 351-357.

DOUGHERTY, D.

(1984b), "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", *Dos ensayos sobre el teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 85-155.

DOUGHERTY, D.

(1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1997.

DOUGHERTY, D. Y VILCHES, M.F.

(1997), *La escena madrileña entre 1926 y 1931, un lustro de transición.*, Madrid, Fundamentos.

DUCROT, O Y SCHAEFFER, J-M.

(1973 ), "Enunciación teatral", *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife Producciones S.L., 1998, pp. 678-688.

ECO, U.

(1968), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1972.

ECO, U.

(1971), *Le forme del contenuto*, Milán, Bompiani.

ECO, U.

(1972), "Introduction to a Semiotic of Iconic Signs", *Versus*, 2.

ECO, U.

(1975a), "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro", en Díez Borque y García Lorenzo (eds.), pp. 93-102.

ECO, U.

(1975b), "parámetros de la semiología teatral" en André Helbo (ed.), pp.45-54.

## BIBLIOGRAFÍA

- ECO, U.  
(1976), *Tratado de semiótica general.*, Barcelona, Lumen, 1977.
- ECO, U.  
(1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.*, Barcelona, Lumen, 1981.
- ECO, U.  
(1980), "la cultura como espectáculo", *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986, pp. 233-239.
- ELAM, K.  
(1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres/Nueva York, Methuen.
- ERLICH, U.  
(1955), *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- ESQUER TORRES, R.  
(1969), *La Colección dramática "El teatro moderno"*, Madrid, C.S.I.C.
- EUREINOFF, N.  
(1947), *Histoire du théâtre Russe*, París, Ed. du Chêne.
- FÁBREGAS, X.  
(1978), "Aplaudir, xiular i altres maneres de comunicar-se", *Avui*, 4-agosto.
- FANY, C.E.  
(1929), "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799", *Revista B.A.M. del Ayuntamiento de Madrid*. Julio.
- FENÁNDEZ, A.R.  
(1981), "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle Inclán", en José Romera Castillo (ed.) pp. 246-268
- FORT, P.  
(1944), *Mes mémoires. Toute la vie d'un poète. 1872-1944*, París, Flammarion.
- FRYE, N.  
(1971), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1973.



## BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.  
(1981), "Escritura / actuación. Para una teoría del teatro", en A.A.V.V., 1997, pp. 253-294.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.  
(1985), "Punto de vista y teatralidad (El ejemplo de Buero Vallejo)", en Garrido Gallardo (ed.) pp. 627-635.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.  
(1988), "Identificación y distancia. Notas sobre la recepción teatral", en A.E.S.(ed.), vol. II, pp. 181-196.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.  
(1989), "Tiempos del teatro y tiempo en el teatro ", en A.A.V.V., 1989, pp. 53-65.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.  
(1991), *Drama y tiempo*, Madrid, C.S.I.C.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.  
(2001), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA LORENZO, L.  
(1975), "Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo" en Díez Borque y García Lorenzo (eds.), pp. 103-125
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.)  
(1985), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA PAVÓN, F.  
(1962), *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.
- GARRIDO GALLARDO, M.A.  
(1982), "Los géneros literarios", *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, C.S.I.C., pp. 92-129.
- GARRIDO GALLARDO, M.A.  
(1988), "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en A.A.V.V., 1988b, pp. 9-27.
- GARRIDO GALLARDO, M.A.  
(1996), "Semiótica y teoría literaria en España (1984-1994)", *Hispanic Journal*, 17-2, pp.371-384.

- GARRIDO GALLARDO, M.A. (ed.)  
(1985), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, C.S.I.C.
- GENETTE, G.  
(1977), "Géneros, 'tipos' y modos", en A.A.V.V. 1988b, pp.183-233.
- GINESTIER, P.  
(1961), *Le théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*, París, Presses Universitaires de France.
- GIRARD, G.  
(1978), *L'Universe du théâtre*, París, Presses Universitaires de France.
- GIRAUD, P.  
(1968), "Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique", *Essais de stylistique*, París, Keinsieck, pp. 51-173.
- GOFFMAN, E.  
(1974), *Frame Analysis. An essay on the organisation of experience.*, New York, Harper and Row.
- GÓMEZ MARÍN, J.A.  
(1965), *La idea de sociedad en Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1966.
- GÓMEZ VALERA, J.A. ("Goval"),  
(2000), *Historia visual del escenario*, Madrid, La Avispa.
- GOUHIER, H.  
(1953), "De la communion au théâtre", en A.A.V.V., 1953, pp. 2-25.
- GOURDON, A.M,  
(1982), *Théâtre, public, perception*, París, Centre National de la Recherche Cientifique.
- GRAELLS, A.R.  
(1985), "El lugar del espectáculo", *Arquitectura teatral en España*, Barcelona, M.O.P.U..
- GRANDE ROSALES, M.A.  
(1997), *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y Práctica teatral* (Anexos a la revista *Teatro 5*), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- GREIMAS, A.J.  
(1966), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

## BIBLIOGRAFÍA

GREIMAS, A.J.

