

TESIS DOCTORAL

**TEXTO Y REPRESENTACIÓN:
APROXIMACIÓN A UNA
TEORÍA CRÍTICA DEL
TEATRO**

SANTIAGO TRANCÓN PÉREZ
LICENCIADO EN FILOLOGÍA ROMÁNICA HISPÁNICA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL A DISTANCIA

2004

**DEPARTAMENTO DE TEATRO CONTEMPORÁNEO
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**TEXTO Y REPRESENTACIÓN:
APROXIMACIÓN A UNA
TEORÍA CRÍTICA DEL
TEATRO**

**SANTIAGO TRANCÓN PÉREZ
LICENCIADO EN FILOLOGÍA ROMÁNICA HISPÁNICA**

**DIRECTOR DE TESIS
DR. D. FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO**

Para Lola,

por su ayuda y estímulo constante.

ÍNDICE

Página

<i>PROYECTO DE INVESTIGACIÓN HISTORIA DEL TEATRO REPRESENTADO EN ESPAÑA</i>	7
INTRODUCCIÓN	11

PRIMERA PARTE

CONCEPTOS GENERALES

DELIMITACIÓN DEL CAMPO TEÓRICO

1. Arte frente a ciencia.....	23
2. Teoría contra práctica.....	33
3. Objetividad o subjetividad: he aquí el dilema.....	40
4. Verdad y/o libertad	67
5. El teatro o la vida	81
6. Acerca de lo bello y lo feo	88

SEGUNDA PARTE

DEFINICIÓN DE TEATRO

APROXIMACIÓN A UNA TEORÍA TEATRAL

1. Hacia una definición del teatro.....	101
1. Rasgos distintivos del teatro.....	117

2. Características del teatro	171
2.1 Características generales	172
2.2 Características particulares	183
3. Componentes básicos del teatro.....	197
3.1 El texto teatral	214
3.2 Literatura y teatro	270
3.3 El teatro como género literario	283
3.4 Oralidad y teatro.....	325
3.5 La representación teatral. Relaciones entre texto y representación.....	338
4. Elementos constitutivos de la representación	351
4.1 El actor y su doble o el arte de la interpretación	353
4.2 La condición del receptor-espectador	393
4.3 La representación como “acción de acciones”.....	404
5. Realidad y realismo en el teatro	419
6. Funciones y efectos del teatro	456
6.1. Placer estético y placer teatral	467
6.2. ¿Una antropología teatral?	484
6.3. Idea, Emoción, Sensación: un difícil pero necesario entendimiento.....	493
6.4. Teatro e inconsciente: la <i>otra escena</i>	500
6.5. Funciones del teatro	506

TERCERA PARTE

ELEMENTOS DE ANÁLISIS DE LA OBRA TEATRAL

1. Los signos y códigos teatrales	511
2. La estructura de la obra teatral.....	533
3. Forma y Contenido	547
4. Coherencia y Tema.....	555
5. Cohesión y Ritmo.....	562
6. Personaje y Conflicto.....	568
7. Espacio y Tiempo.....	579
8. Recepción e Interpretación.....	592
9. Dramaturgia y Crítica Teatral.....	611
APÉNDICE I: ANÁLISIS DE TEXTOS TEATRALES.....	624
APÉNDICE II: RESUMEN	665
CONCLUSIONES	676
BIBLIOGRAFÍA	678

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
HISTORIA DEL TEATRO REPRESENTADO EN ESPAÑA
dirigido por el Dr. D. José Romera Castillo

Esta Tesis Doctoral es el desarrollo del Trabajo de Investigación titulado *Aproximación a una teoría del teatro* que fue dirigido por el Dr. D. Francisco Gutiérrez Carbajo y presentado en octubre del 2001 en la Facultad de Filología de la UNED ante un Tribunal presidido por el Dr. D. Francisco Abad Nebot, y que forma parte del *PROYECTO DE INVESTIGACIÓN HISTORIA DEL TEATRO REPRESENTADO EN ESPAÑA*, dirigido por el Dr. D. José Romera Castillo, a cuyo desarrollo trata de contribuir mediante una aportación teórica que abra el camino a la recuperación de las aportaciones y reflexiones teóricas llevadas a cabo en nuestro país, especialmente aquéllas que, desde el ámbito escénico, de la crítica y la autoría teatral, han acompañado y sostenido al teatro representado en España durante los dos últimos siglos.

En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, inserto en el Instituto de Investigación de la UNED, sito en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid, bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española -con la colaboración de la Dr^a. Pilar Espín Templado, Profesora Titular de Literatura Española, el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, Profesor Titular de Literatura Española y M^a. Clementa Millán, Profesora Titular de Literatura Española-, se han llevado a cabo, durante los últimos años, las siguientes investigaciones sobre la actividad escénica en distintos lugares de España (y otros de México e Italia) durante los siglos XIX y XX, fundamentalmente. Este proyecto de investigación ha sido subvencionado por la DGICYT, en tres ocasiones: PB90-1014 (1991-1993), PB96-0002 (1997-2000) y BFF2000-0081 (2000-2003).

I.- INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR EL DR. JOSÉ ROMERA CASTILLO

I.1.- Tesis de Doctorado

I.1.1.- Siglo XIX

- 1.- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, enero de 1991; publicada en microforma: Madrid: UNED, 1991 y posteriormente como *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio* (Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', 1999, con prólogo de José Romera). Premio Extraordinario de Doctorado.
- 2.- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio: *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (defendida en la UNED, diciembre de 1993; publicada primeramente en microforma: Madrid: UNED, 1994 y posteriormente como *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998; con prólogo de José Romera Castillo).
- 3.- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel: *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (defendida en la UNED, diciembre de 1994, publicada en microforma: Madrid: UNED, 1995 y posteriormente como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid: Támesis, 1997, Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º XXVIII).
- 4.- LÓPEZ CABRERA, María del Mar: *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (defendida en la UNED, enero de 1995, publicada en microforma: Madrid: UNED, 1995 y posteriormente con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003).
- 5.- TORRES LARA, Agustina: *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, septiembre de 1996. Será publicada en microforma: Madrid: UNED).
- 6.- RUIBAL OUTES, Tomás: *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, abril de 1997 y publicada en microforma: Madrid: UNED, 1998).
- 7.- FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía: *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, junio de 1997 y publicada en microforma: Madrid: UNED, 1998 y

posteriormente como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León: Universidad, 2000; con prólogo de José Romera Castillo).