(1973), *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse.

GREIMAS, J.A. y COURTES, J.H.

(1979), *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.*, Madrid, Gredos, 1982.

GROPIUS, W.

(1960), "Introduction", *The Theater of the Bauhaus*, Middletown/Conneticut, Wesleylan University Press, pp. 7-14.

GROTOWSKI, J.

(1968), *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1980.

GROTOWSKI, J.

(1975), *Teatro de laboratorio*, Barcelona, Tusquets, 1980.

GUAL, A.

(1960), *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.

GULLÍ-PUGLIATTI, P.

(1976), *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in "King Lear"*, Mesina/Florenca, D'Anna.

HAMON, PH.

(1972), "Pour un statut sémiologique du personnage", *Literature, Science, Idéologie*, n°6, pp. 86-110.

HARNTOLL, PH.

(1985), *The Theatre, a Concise Story*, Londres, Thames & Hudson.

HELBO, A.

(1975), "Por un proprium de la representación teatral", en a. Helbo ed., pp. 76-86.

HELBO, A.

(1983), *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

HELBO, A.

(1984), "Evidences et strategies de l'analyse theatrale", en Schmitd , H. y Van Kesteren, A. (eds.), vol.10, pp. 93-101.

## BIBLIOGRAFÍA

HELBO, A.

(1987), *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna, 1989.

HELBO, A. (ed.)

(1975), *Semiología de la representación. Teatro, televisión y cómic*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

HENRY, M.

(1971), *Le cinéma expressioniste allemand*, Friburgo, Editions du Signe.

HERAS, G.

(1992), "Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30", en A.A.V.V., 1992a, pp. 139-142.

HERNADI, P.

(1972), *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978

HERNADI, P.

(1978), "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa", en A.A.V.V., 1988b, pp. 73-94.

HONZL, J.

(1940), La mobilité du signe théâtral, *Travail Théâtral*, 4, 1971, pp. 5-20.

HORMIGÓN, J.A.

(1972), *Ramón María del Valle Inclán, la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación.

HORMIGÓN, J.A.

(1970), *Investigaciones sobre el espacio escénico. Copeau, Appia, Craig....etc.*, Madrid, Alberto Corazón.

HOWARD LAWSON, J.

(1936), *Teoría y técnica de la dramaturgia*, La Habana, Instituto del libro, 1976.

HUDSON, L.

(1951), *The English Stage. 1850-1950*, London/Sydney/Toronto, Harrap.

HUERTA CALVO, J.

(1981), "Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX", *Primer Acto*, 187, pp.122-127.

## BIBLIOGRAFÍA

HUERTA CALVO, J.

(1992), "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX", en A.A.V.V., 1992a, pp. 285-294.

IBSEN, H.

(1884), *The wild duck*, New York, American Library, 1965.

INGARDEN, R.

(1958), "Les fontions du langage au théâtre", *Poétique*, 8, pp. 531-538, 1971, (Traducido en A.A.V.V., 1997, pp. 167-200).

IONESCO, E.

(1964), *Las sillas*, Buenos Aires, Losada, vol. 1.

IRIBARREN-BORGES, I.

(1981), "Escena y lenguaje", *Sobre teatro poesía y narrativa*, Caracas, Monte Avila.

IVERNEL, PH.

(1970), "Quatre mises en scène d'Arturo Ui", *Les voies de la création théâtrale*, París, Centre National de la Recherche Cientifique, vol. II.

JAKOBSON, R.

(1958), "Linguistique et poetique", en 1963, pp. 209-248.

JAKOBSON, R.

(1963), *Essais de linguistique générale*, París, Minuit.

JAKOBSON, R.

(1973), *Questions de poétique*, París, Seuil.

JAKOBSON, R.

(1974), "Los aspectos lingüísticos de la traducción", *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 67-77.

JANSEN, S.

(1968), "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langages*, 12, pp. 71-93.

JANSEN, S.

(1973), "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", *Orbis litterarum*, XXVIII, 4, pp.235-292.

## BIBLIOGRAFÍA

JANSEN, S.

(1977), "Struttura Narrativa e Struttura Drammatica", *Rivista Italiana di Dramaturgia* II, nº 6, pp. 55-69.

JANSEN, S.

(1984), "Le role del 'Espace Scenique' dans la lecture du texte dramatique", en H.Schmid, H y A. Van Kesteren (eds.), vol 10, pp. 254-289.