- 8.- OCAMPO VIGO, Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (defendida en la UNED, abril de 2001 y publicada con el mismo título en Madrid: UNED, 2002; con prólogo de José Romera Castillo).

I.1.2.- Siglo XX

- 10.- REUS BOYD-SWAN, Francisco: *El teatro en Alicante (1900-1910)* (defendida en la UNED, septiembre de 1991. Publicada, primeramente, en microforma: Madrid: UNED, 1992; y posteriormente como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs., Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", nº. XXIII).
- 11.- LINARES VALCÁRCCEL, Francisco: *La vida escénica en Albacete (1901-1923)* (defendida en la UNED, diciembre de 1997. Publicada en microforma en Madrid: UNED, 1998 y posteriormente como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 1999, con prólogo de José Romera Castillo). Premio Extraordinario.
- 12.- OCHANDO MADRIGAL, Emilia: *La vida escénica en Albacete (1924-1936)* (defendida en la UNED, febrero de 1998). Publicada en microforma en Madrid: UNED, 1998 y posteriormente como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 2000; con prólogo de José Romera Castillo).
- 13.- CERDA MUÑOS, Alfredo: *La actividad escénica en Guadalajara (México): 1920-1990* (defendida en la UNED, septiembre de 1999 y publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002 + un CD; con prólogo de José Romera Castillo).
- 14.- GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral: *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)* (defendida en la UNED, diciembre de 1999 como Doctorado Europeo y publicada parte de ella bajo el título de *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal* (Flores: Alinea, 2003).]
- 15.- MAH, André: *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (1997). Vid. además la tesis de Eva Ocampo Vigo (nº. 8 del s. XIX).

I.2.- Memorias de Investigación (inéditas)

I.2.1.- Siglo XIX

- 1.- UNED: *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (julio, 1984).
- 2.- UNED: *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Martínez Somalo (octubre, 1988).
- 3.- UNED: *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (octubre, 1988).
- 4.- UNED: *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (octubre, 1992).
- 5.- UNED: *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (octubre, 1992).
- 6.- UNED: *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (octubre, 1996).

I.2.2.- Siglo XX

- 7.- UNED: *La vida escénica en Segovia (1918-1923)*, de Paloma González-Blanch Roca (septiembre, 1998). (Hay otras en proceso de realización).

II.- INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR LA DR.ª PILAR ESPÍN TEMPLADO

II.1.- Tesis de Doctorado (Siglo XIX)

- 1.- APARICIO MORENO, Paulino: *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924*, de Paulino Aparicio Moreno (defendida en la UNED, septiembre, 2000 y publicada en microforma en Madrid: UNED, 2001).

- 2.- BENITO ARGÁIZ, Inmaculada: *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (defendida en la Universidad de La Rioja, noviembre de 2003; bajo la codirección Miguel Ángel Muro Munilla).

II.2.- **Memorias de Investigación** (Siglos XIX y XX, inéditas)

- 1.- UNED: *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (octubre, 1999).
- 2.- UNED: *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (septiembre, 1995).

III.- **INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR EL DR. FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO**

III.1.- **Tesis de Doctorado** (Siglo XX)

- 1.- Ana Vázquez Honrrubia, *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938* (Madrid: UNED, junio de 2004).
- 2.- M^a. del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrales de Sergi Belbel, Joseph M^a. Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000)* (Madrid: UNED, mayo de 2004).

III.2.- **Memorias de Investigación** (Siglo XX, inéditas)

- 1.- UNED: *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (septiembre, 1998).
- 2.- UNED: *Fermín Cabal: entre la modernidad y la postmodernidad*, de José Domínguez Rodríguez (septiembre, 1998).
- 3.- UNED: *Don Manolito y su época*, de María Jesús Ruiz Sánchez (septiembre, 1998).
- 4.- UNED: *“La mirada del hombre oscuro” de Ignacio del Moral y su adaptación cinematográfica* (octubre, 1999).
- 5.- UNED: *Los personajes de la dramaturgia de Paloma Pedrero*, de Sonia Sánchez Martínez (junio, 2001).
- 6.- UNED: *La articulación del amor y el desamor en la obra de Paloma Pedrero y Carmen Resino y Pilar Pombo* (septiembre, 2001).
- 7.- UNED: *Reconstrucción de la vida escénica en Córdoba (1939-1946)*, de Francisco Jesúa Montero Merino (septiembre, 2001).
- 8.- UNED: *Espacio escenográfico. Percepción, sentido e historia*, de José Antonio Gómez Varela (septiembre 2001).
- 9.- UNED: *Aproximación a una teoría del teatro*, de Santiago Trancón Pérez (octubre de 2001).
- 10.- UNED: *Teatro, varietés y cine en Llanes (Asturias) 1923-1931*, de Ana Vázquez Onrubia (octubre, 2001).
- 11.- UNED: *La censura y los dramaturgos. El caso de Antonio Buero Vallejo*, de Yoshimi Isono (febrero, 2003).
- 12.- UNED: *Acercamiento a la obra teatral de Juan Germán Schroeder*, de Pedro Luis Camuñas Rosell (septiembre 2003).
- 13.- UNED: *El exilio: teatro de vanguardia: “El hombre que hizo un milagro” y “El emplazado”. Dos farsas de Paulino Masip*, de José María Cano Gosálvez (octubre, 2003).

IV.- **INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR LA DR^a. M^a. CLEMENTA MILLÁN**

IV.1.- **Memorias de Investigación** (Siglo XX, inéditas)

- 1.- UNED: *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (junio, 1999).

Cuanto puede siquiera ser pensado, puede ser pensado claramente.
Cuanto puede expresarse, puede expresarse claramente.

Ludwig Wittgenstein
Tractatus Logico-Philosophicus

Toda mi vida he necesitado teoría. Porque toda teoría conducida hasta su límite es experiencia. Y viceversa.

Salvador Pániker
Primer testamento

¿De qué valdría la teoría si no sirviese también para inventar la práctica?

Gérard Genette
Nuevo discurso del relato

Una teoría debe *purificar* su objeto antes de poder considerarse rigurosa y científica.

Octave Mannoni
La otra escena

INTRODUCCIÓN

La unión de los términos *teoría*, *crítica* y *teatro*, tal y como presentamos en el título de este estudio, exige aclaraciones previas. Lo que en cualquier otro ámbito de la actividad científica o académica parecería normal (el intento de definir críticamente el objeto de estudio mediante una teoría adecuada), en el caso del teatro suscita, de entrada, dudas y recelos justificados. En primer lugar, porque no estamos hablando de una disciplina reconocida como tal, con un objeto delimitado y una trayectoria de estudios e investigaciones unificada en torno a ese objeto, sino ante todo de una *práctica* que parece refractaria a la teoría, que ha despertado interés creciente desde los años treinta del pasado siglo¹ en que se iniciara una reflexión sistemática de orientación científica sobre la misma, pero que hasta hoy no ha producido, en cambio, ningún resultado de suficiente entidad o profundidad como para que podamos hablar, en sentido estricto, de la existencia de una *teoría del teatro*. Los trabajos y estudios llevados a cabo

¹ El formalismo ruso y el Círculo de Praga avanzaron desde el estudio de la poesía y el lenguaje poético hacia la narración, pero apenas se adentraron en el análisis del texto dramático y menos aún en la representación teatral, a excepción de un pequeño grupo de autores a los que podemos considerar los verdaderos iniciadores de la teoría moderna del teatro: O.ZICH, J.MUKAROVSKI, P.G.BOGATYREV, J.VELTRUSKI y R.INGARDEN. (Véase M.C.BOBES NAVES 1997a: 65-84). Todavía hoy, los tratados de teoría literaria suelen dedicar unas páginas marginales al estudio, no ya del teatro, sino del texto dramático. Este hecho resulta llamativo, pues al menos la mitad de la literatura universal más reconocida es literatura dramática, desde Sófocles a Lorca, pasando por Plauto, Lope, Calderón, Shakespeare, Goethe, Racine, Molière, Pirandello, Chejov o Ionesco, por citar unos pocos.

siguen siendo parciales, de orientación muy diversa, y aunque en los últimos años se ha avanzado seriamente hacia una teoría global, falta todavía recorrer un largo camino hasta que el pensamiento teatral se consolide como una disciplina reconocida, tal y como lo son hoy, por ejemplo, las teorías sobre la novela, la poesía o la literatura misma.

En segundo lugar, la búsqueda de una teoría del teatro parece condenada desde sus inicios al fracaso al ponerse en duda su propia viabilidad. El teatro, según algunos, no podría llegar a convertirse en objeto de estudio al ser una práctica fugaz, sometida, por su propia naturaleza, a la imposibilidad de fijación u objetivación más allá de su misma práctica. Ni el texto, ni cualquier otro medio de reproducción de la obra teatral (vídeo, fotografía, grabación sonora, etc.) puede dar cuenta del hecho teatral en su totalidad². La variedad de prácticas y formas teatrales –y su constante evolución–, por otro lado, haría imposible cualquier intento de unificación o generalización. El teatro sería una práctica histórica inasible, irreplicable e irreproducible en su misma esencia y, por tanto, alejada de las condiciones requeridas para constituirse en materia de estudio sistemático y objetivo.

En tercer lugar, el llamado medio teatral, el conjunto de los profesionales del teatro, desde los autores a los críticos, los directores a los actores, como comunidad artística, no parece reclamar ni necesitar una teoría del teatro. Tampoco los espectadores, receptores y consumidores del hecho teatral, sienten hoy esa necesidad. Sumergidos unos en las exigencias crecientes de una práctica artística que absorbe todo tipo de energías, entregados los otros con cierta pasividad y desconcierto al consumo de

² Para un estudio de los instrumentos de análisis-reconstrucción del espectáculo teatral, véase P.PAVIS [2000: 45-65].

obras que muchas veces no comprenden ni disfrutan, la situación parece abocada, también desde esta perspectiva, a no avanzar por el camino de la investigación teórica. Habría que añadir, además, la existencia de un *prejuicio antiteórico* muy arraigado entre los profesionales del teatro, por el que se ve toda aproximación crítica o teórica como un intento, no sólo innecesario, sino peligroso, en la medida en que se considera a la teoría como entorpecedora de la práctica teatral, o cuanto menos, inútil. Un director de reconocido prestigio, estudioso de su propio arte, como Peter Brook, ha dicho: “No creo en la teoría; soy un pragmático absoluto” (*El País*, 4-XI-2000.). Lo extraño es que esta afirmación venga de alguien que ha llevado a cabo una de las reflexiones más lúcidas sobre el teatro y su naturaleza específica³.

Estos recelos, cuando no rechazos explícitos, por parte de quienes mejor conocen y practican el arte del teatro, ante cualquier intento de sistematización de la reflexión teatral, parecería un argumento sólido contra cualquier propósito de teorización. ¿Cuál es la justificación, por tanto, de ésta o de cualquier otra aproximación a una teoría del teatro? Patrice Pavis lo plantea con claridad:

En cuanto a la gente de teatro, rara vez es la usuaria de los análisis, ya sea por temor a verse desvelada, por un miedo indeterminado a la teoría o un antiintelectualismo primario, o por desinterés o falta de tiempo y curiosidad. La cuestión no estriba en saber cómo atraerla hacia nuestras teorías, sino –tregua de modestia– en saber cómo nuestras teorías ejercerán una influencia sobre su práctica, de la misma manera que su práctica ha suscitado nuestras teorías [2000: 40].

³ P.BROOK ha escrito dos textos que, fuera de cualquier purismo academicista, hemos de considerar teóricos: *El espacio vacío* [1973] y *La puerta abierta* [1994]. Quizás quiera decirnos que no cree en –y, por tanto, no sigue– ninguna teoría, método o técnica concreta en su trabajo (dada la actual profusión y confusión de técnicas teatrales), lo que no es lo mismo que renunciar a toda teoría. Nada más práctico, sin embargo, que una buena teoría.