JARRY, A.

(1896a), *Todo Ubú*, Barcelona, Bruguera, 1980.

JARRY, A.

(1896b), "De l'inutilité du théâtre au théâtre", *Mercure de France*.  
Septembre.

JAUSS, H.R.

(1978), "Pour une esthétique de la réception", *Poétique*, 1, pp.79-101.

JENNY. L.

(1979), "Le système de la deixis: esquisse d'une théorie d'expression en anglais", *Essais de systématique énonciative*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.

JOUVET, L.

(1950), *Notes sur l'édifice dramatique, in architecture et dramaturgie*, París, Flammarion.

JOVELLANOS, G. M. de

(1790), "Memoria para el arreglo de los espectáculos públicos y sobre su origen en España", *Obras de D.G.M. de Jovellanos.*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1963, tomo XLVI.

KAËS, R.

(1965), "Public et particiacion ouvrière", *Esprit*, nº 338. Mayo, pp. 900-916.

KAISER, G.

(1916), *From Morn to Midnight*, Nueva York, David Mckay Comp. Inc., 1975.

KAISERGRUBER, D y LEMPert, J.

(1972), "*Phèdre*" de Racine. *Pour une sémiotique de la représentation classique*, París, Larousse.

## BIBLIOGRAFÍA

- KENNEDY, A.K.  
(1983), *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KLINKENBERG, J.M.,  
(1990), "fundamentos de una retórica visual", en J. Romera Castillo y A. Yllera eds., pp. 39-57
- KNAPP, M.L.  
(1980), *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- KOCH, W.A.  
(1969), "Le texte normal, le théâtre et le film", *Linguistics*, 48, pp.41-67.
- KOTT, J.  
(1969), "The Icon and the Absurd", *The Drama Review*, 14.
- KOWZAN, T.  
(1968), "El signo en el teatro", en A.A.V.V., 1997, pp.121-154.
- KOWZAN, T.  
(1975), *Literature et spectacle*, Warszawa, PWN, Editions Scientifiques de Pologne, (Traducción española: Literatura y espectáculo, Madrid, Taurus, 1992).
- KOWZAN, T.  
(1990), "Semiología del teatro: ¿Veintitrés siglos o veintidós años?", en A.A.V.V., 1997, pp.231-252.
- KRISTEVA, J.  
(1968), *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- KRISTEVA, J.  
(1971), "la semiología ciencia crítica y/o crítica de la ciencia", *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral.
- KURTZ, M.  
(1950), *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, París, Nagel.
- LABAN, R.  
(1984), *El dominio del movimiento.*, Caracas, Fundamentos, 1987.
- LAIN ENTRALGO, P.  
(1967), *La generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe.

## BIBLIOGRAFÍA

LAJOHN, L. A.

(1961), *Azorín and the Spanish Stage*, Hispanic Institute, Nueva York.

LALOU, R.

(1951), *Le théâtre en France depuis 1900*, París, Presses Universitaires de France.

LARTHOMAS, P.

(1972), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés.*, París, Presses Universitaires de France.

LATELLA, G.

(1983), "Consideraciones sobre la comunicación: el diálogo teatral", en M. A. Garrido (ed.), 1984, pp. 647-659.

LAURENT, M.

(1934), *Le théâtre Allemand d'aujourd'hui.*, París, Gallimard.

LAVAUD, J.M.

(1985), "Con M de marioneta y M de militar: en torno a los cuernos de Don Friolera", *Homenaje a Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 427-441.

LAVIADA, F.

(1935), *El teatro en España: Conferencias*, Madrid, Lecturas Breves.

LEGBAND, P.

(1947), *Der Regisseur*, Hambourg, J.P. Thoth, pp. 9-19.

LOTMAN, J.

(1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos, 1978.

LOTMAN, J.

(1980), "SEMIÓTICA della scena", *Strumenti Critici*, 44, febrero, 1981, pp.1-29.

LOURTIES, M.

(1999), "El espacio teatral, una geopolítica", *Vesión*, 9, abril, pp.1-6.

LUGNÉ-POE

(1946), *Derniere pirouette*, París, Editions du Sagittaire.

MAINER, J.C.

(1972), *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas (1890-1950)*, Madrid, Edicusa.



## BIBLIOGRAFÍA

MAINER, J.C.

(1980), "La evolución del naturalismo en la novela y el teatro", en F.Rico (ed.), vol VI, pp.188-197.

MAINER, J.C.

(1981), *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra.

MALLARMÉ

(1886-87), "Notes sur théâtre", *La Revue Independente* nº 1 y 2 (1886) y nº 8 (1887).

MANCINI, F.

(1986), *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo.