Partamos de dos supuestos: primero, que la situación descrita resulta *anómala*: no hay otro arte hoy que suscite tanta resistencia a la teoría. Segundo, que esta anomalía es *sintomática*. La excepción o anomalía se manifiesta de muchas maneras (ya hemos destacado algunas: el retraso, la falta de unificación y progreso en la elaboración de una teoría teatral; el recelo de los profesionales; la heterogeneidad de las prácticas y la inestabilidad del objeto de estudio, etc.). Por lo que nos afecta, señalemos otra manifestación de esta anomalía: la *separación* entre los estudios académicos, por un lado, y las investigaciones y reflexiones llevadas a cabo por los renovadores más importantes del arte teatral durante el siglo XX, por otro. Es llamativa la distancia (casi abismo) existente entre estos dos ámbitos de investigación. Para confirmarlo bastaría una simple comprobación. Los estudios académicos rara vez citan o comentan textos escritos por reconocidos hombres de teatro que, al mismo tiempo que han impulsado técnicas y prácticas renovadoras, han llevado a cabo una reflexión teatral de indiscutible interés teórico. A su vez, estos innovadores han prestado poca o nula atención a los estudios teóricos llevados a cabo en ámbitos universitarios o científicos sobre disciplinas relacionadas, directa o indirectamente, con su arte. El lenguaje y los conceptos empleados por unos –los teóricos– resulta obtuso e inútil para los otros –los prácticos o pragmáticos. Los primeros consideran el léxico y el pensamiento de los segundos, en cambio, como vago, impreciso, lastrado por la subjetividad. Hay aquí una lamentable incomunicación llena de incompreensión mutua, reveladora de contradicciones más generales. Llegamos así a una segunda reflexión: la consideración de esta situación anómala como *síntoma*.

La situación actual de los estudios teóricos sobre el teatro, decimos, es sintomática y como tal, nos impulsa a buscar explicaciones que nos llevarán directamente a los problemas centrales de la teoría, empezando por las dificultades inherentes a la delimitación del propio objeto de estudio. Estos obstáculos habremos de relacionarlos también con el estado actual de la práctica teatral, cuya proyección (mediación, determinación, interacción) sobre los estudios teóricos parece una condición que afecta al proyecto mismo de cualquier aproximación a una teoría del teatro.

Síntoma, por tanto, de las dificultades que presenta el objeto de estudio y el análisis de la práctica, pero también de la influencia que, en el desarrollo de la reflexión teatral, tiene una serie de supuestos conceptuales que contamina y dificulta esa reflexión crítica. Nos referimos a supuestos teóricos generales que impregnan la práctica actual y el modo como se integra en ella la propia reflexión sobre el teatro. La clarificación de estos supuestos es, en nuestro caso, una condición epistemológica y hermenéutica a la vez, en la medida en que va a condicionar en gran parte la validez teórica de las conclusiones a las que lleguemos y la utilidad de las mismas.

Lo que queremos poner de manifiesto es el hecho de que, detrás de esta situación anómala de los estudios de teoría teatral, encontramos problemas que afectan a principios y proposiciones generales que resulta inevitable abordar previamente, pero que, al mismo tiempo, no podrán ser resueltos sino adentrándonos en el objeto y el propósito mismo de este trabajo. Así, será necesario describir mínimamente los mecanismos de oposición lingüística, de carácter semántico-epistemológico o cognitivo, con los que nos encontramos a cada paso en cuanto intentamos avanzar hacia una clarificación de los supuestos básicos que podrían sustentar una teoría teatral. El

carácter abstracto y genérico de muchos de los términos con que nos movemos, tanto en los estudios sistemáticos, como en las discusiones cotidianas, nos lleva a dar por supuesto un contenido semántico que resulta muchas veces difuso y ambiguo, imprecisión que no se resuelve, como suele ocurrir en otros casos, a través de los contextos discursivos y situacionales en los que los usamos. Algunas de estas dicotomías terminológicas más influyentes son:

Arte/Ciencia

Teoría/Práctica

Objetivo/Subjetivo

Verdad/Libertad

Teatro/Vida

Belleza/Fealdad

Estas oposiciones parecen funcionar como condiciones cognitivas de una fuerza extraordinaria, ya que marcan esquemas mentales, hábitos interpretativos, redes de memoria y automatismos emotivos de muy difícil control. Actúan como polos de atracción de cualquier dato informativo nuevo, y a la vez que sirven para “almacenar” ideas e informaciones de todo tipo, ponen cierto orden en nuestra memoria o en el conjunto de conocimientos, pero simplificando los problemas y la reflexión en exceso. Una prueba de su importancia la tenemos en que, casi siempre, podemos encontrar esas oposiciones binarias detrás de cualquier discusión o desacuerdo, no sólo entre artistas, sino en muchos debates entre expertos académicos. Son estos supuestos (o *red paradigmática básica*) culturales y cognitivos, los que más influyen en el mantenimiento de posiciones cerradas y cuyo análisis resulta intelectualmente más productivo, por más que despierte todo tipo de resistencias nacidas, seguramente, no

sólo de la importancia que subjetivamente les otorgamos, sino del lugar estructural que ocupan como factores de cohesión y producción de consistencia semántica. Abordarlos es provocar inevitablemente una disonancia cognitiva de consecuencias imprevisibles. Darlos por supuesto, en cambio, es condenarnos a la oscuridad y la incomunicación. La función crítica ha de alcanzar también a este trasfondo o marco conceptual haciéndolo de forma gradual y poniendo en conexión unas proposiciones generales con otras. No se trata tanto de construir un “marco teórico común”, sino de poner de manifiesto qué teorías nos parecen equivocadas y cuáles consideramos más perniciosas e inadecuadas para un mejor análisis y conocimiento del teatro.

No es ajeno este empeño de clarificar la complejidad discursiva de estas dicotomías, tal y como veremos, al objeto de estudio y al propósito de este trabajo, ya que nos obligará a comprobar a cada paso cómo estos supuestos mentales afectan a la idea misma de una teoría del teatro, a su contenido y a su utilidad. Es lo que Octave Mannoni llamaría *purificar* el objeto de estudio.

Una vez analizada, en la Primera Parte de nuestro estudio, la proyección que todos estos conceptos –y las teorías que sustentan– tienen sobre el teatro, entraremos de lleno en el intento de elaborar una teoría teatral, desde la definición del teatro al análisis de sus elementos y componentes básicos. Será necesario, en este segundo nivel, tener muy en cuenta las reflexiones y aproximaciones teóricas que hasta hoy han sido elaboradas, mostrando su consistencia y productividad teórica y práctica, así como las limitaciones y los errores más comunes que algunas de estas teorías y estudios encierran. He renunciado, sin embargo, a hacer valoraciones globales de textos teóricos, limitándome a contrastar en cada caso mis afirmaciones con las de los autores más significativos, para corroborar, refutar, completar o dejar más clara mi posición, más

que para contradecir las ideas de otros. El propósito no es, por tanto, polemizar ni desautorizar otras opiniones o teorías, lo que requeriría juicios generales y matizaciones mucho más ajustadas y se alejaría del propósito de este estudio. Tampoco existen todavía, por otro lado, elaboraciones globales, teorías generales consistentes y “personalizadas”, como para que podamos oponer un sistema teórico a otro. No significa esto que nuestras ideas no sean deudoras de todo cuanto otros han reflexionado previamente; por el contrario, sin sus proposiciones y hallazgos sería imposible la elaboración de la teoría que aquí presentamos.

Por último, abordaremos en la Tercera Parte el estudio de los aspectos fundamentales de la obra teatral, no con el propósito de presentar ningún modelo de análisis, sino más bien para mostrar la posibilidad de ese análisis. A través de este recorrido creo que habremos sentado las bases para el estudio objetivo y sistemático del teatro, considerándolo como un objeto científico del mismo nivel que cualquier otro, como es la literatura, la historia o el arte, realidades todas ellas igualmente atravesadas y sostenidas por prácticas, instituciones, creencias y experiencias subjetivas de muy difícil análisis y objetivación, pero sobre las que, sin embargo, existen teorías y estudios de reconocida solvencia, validez y utilidad⁴.

⁴ El estatuto científico de los estudios literarios –que aquí reivindicamos igualmente para el teatro– ya hace tiempo que ha sido reconocido. Existe una teoría literaria a la que podemos aplicar las características que MARIO BUNGE reconoce en la ciencia: fáctica, que trasciende los hechos, analítica, comunicable, metódica, sistemática, general, explicativa, predictiva, abierta, útil, precisa y especializada. Véase J. ROMERA CASTILLO [1998: 65-70].

PRIMERA PARTE

CONCEPTOS GENERALES

DELIMITACIÓN DEL CAMPO TEÓRICO

Parece ya inevitable que en cualquier discusión sobre teatro, independientemente del carácter del foro o el nivel intelectual de los participantes, se acabe hablando de cualquier cosa menos del objeto inicial del debate: el teatro, su práctica, su contenido, sus efectos. Igualmente, en los estudios sobre teatro, es fácil apreciar que algunos de ellos, no sólo se alejan con frecuencia del objeto y del propósito que enuncian en su título, sino que elaboran teorías que lo mismo valen para la novela, el código de las señales de tráfico, la filosofía del arte, la historia política o la sociología de las costumbres. La facilidad con que la discusión y reflexión teatral se desliza hacia preocupaciones y temas generales o tangenciales, no debe atribuirse solamente a la incapacidad o falta de contención de los estudiosos o participantes, sino a una tendencia, podríamos decir, “natural”, que revela una de las características del teatro: su estrecha relación con el orden social y simbólico, su íntima vinculación con multitud de preocupaciones, problemas y esquemas mentales de carácter general, personales y colectivos. Esta tendencia a salirse “fuera de sí”, a propasarse, a intervenir en todo lo divino y humano, está mostrándonos la necesidad que el teatro tiene (y, por tanto, cualquier teoría que lo quiera “contener”) de clarificar su propio espacio, definir su lugar en el mundo –en el orden social y simbólico–, como práctica y como institución, como espacio de encuentro y discusión, fuente de placer y conocimiento. El teatro se contagia de todo porque quiere intervenir en todo y porque él mismo es un ámbito (un espacio, un tiempo) que puede llegar a representar (reproducir, acoger, contener) *casi* todo. Decimos casi todo porque en verdad el teatro no tiene límites previamente

definidos, ni en cuanto a las formas estéticas, signos o códigos que en él puedan utilizarse o producirse, ni en cuanto a los temas, problemas o contenidos que a través de él puedan llevarse a escena. Lo teatral está construido y atravesado constantemente por lo extrateatral. El teatro crea una realidad autónoma, pero esa realidad se construye, se mira e interpreta siempre desde fuera y hacia fuera de la escena.

La facilidad con que, en la reflexión teatral, recurrimos a ideas de carácter general, conceptos abstractos que se organizan formando premisas simplificadoras, nos obliga a analizar previamente el contenido y sentido de esas recurrencias cognitivas que, precisamente por su tendencia a la generalización categórica, se interponen en el desarrollo de muchas de las discusiones, críticas y no críticas. Veremos que el uso frecuente de una serie de dicotomías conceptuales excluyentes viene determinado por creencias, opiniones y teorías apenas contrastadas, lo que suele llevar la discusión a zonas de “inmunidad subjetiva”, o sea, allí donde no puede avanzar la reflexión crítica porque el discurso se cierra sobre sí mismo. Para desbloquear esa tendencia autoprotectora del discurso, nada mejor que recordar las palabras de Karl Popper sobre esa “filosofía propia” (un conjunto reducido de proposiciones teóricas), cuyo impacto es, sin embargo, de gran trascendencia: “Seamos o no conscientes de ello, todos tenemos una filosofía propia que no vale gran cosa. Sin embargo, su impacto sobre nuestras acciones y vidas puede llegar a ser devastador, lo cual hace necesario tratar de mejorarla mediante la crítica”[1982: 42].

Necesitamos, por tanto, delimitar el campo teórico de nuestro estudio mediante el análisis de determinadas actitudes y proposiciones que, basándose en la ambigüedad o generalidad de una serie de términos de uso frecuente e inevitable, como son los conceptos de objetividad, ciencia, arte, teoría, práctica, belleza, libertad o verdad,

acaban constituyéndose en verdaderos núcleos de resistencia a la elaboración de una teoría crítica del teatro. Necesitamos esta clarificación, por tanto, para sentar las bases de la propia teoría y dotarla de coherencia al situarla en un ámbito filosófico y epistemológico adecuado. No pretendemos, sin embargo, llevar la discusión al terreno de la definición de conceptos, para evitar las discusiones terminológicas, casi siempre improductivas⁵. No se trata tanto de solucionar problemas verbales o de significado, sino de desvelar proposiciones y teorías implícitas encerradas en el uso de palabras y conceptos abstractos. Los conceptos, como bien afirma K.Popper, no pueden ser verdaderos ni falsos, sino los enunciados y las proposiciones [1992:121]. No discutimos las palabras, por tanto, sino las teorías y los argumentos que con determinadas palabras se construyen.

⁵ En cualquier tarea reflexiva o teórica hemos de evitar el quedar enredados en las palabras, caer en la trampa de las discusiones meramente lingüísticas o terminológicas. Para ello conviene someter los conceptos básicos a una depuración semántica, como intentaremos aquí, más que a una deconstrucción. Despojarlos de adherencias históricas de carácter no científico (metafísicas, idealistas, materialistas) o de desplazamientos semánticos confusos que invalidan su uso preciso.