MANNONI, O.

(1969), *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.

MANSO, CH.

(1987), "Recepción del surrealismo en Azorín hasta Brandy, mucho Brandy", *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga, Litoral.

MARAVALL, J.A.

(1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca.*, Madrid, Seminarios y Ediciones.

MARCUS, S.

(1975), "La estrategia de los personajes", en André Helbo ed., pp. 102-106.

MARQUINA, R.

(1923), "Sei personaggi in cerca d'autore en La Princesa", *Heraldo de Madrid*. 24-XII, pp.1-2.

MARTÍNEZ RUIZ (Azorín)

(1947a), *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General.

MARTÍNEZ RUIZ (Azorín)

(1947b), *Escena y sala*, Zaragoza, Librería General.

MATEJKA, L. y TITUNIC, I. R. (eds.)

(1976), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge/ Londres, MIT Press.

## BIBLIOGRAFÍA

METZ, CH.

(1964), "Le cinema, lange ou langage? ", *Communications*, 4, pp. 52-90.

METZ, CH.

(1969), "Specificité des codes et especificité des langages", *SEMIÓTICA* 1, 4, pp. 370-396

METZ, CH.

(1970), *Análisis de las imágenes*, Barcelona, Ed. Buenos Aires.

METZ, CH.

(1971), *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.

MEYERHOLD, V. E.

(1972), *Textos teóricos*, Madrid, Alberto Corazón (2 vols.).

MEYERHOLD, V. E.

(1975), *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, (Selección y notas de Cristina Vizcaíno).

MILIZIA, F.

(1771), *Roma. Trattato completo, formale e materiale del teatro.*, Bolonia, Forni Editore, 1969.

MOHOLY-NAGY, L.

(1960), "Theater, Circus, Variety", *The Theater of the Bauhaus*, Middletown/Conneticut, Wesleyan University Press, 1979.

MORGAN, CH.

(1953), *Dialogue in Novels and Plays*, París, Didier.

MORRIS, CH.

(1939), *Fundamentos de la teoría de los signos*, México, Univ. Autónoma de México, 1958.

MORRIS, CH

(1946), *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962.

MOUNIN, G.

(1969), *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972.

MOYNET, J.P.

(1976), *French Theatrical Practice in the Nineteenth Century (L'Envers du Théâtre)*, New York, Binghamton.

## BIBLIOGRAFÍA

NAVASCUES PALACIOS, P.

(1985), "Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía", *La Arquitectura teatral en España*, Barcelona, M.O.P.U., pp. 53-63.

NICOLL, A.

(1949), *World Drama from Aeschylus to Anouilh*, London, Harrap.

NICOLL, A.

(1955), *British Drama. An Historical Survey from the Beginning to the Present Time*, London, Harrap.

NICOLL, A.

(1927), *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni Editore.

OLEZA, J.

(1979), "Discurso y espacialidad en el relato", *Cuadernos de Filología I*, Valencia, Facultad de Filología, 1980, pp. 49-85.

OLIVA, C.

(1983), "Lenguajes de la comedia española desde el corral", en Garrido Gallardo ed. pp.662-671.

OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F.

(1994), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.

OLSON, E.

(1968), *Perspectives on Drama*, Oxford, J. Calderwood, Oxford Press, 1978.

OMESCO, I.

(1978), *La metamorphose de la tragédie*, París, Presses Universitaires de France.

ORTEGA Y GASSET, J.

(1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza Editorial. Revista de Occidente, 1964.

ORTEGA Y GASSET, J.

(1958), "Idea del teatro, una abreviatura", *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial. Revista de Occidente, 1983, vol. VII, pp. 439-500.

PAGNINI, M.

(1970), "Per una semiologia del teatro classico", *Strumenti Critici*, 12, pp. 121-140.

PAGNINI, M.

(1980), *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Selenio.

PALENQUE, M.

(1992), "Ramón Gómez de la Serna y la renovación por el drama. Estudio de El teatro en soledad (1912)", en A.A.V.V., 1992b, pp. 265-277.

PANDOLFI, V.

(1961), *Regia e Registi nel Teatro Moderno.*, Bologna, Capeli.

PANDOLFI, V.

(1964), *Storia Universale del Teatro Drammatico*, Torino, Unione Tipografico – Editrice Torinese , vols. I y II.

PANDOLFI, V.

(1969), *Histoire du Théâtre*, Verviers, Marabout Université ( 5 vols.).

PARRET, H. Y RUPRECHT, H.G.(eds.)

(1985), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam, John Benjamins Pbs. Co., 2 vols.

PAVIS, P.

(1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale.*, Quebec, Presses de l'Université de Quebec.

PAVIS, P.