1. EL ARTE FRENTE A LA CIENCIA

A partir del siglo XVIII –pasado el gran período del Renacimiento y el Barroco, y con la irrupción del empirismo y el positivismo como paradigma de los estudios científicos–, el arte fue retrocediendo en el ámbito de sus aspiraciones, perdiendo prestigio y presencia social, para dejar que la ciencia ocupara el lugar privilegiado del saber, la razón y la verdad, base del progreso y el orden social. El arte se vio obligado a ir delimitando un terreno específico, diferenciándose de la ciencia, cambiando y adaptando su función social para acabar transformándose, a partir del romanticismo, en una práctica, no ya separada de la ciencia, sino definida por oposición a ella. Este proceso adquiere su punto culminante a finales del siglo XIX y principios del XX, con la reacción antirracionalista del modernismo y las vanguardias. Durante el período ilustrado hubo un intento de reconciliar arte y razón a través de los conceptos de belleza, bondad, verdad, orden y naturaleza, pero pronto se vio que el arte aspiraba a una libertad imposible de encerrar en el marco de un clasicismo restrictivo, lleno de convenciones y carente de vida.

Durante el siglo XX el divorcio entre arte y ciencia, no sólo no desapareció, sino que se consolidó, de tal modo que los dos conceptos hoy sirven para definirse mutuamente por oposición y contraste, formando paradigmas distintivos. Arte es lo contrario de ciencia; ciencia, lo opuesto al arte. Sin embargo, ya desde el último tercio del siglo XX, nuevos cambios, especialmente en el campo de la ciencia y la filosofía, han ido poniendo en cuestión esta oposición reduccionista. La ciencia actual está ya

muy lejos del ingenuo empirismo, del positivismo y la concepción mecanicista y newtoniana con que inició su andadura moderna. La teoría de la relatividad y la física cuántica, entre otras, no sólo han revolucionado por completo la física, sino toda la ciencia y, poco a poco, también el pensamiento y las bases epistemológicas en las que se construía la ciencia y el saber. La fenomenología, por su lado, ha llevado al terreno de las ciencias humanas y sociales algunas de las consecuencias que el nuevo paradigma científico puso en circulación.

El arte, aún alejado de la ciencia, sigue viendo con recelo, sin embargo, cualquier aplicación de los métodos científicos al terreno de la creatividad o la interpretación de las obras de arte. La ciencia, en cambio, más audaz en este sentido, se abre hoy a formulaciones que rozan proposiciones y visiones cercanas al arte. Sus métodos tampoco rechazan aproximaciones no ortodoxas y dan una importancia relevante a la intuición y el influjo de experiencias ajenas a todo control racional. Con un sentido cada vez más abierto y funcional, no da la espalda a las más insólitas teorías, comprobando que la realidad sigue siendo fuente inagotable de nuevos conocimientos. Experimentos y proyectos que no hace mucho hubieran sido considerados, no ya imposibles, sino disparatados o desprovistos de sentido, avanzan hoy ampliando nuestra visión del mundo y obligándonos a abandonar muchas de nuestras más arraigadas creencias. El prejuicio anticientífico, desde un punto de vista teórico, empieza a carecer de fundamento⁶. La ciencia, por su parte, ha renunciado a un concepto de verdad como objetividad absoluta, al monismo y el positivismo como garantías epistemológicas, para

⁶ No decimos lo mismo de la tecnología y las aplicaciones prácticas de la ciencia, sometidas casi siempre a los intereses del mercado. La ciencia no es “neutra”, nunca lo ha sido, pero el pensamiento científico, en la medida en que se convierte en patrimonio común, no puede juzgarse simplemente como reflejo del poder dominante. Esta visión ingenuamente marxista niega el valor y la autonomía del saber, con independencia de las determinaciones inmediatas que condicionan la elaboración de la ciencia y su aplicación.

abrirse a concepciones más cercanas a las que el arte defiende desde la experiencia de la subjetividad y el pluralismo interpretativo.

Dentro del orden de las disciplinas intelectuales y académicas, la vieja distinción entre ciencias y humanidades, ciencias humanas y ciencias naturales, empieza a considerarse carente de fundamento: “Las humanidades y las ciencias no están separadas por una división epistemológica insalvable. [...] Los humanistas y los científicos interpretan diferentes cosas y formulan supuestos distintos, pero comprenden de la misma manera” (Armstrong, 1992: 44-43). El mismo autor afirma más adelante:

Tanto la ciencia como la crítica literaria son pluralistas, en ambos campos la “verdad” es una multiplicidad de “verdades”[...]. Identificar ciencia con conocimiento y arte con valor también simplifica en exceso las humanidades. Las obras de arte no sólo son materializaciones de valor sino también maneras de conocer que pueden plantear un reto a nuestras pautas habituales de comprensión del mundo. Como señala Nelson Goodman, “las artes no deben tomarse con menos seriedad que las ciencias como maneras de descubrir, crear y ampliar conocimiento”[1992:52-59].

La ciencia, al asentarse sobre estos nuevos postulados, ha dejado al arte sin argumentos válidos para oponerse a ella. El arte necesita redefinir, con ello, su propio campo. La revolución epistemológica de la ciencia le afecta directamente; ya no puede seguir manteniendo su altivo desprecio hacia un saber que, si bien no cabe dentro de sus premisas, no se opone a ellas. El arte puede, además, encontrar en la ciencia una fuente fecunda de inspiración o de estímulo para su propia creatividad. La vieja dicotomía empieza a resultar inservible. La oposición arte/ciencia ha de transformarse en interacción. No se trata de eliminar la distinción entre una y otra actividad, entre un

modo y otro de acercamiento a la realidad, ya que cumplen funciones específicas, sino de facilitar un intercambio productivo, una fecunda convergencia.

El arte es vivencia subjetiva, pero también conocimiento objetivo. Es creatividad y experiencia individual, pero también intersubjetividad y contraste de interpretaciones. No le interesa sólo el valor, también la verdad. El arte quiere que la verdad no se aparte del valor, de la belleza y el placer; necesita de la subjetividad, pero eso no significa que tenga que aislarse en el subjetivismo. Crea una realidad autónoma, pero también aspira a cambiar la conciencia y a transformar el mundo.

K.Popper encuentra semejanzas entre arte y ciencia basadas en la existencia de una actividad común en estos dos ámbitos de la creatividad humana: “Tal vez no carezca de interés ver que tanto los artistas como los científicos emplean efectivamente el método de ensayo y error” [1982: 234], es decir, el método de la ciencia, que “*es el método de conjeturas audaces e ingeniosas seguidas de intentos rigurosos de refutarlas*” [1982: 83]. Por todo ello la discusión sobre la separación entre ciencias y humanidades le parece un falso problema:

La elaboración de las diferencias entre ciencia y humanidades ha sido durante mucho tiempo una moda que ha terminado por convertirse en una pesadez. Ambas practican el método de resolución de problemas, el método de conjeturas y refutaciones que es utilizado tanto para reconstruir un texto deteriorado como para construir una teoría acerca de la radiactividad [1982: 175].

Pero la afirmación más llamativa de K.Popper es la de que “después de todo, la ciencia no es más que una rama de la literatura” [1982: 174]. No dice que la literatura sea una parte de la ciencia, lo que parecería más coherente con su pensamiento, sino que

la ciencia es una rama del árbol de la literatura. Esto es así porque la ciencia actual, y el método científico en general, actúa mediante una imaginación audaz, operaciones de ensayo, proposición de teorías “ficticias” (en la medida en que no han sido ni contrastadas ni refutadas), etc., pero también por otra razón fundamental: porque tanto la ciencia como el arte crean productos, contenidos objetivos, que pasan a formar parte de lo que él llama “tercer mundo”⁷, o sea, el del conocimiento objetivo, compuesto sobre todo por teorías, problemas, argumentos y explicaciones. No concibe el arte, por tanto, como una mera actividad del “mundo 2” (los procesos subjetivos internos), sino como productos o realidades objetivas equiparables, en este sentido, a las teorías o proposiciones científicas.

Pensamos que el teatro, por tanto, no puede permanecer ajeno a los cambios del mundo actual, a las aportaciones de la ciencia y los nuevos retos epistemológicos. Cuanto más retrase su incorporación al mundo del pensamiento científico, cuanto más huya del conocimiento y el saber actual de las ciencias humanas, más se alejará de sí mismo, menos seguro estará de encontrar un espacio propio, no sólo en el orden simbólico, sino en el de las prácticas artísticas y las instituciones sociales.

No se trata de disolver la oposición entre ciencia y arte, sino de hacer productiva su interacción y confrontación. El teatro necesita una legitimación teórica que le otorgue un puesto en el orden de las ciencias, en la organización y distribución del conocimiento. No atenta esto contra la vitalidad y la libertad de su práctica, sino todo lo contrario: le dará una seguridad en sí mismo de la que ahora carece.

⁷ K. POPPER distingue tres mundos: *mundo 1*, objetos y estados físicos; *mundo 2*, estados de conciencia y disposiciones para la acción (subjetivo –el pensar–); *mundo 3*, pensamiento objetivo (teorías, problemas y argumentos –lo pensado–), productos científicos, poéticos y obras de arte.

No hace falta que la práctica teatral se vuelva racionalista, no es preciso renunciar a la intuición, el pensamiento divergente, el flujo libre de la creatividad o la libertad de interpretación. Basta con no ser irracionalista, con superar los prejuicios antiteóricos y tener en cuenta los avances de la ciencia (la psicología, la sociología, la antropología, la literatura, la lingüística, como las ciencias más cercanas al fenómeno teatral), para que el teatro renueve la visión y la idea que tiene de sí mismo, utilizando instrumentos útiles con los que analizar y valorar su propia práctica y los efectos que produce sobre el público. El teatro, como el arte, ya no necesita proclamar su rechazo de la razón y la ciencia para defender sus postulados y su manera de ver, experimentar e interpretar el mundo. La ciencia respeta su modo particular de organizar y construir la realidad. Es preciso que el arte pueda entender también, no sólo la perspectiva de la ciencia, sino lo que ella le puede aportar para alcanzar una mejor comprensión de sí mismo y de aquello que produce. El arte (práctica y experiencia, proceso y producto) no puede ser explicado *sólo* por la razón, pero no todo aquello que la razón no explica es irracional. Inexplicable no es lo mismo que irracional. Sencillamente está en otro ámbito al que no se puede acceder sólo con la razón: se exige otro tipo de acercamiento. Es esto lo que el teatro parece pedir y necesitar: el reconocimiento de una forma específica de experiencia y de conocimiento (unido al placer), que va más allá de la restricción racionalista.

La racionalidad, sin embargo, la búsqueda del conocimiento objetivo, puede ser aplicada al teatro, especialmente a la construcción de una teoría dramática. Esto implica la utilización de medios de validación reconocidos, capaces de sacar la discusión crítica y la reflexión del confucionismo y el subjetivismo. Existen tres pruebas de validez aplicables al teatro –que son las mismas que utiliza la ciencia y otras disciplinas para

establecer criterios de “objetividad”– que pueden servirnos para reconocer, por un lado, el pluralismo interpretativo de los textos y fenómenos estudiados y, por otro, para evitar una deriva subjetiva en la interpretación de esos mismos textos y fenómenos.

P.Armstrong dice a propósito de la literatura algo perfectamente aplicable al teatro:

La racionalidad de la interpretación literaria está resguardada por las tres pruebas de validez: la inclusividad, la eficacia y la intersubjetividad [...]. Estas pruebas no pueden garantizar la verdad de una hipótesis; pero sí señalan que la comprensión literaria puede tener pretensiones de “racionalidad” en la medida en que sus hipótesis pueden producir coherencia, demostrar su utilidad e integrar una comunidad de partidarios [1992: 45-46].

La prueba de *inclusividad* se refiere a la capacidad de un texto, una hipótesis o una teoría para construir un todo coherente que interrelacione de forma congruente todas las partes, y que incluya en su explicación o interpretación al mayor número posible de elementos, componentes o fenómenos objeto de estudio.

La prueba de *eficacia* consiste en examinar y determinar los efectos prácticos o funcionales de una teoría o interpretación. La eficacia no se mide sólo con criterios de utilidad y “aplicación inmediata”, sino por la capacidad de proyección que una teoría o un texto tienen más allá de sí mismos, superando la consideración puramente inmanentista de los mismos para probar su capacidad explicativa de los hechos. Se refiere a “la evaluación de una hipótesis o una presuposición sobre fundamentos pragmáticos para descubrir si tiene o no el poder de conducir a nuevos descubrimientos y a una comprensión continua” (Armstrong 1992: 14).