(1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.*, Barcelona/Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1990.

PAVIS, P.

(1982), "On Brecht Notion of Gestus", *Languages o the Stage. Essays in the Semiology of Theatre*, New York, Performing Arts Publications.

PAVIS, P.

(1987), "La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización e ideologización", *Discurso I*, pp. 27-54.

PAZ, J. M. (ed.),

(1994), *Semiótica y modernidad. Actas de IV congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica, A Coruña, Universidade da Coruña (2 vols.)*

PEIRCE, CH.

(1931-58), *Collected Papers*, Cambridge, Mass Harvard V.P., 1958.

PÉREZ DE AYALA, R.

(1920), "Las máscaras", *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1963, vol. III, pp.328-338.

PÉREZ GÁLLEGO, G.

(1988), *El diálogo en la novela*, Barcelona, Península.

PIRANDELLO, L.

(1899), "Escritos sobre teatro", en 1968, pp. 231-253.

PIRANDELLO, L.

(1929), "Teatro nuevo, teatro viejo", en 1968, pp. 255-292.

PIRANDELLO, L.

(1968), *Ensayos*, Madrid, Guadarrama.

POLIERI, J.

(1971), *Scénographie, sémiographie*, París, Denoel.

POYATOS, F.

(1972), "Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco. Nueva perspectiva en el análisis de la narración", *Prohemio*, III, 2, sept., pp. 291-307.

POYATOS, F.

(1983), *New perspectives in Nonverbal Communication: Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature & Semiotics*, Oxford, Pergamon .

POYATOS, F.

(1985), "Encoding-Decoding Process in Intercultural Verbal and Nonverbal Interaction", *Interdisciplinary Perspectives al Cross-Cultural Communication*, Aachen, Rader, pp. 191-211

PRIETO, L.

(1966), *Messages et signaux*, París, Presses Universitaires de France.

PROCHAZKA, M.

(1984), "On The Nature of Dramatic Text", en H. Schmid y A. Van Kesteren (eds.), vol. 10, pp. 102-126, (Traducido en A.A.V.V., 1997, pp. 57-82.).

R.A.E.

(1992), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Gredos ( 21 ed.).

- RAMOS, V,  
(1966), "Consideraciones sobre Carlos Arniches", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 202, pp. 117-129.
- RASTIER, F.  
(1971), "Les niveaux d'ambitiqué des structures narratives", *SEMIÓTICA*, III, 4, pp. 289-342.
- REY FARALDOS, G.  
(1992), "El teatro de las Misiones Pedagógicas", en A.A.V.V., 1992a, pp.153-164.
- RICHARDS, A.  
(1934), *Principles of Literary Criticism*, Londres, Kegan.
- RICO, F. (ed.)  
(1980), *Historia crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica (8 vols.).
- RISCO, A.  
(1966), *La estética de Valle Inclán*, Madrid, Gredos.
- RIVAS CHÉRIF, C.  
(1991), *Como hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-textos.
- ROBICHEZ, J.  
(1956), "Jarry ou la nouveauté absolue", *Théâtre Populaire*, nº 20, 1 Sept., pp. 88-94.
- ROBICHEZ, J.  
(1957), *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débus de L'OEuvre.*, París, Flammarion.
- RODRÍGUEZ, J.C.  
(1973), *El teatro y su crítica*, Málaga, Diputación de Málaga, 1975.
- ROMERA CASTILLO, J.  
(1981), "La literatura como signo autobiográfico. El escritor signo referencial de su escritura", en J. Romera Castillo ed., pp.13-56.
- ROMERA CASTILLO, J.  
(1988), *Semótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger.

## BIBLIOGRAFÍA

ROMERA CASTILLO, J.

(1992), "Semiótica literaria y teatral en España. Addenda bibliográfica IV" en A.E.S. (ed.) 1992, pp. 1043-1055.

ROMERA CASTILLO, J.(ed.)

(1981), *La literatura como signo*, Madrid, Playor.

ROMERA CASTILLO, J. e YLLERA, A. (eds.)

(1992), *Investigaciones semióticas III. (Retórica y lenguajes)*. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, UNED (2 vols.)

ROUSSOU, M.

(1954), *André Antoine*, París, L'Arche.

RUANO de la HAZA, J.M.

(1999), "El espectáculo teatral en el siglo, XVII" en A.A.V.V., 1999a, pp. 41- 66.

RUANO de la HAZA, J.M.

(2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

RUBIO JIMÉNEZ, J.

(1999), "Espectáculos teatrales. Siglo XX" en A.A.V.V, 1999a, pp. 105-128.

RUFFINI, F.

(1974), "SEMIÓTICA del teatro: Ricognizioni degli studi", *Biblioteca Teatrale*, 9, pp. 34-81.

RUFFINI, F.

(1985), "Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore" *Versus*, 41, pp. 21-40

RUIZ RAMON, F.

(1967a), *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Cátedra, 1983.

RUIZ RAMON, F.

(1967b), *Historia del teatro español siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984.

RUIZ RAMÓN, F.

(1989), "Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo: Los signos de la diferencia", *Bulletin Hispanique*, 91, pp.127-146.

## BIBLIOGRAFÍA

RUIZ RAMON, F.

(1992), "Espacio dramático / espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales", en A.A.V.V., 1992a, pp. 23-30.

SALVAT, R.

(1983), *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos.

SAMUEL, R. y THOMAS, R. H.

(1971), *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre (1910-1924)*, Philadelphia, Albert Saifer.

SÁNCHEZ, J.R.

(1914), *El teatro poético. Valle Inclán, Marquina*, Madrid, Hijos de Fuentenebro.

SARAIVA, A.J.

(1974), "Message et littérature", *Poétique*, nº 17, pp. 1-13.

SAUSSURE, F. de

(1916), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1967.

SAVONA, J.

(1980), "Théâtre et theatralite. Essais des semiotiques", en A.A.V.V., 1985a.

SAYLER, O.M.

(1924), *Max Reinhardt and His Theatre*, New York, Brentano's.

SCHELMMER, O.

(1960), *The Theater of the Bauhaus*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1979.

SCHMID, H. y VAN KESTEREN, A. (eds.)

(1984), *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Pbs. Co.

SEBEOK, TH.

(1964), "6 espèces de signes et critiques", *Poétique*, 17, abril.

SECO, M.

(1970), *Arriches y el habla de Madrid*, Barcelona, Alfaguara.



## BIBLIOGRAFÍA

SEGRE,  
(1974), *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Barcelona, Planeta, 1976.

SEGRE, C.  
(1975), "La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett", en J.M. Diez Borque y L. García Lorenzo eds., pp. 193-216

SEGRE, C.  
(1979), *SEMIÓTICA filologica*, Torino, Einaudi.

SEGRE, C.  
(1980), "Contributo alla SEMIÓTICA del teatro", en C. Segre, 1984, pp. 3-14.

SEGRE, C.  
(1981), "Narratologia e teatro", en C. Segre, 1984, pp.15-26.

SEGRE, C.  
(1984), *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turín, Einaudi.

SEGRE, C.  
(1985), "La naturaleza semiótica del texto", en Garrido Gallardo ed., pp. 57-71.

SENABRE, R.  
(1986), *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.

SENDER, R.J.  
(1965), *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos.

SERPIERI, A.  
(1977), "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", *Strumenti Critici*, 32-33, pp. 90-137.

SERPIERI, A.  
(1978), *Comme cominica il teatro: dal testo alla scena*, Milán, Il Formichiere.

SHAKESPEARE, W.  
*Otelo, el moro de Venecia*, Barcelona, Planeta, 1968. Vol, II.

SIMON, P.H.

(1959), *Théâtre et destin. La signification de la renaissance dramatique en France au XX siècle*, París, Librairie Armand Colin.

SITO ALBA, M.

(1982), "El mimema, unidad primaria de la teatralidad", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1987, pp. 21-45.

SITO ALBA, M.

(1987), *Análisis de semiótica teatral*, Madrid, UNED.

SNYDER, J.

(1991), *Prospects of Power. Tragedy, Satire, Tehe Essay and the Theory of Genre*, Kentucky, The University Press of Kentucky

SOFOCLES

*Edipo Rey*, Madrid, Aguilar, 1969.

SOLÁ-MORALES, I.

(1985), *Arquitectura teatral en España*, Madrid, M.O.P.U..

SOLDEVILA DURANTE, I.

(1992), "Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia", en A.A.V.V., 1992a, pp.54-69.

SOURIAU, E.

(1947), *La correspondance des arts*, París, Flammarion.

SOURIAU, P.

(1913), *L'esthétique de la lumière*, París, Hachette.

STANISLAVSKI, K.

(1924), "Mi vida en el arte", en 1981.

STANISLAVSKI, K.

(1938), "La formación del actor", en 1981.

STANISLAVSKI, K.

(1968), *El arte escénico*, México, Siglo XXI Editores.

STANISLAVSKI, K.

(1981), *Obras completas*, Buenos Aires, Quezta.

STANISLAVSKI, K.

(1986), *La construcción del personaje*, La Habana, Arte y Literatura.

STRINDBERG, A.

(1888), *La señorita Julia*, Madrid, M.K. S.A., 1974.

STYAN, J.L.

(1983), *Modern Drama in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. I, II y III.

SZONDI, P.

(1956), *Théorie du drame moderne*, París, Colecc. Théâtre Recherche. Ed. L'Age de l'home.

TALENS, J. y COMPANY, J. M.

(1980), *El espacio textual: Tesis sobre la noción de texto*, Valencia, Facultad de Filología de la Univ. de Valencia.

THIEGEN, P.V.

(1941), *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Miguel Animari S.A., 1953.

THOMASSEAU, J.M.

(1984), "Para un análisis del para-texto teatral" en A.A.V.V., 1997, pp. 83-118

TINDEMANS, C. and COPPIETERS, F.

(1977), "The Theatre Public. A Semiotic Approach", en A.A.V.V., 1985a, pp.32-43.

TODOROV, T.

(1964), "La description de la signification en litterature", *Communications*, 4, pp. 33-39.

TODOROV, T.(ed.)

(1965), *Théorie de la litterature. Textes des formalistes russes*, París, Seuil.

TODOROV, T.

(1976), "El origen de los géneros", en A.A.V.V., 1988b, pp. 31-48.

TOLMACHEVA, G.

(1946), *Creadores del teatro moderno. Los grandes directores de los siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Centurión.

- TOMACHEVSKI, B.  
(1925), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- TORDERA, A.  
(1978), "Elementos para una semiótica del texto (poesía, narrativa, teatro y cine)", *Teoría y técnicas del lenguaje teatral*, Madrid, Cátedra, pp.155-159.
- TORDERA, A.  
(1979), "Actor, espacio, espectador, el teatro", *Cuadernos de Filología*,1, pp.143-156.
- TORO, F.  
(1987), *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- TORRENTE BALLESTER, G.  
(1957), *El teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.
- TOUCHARD, P-A.  
(1949), *Dionysos. Apologie pour le Théâtre*, París, Seuil.
- TOURRASSE  
(1914), "La evolución del arte escénico. El realismo. La reacción simbolista", *La Lectura*, nº167, pp.316-328.
- TRAPERO, P.  
(1989), *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.
- TUFTS, C.J.  
(1982), *A Semiotic Study of the "New" Theatre in France from Alfred Jarry to Antonin Artaud (1896-1938)*, Chapel Hill, University of North Caroline.
- UBERSFELD, A.  
(1978), *Lire le théâtre*, París, Editions Sociales.
- UBERSFELD, A.  
(1981), *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*, París Editions Sociales.
- UCELAY, M.  
(1992), "el club teatral Anfístora", en A.A.V.V., 1992a, pp. 453-467.
- URIBE, M.L.  
(1963), *La Comedia del Arte*, Barcelona,Zamora, DestinoLibro, 1983.

## BIBLIOGRAFÍA

URRUTIA, J.

(1975), "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral", en Díez Borque y García Lorenzo eds., pp.271-291.

UTRERA, R.

(1981), *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

VALLE INCLÁN, R. M.

(1912), *La lámpara maravillosa*, Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1973.

VALLE INCLÁN, R. M.

(1925), *Los cuernos de Don Friolera*, Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1973.

VAREY, J. y SHEGOLD N.D.

(1973), *Teatros y comedias en Madrid, 1661-1665. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books.

VAZZOLER, L.

(1984), "Introduzione", en A.A.V.V., 1984, pp. 7-28.

VEINSTEIN, A.

(1955), *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, París, Flammarion.

VELTRUSKÝ, J.

(1942), *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna, 1990, (versión española de la inglesa de 1987 que actualizó la de 1940 censurada).

VELTRUSKÝ, J.

(1941), "Dramatic text as a Component of Theater", en Matejka y Titunic eds., pp. 94-117, (traducido como "El texto dramático como uno de los componentes del teatro", en A.A.V.V., 1997, pp. 31-55).

VILA SELMA, J.

(1952), *Benavente, fin de siglo*, Madrid, Rialp.

VILLIERS, A.

(1951), *Psychologie de l'Art dramatique*, París, A. Colins.

VITRUBIO POLIÓN, M. (1993), *De Architectura: los diez libros*, Barcelona, Alta Fulla. Traducción y comentario de J. Ortiz Sanz.

## BIBLIOGRAFÍA

WEINRICH, H.

(1985), "Al principio era la narración", en Garrido Gallardo ed., pp. 89-100.

WILDE, O.

(1891), "La verdad de las máscaras (Apuntes sobre una ilusión)", *El crítico artista y otros ensayos*, Madrid, Mauricio d'Ors, 1972, pp. 183-218.

WILLIAMS, R.

(1975), *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Península.

YXART, J.

(1894-96), *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de "La Vanguardia" ( 2 vols.).

ZAHAREAS, A.N.

(1968), "El esperpento: extrañamiento y caricatura", en F. Rico ed., vol VI , pp. 315-319.

ZAMORA VICENTE, A.

(1969), *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos.

ZAMORA VICENTE, A.

(1973), "Comentarios a la edición", *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 42-44.

ZOLA, E.

(1870), "El Naturalismo en el teatro", *El Naturalismo*, Barcelona, Península, 1972, pp. 109-146.

ZUMTHOR P.

(1973), "Le texte medievale entre oralité et écriture", en Parret & Ruprecht eds., pp. 827-843.

**ÍNDICE**

	Página
INTRODUCCIÓN.....	1

**CAPÍTULO I:**

LOS FENOMENOS DE RELACIÓN TEATRAL DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SEMIÓTICA.....	7
--	---

I.1. - CARACTERÍSTICAS DEL SIGNO TEATRAL: "ESPACIALIDAD" Y FORMAS DE RELACIÓN.....	12
--	----

I.2.- EL SIGNO EN EL ESPACIO ESCÉNICO: SUS CLASES Y FUNCIONES ..	22
--	----

I.3.- CONNOTACIÓN Y DENOTACIÓN EN EL ESPACIO ESCÉNICO .....	33
---	----

I.4.- EL TEATRO COMO PROCESO DE COMUNICACIÓN .....	36
--	----

I.5.- EL CÓDIGO .....	45
-----------------------	----

I.6.- SISTEMAS SÍGNICOS QUE INTERVIENEN EN LA REPRESENTACIÓN .	56
--	----

**CAPÍTULO II:**

EL ESPACIO TEXTUAL O LITERARIO .....	71
--------------------------------------	----

II - 1: EL TEXTO TEATRAL: .....	76
---------------------------------	----

II.1.a.- Características generales .....	76
--	----

II.1.b.-La dicotomía teatro/literatura .....	85
--	----

II.1.c.-Formas y estructuración de los espacios dramáticos en el texto. ...	92
---	----

II.2.- ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TEXTO TEATRAL FRENTE A OTROS GÉNEROS LITERARIOS Y ESCÉNICOS.....	104
--	-----

II.3- LAS ACOTACIONES, LOS PRÓLOGOS Y LOS APARTES COMO DELIMITADORES ESPACIALES DEL TEXTO

II.3.a.- Las acotaciones .....	121
II.3.b.- Los apartes .....	138
II.3.c.- Prólogos y epílogos.....	141
II.4.-EL DIÁLOGO .....	147
II.4.a.- Los monólogos .....	164

CAPÍTULO III:

EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

III.1.- EL HECHO TEATRAL COMO TEXTO ESPECTACULAR.....	171
III.1.a.- Reflexiones sobre la práctica escénica .....	174
III.2.- EL TEATRO Y EL ESPACIO RITUAL. SU RELACIÓN CON OTRAS FORMAS DE ESPECTÁCULO .....	180
III.3.- ESPACIOS EXTERIORES DE LA REPRESENTACIÓN	
III.3.a.- El edificio y la sala .....	193
III.3.b.- El escenario y el público .....	210
III.4.- ESPACIOS DE LA REPRESENTACIÓN O DRAMÁTICOS: EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO.....	231
III.4.a.- La distribución de los elementos en la escena. El decorado. ....	232
III.4.b.- El espacio lúdico o de movimiento .....	242
III.4.c.- Los espacios imaginarios o evocados.....	257

CAPÍTULO IV:

CAMBIOS EN EL ESPACIO ESCÉNICO DE FINALES DEL XIX A PRINCIPIOS DEL XX



IV.1.- HACIA UN TEATRO MODERNO .....	271
IV.1.a.- Rasgos generales del drama burgués a finales del XIX.....	275
IV.1.b.- Las nuevas funciones del director de escena.....	280
IV.1.c.- Los cambios temáticos .....	284
IV.1.d.- Los avances técnicos .....	293
IV.2.- LAS NUEVAS FORMAS ESCÉNICAS Y ESCENOGRÁFICAS EN EUROPA	
IV.2.a.- El naturalismo: .....	309
IV.2.b.- El simbolismo .....	320
IV.2.c.- Meyerhold y el constructivismo .....	329
IV.2.d.- El expresionismo.....	333
IV.2.e.- Otros innovadores: .....	336
IV.2.f.- El teatro brechtiano. Breve comparación con el teatro de Valle Inclán.....	346
IV.2.g.- El teatro de los "grupos independientes" .....	353
IV.3.- PANORAMA GENERAL DE LA ESCENA ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DEL XX Y FINALES DEL XIX. ....	357
CONCLUSIÓN.....	370
<u>BIBLIOGRAFÍA</u> .....	374
<u>ÍNDICE</u> .....	409