La prueba de *intersubjetividad* es necesaria para que un estudio, un texto, una obra artística o una teoría superen la valoración meramente subjetiva y se transformen en validez o valor general. Se precisa el contraste y el consenso de una comunidad, de un conjunto suficiente de estudiosos, lectores, intérpretes o espectadores, según los casos, para “objetivar”, a través de la intersubjetividad, una hipótesis, un texto, una obra artística o una teoría. Cuando hablamos de *intersubjetividad* no nos referimos a ninguna comunión, unión mística o vivencia interna compartida. Se trata simplemente de someter un hecho, juicio o enunciado, al conocimiento público, de modo que puedan intervenir los otros interesados en el debate, en la comprobación y valoración de los efectos o resultados, teóricos y prácticos, de una hipótesis.

Cualquier estudio e interpretación del teatro puede someterse a estas tres pruebas de validez. En nuestro caso, las hemos tenido muy en cuenta en todo momento con el fin de dotar a nuestras afirmaciones de un sólido fundamento.

Arte y ciencia, por tanto, son dos formas de conocimiento e interpretación del mundo distintas, pero la una no excluye a la otra. Separarlas es tan necesario como establecer puentes de comunicación e interrelación entre ambas. No se diferencian porque una –la ciencia– sea objetiva, útil, racional, y otro –el arte– subjetivo, inútil e irracional. Cada uno define su propio ámbito de “utilidad”: la ciencia, relacionada con las necesidades básicas, materiales y de conocimiento objetivo; el arte, con impulsos y necesidades de otro orden⁸. El arte, por un lado, nos previene contra los desvaríos de la ciencia en su intento de reducir el mundo a fórmulas y teorías que, al amparo de “la

⁸ Inmateriales, “espirituales”, de comunicación, autorrealización, creación, liberación del reino de la necesidad inmediata, trascendencia del yo individual. Recuérdese la pirámide de necesidades humanas establecida por A.MASLOW [1972]: 1) fisiológicas 2) de seguridad 3) reproducción 4) pertenencia y 5) autorrealización.

verdad”, pueden llegar a ser absolutamente perniciosas⁹. Igualmente la ciencia puede ofrecer cierta resistencia ante los desvaríos del arte que, amparado en “su verdad”, trate de convertir la experiencia humana en puro caos, egolatría subjetivista o mercadeo salvaje. Ni el arte ni la ciencia son inocentes, ambos tienen efectos *reales* sobre la sociedad y el mundo en que vivimos, que nunca hemos de infravalorar, y ante los que hemos de mantener siempre una actitud crítica y abierta al mismo tiempo. Ni fe y confianza ciega en la ciencia y la técnica, como hoy se propaga masivamente, ni admiración y rendimiento fascinado ante cualquier manifestación artística. Necesitamos tanto el arte como la ciencia; pero el desarrollo y disfrute de ambos no está reñido con una actitud crítica permanente, sino más bien al contrario. Cuando la ciencia o el arte se convierten en ideologías cerradas, con pretensiones de verdad absoluta (objetiva la ciencia, subjetiva el arte) pierden todo sentido y contradicen su propia naturaleza: ampliar, mediante la creación y la crítica, el ámbito de lo humano, el conocimiento del mundo y el disfrute de la vida. Alfonso Sastre, un autor dramático nada sospechoso de academicismos convencionales, ha escrito:

Como vemos, existen puentes aceptables entre las ciencias y las artes, y se hacen visibles para una mirada atenta y reflexiva, a poco que no nos resignemos a encastillarnos cada uno en nuestro mundo: los artistas por aquí, los científicos por allá. En cuanto a mí [...] me gustaría ver a científicos de distintas ramas (y no sólo de las ciencias sociales) en nuestras reuniones y congresos de artistas [2000: 145].

⁹Recordemos que no ha existido tiranía organizada que no haya tenido a su lado “científicos” (sacerdotes, filósofos, astrónomos, historiadores, biólogos...) que ampararan sus actos y crímenes en teorías consideradas sin ninguna duda como verdaderas. El exterminio nazi, por ejemplo, tuvo un grupo de científicos (los biólogos raciales) que se remontaban a Linneo para justificarlo. Las ideas, cuando se recubren de supuestos de verdad, pueden promover las acciones y comportamientos más radicales: “En realidad, las ideas han suministrado el combustible más violento para las conmociones más terribles de la historia” (BENTLEY, 1982: 111).

Una teoría del teatro ha de abrir esos puentes para que una fecunda información y reflexión circule de uno a otro lado, enriqueciendo la experiencia humana y haciendo más comprensible la sociedad, con todos sus fenómenos, incluido éste del teatro, tan universal y omnipresente.

2. TEORÍA CONTRA PRÁCTICA

La oposición teoría/práctica es una de las estructuras dicotómicas más “densas”, confusas y presentes en cualquier planteamiento o discusión sobre el arte teatral. Es frecuente oír en debates y leer en textos que el teatro “no es teoría, sino práctica”. El enfrentamiento teoría/práctica es uno de los que suscita mayor acaloramiento y disensión entre los profesionales del teatro. Ya señalamos una de las manifestaciones más llamativas de esta confrontación: la separación radical entre teóricos del arte dramático y realizadores de la obra o espectáculo teatral, entre quienes “pisan” el escenario y quienes sólo “especulan” sobre él.

Pero el supuesto cognitivo por el que teoría y práctica son incompatibles se extiende a otras muchas categorías, forzando y justificando todo tipo de desacuerdos y malentendidos: formación teatral o práctica sobre el escenario; intuición o técnica; dotes naturales o trabajo riguroso; cabeza o corazón, etc.¹⁰

Como en el caso de la estructura dicotómica anterior, necesitamos desbloquear la antítesis paradigmática teoría *versus* práctica, para hacer productiva una posición nueva que tenga en cuenta su interrelación y dependencia mutua.

En enfoque correcto del problema supone establecer principios epistemológicos que afectan, no sólo al ámbito interno de la teoría, sino a su relación con la práctica y su

¹⁰ Una de las ramificaciones más importantes de esta estructura cognitiva antagónica es, sin embargo, la que alcanza a la misma raíz del arte teatral. Me refiero a la que separa *texto y representación*, literatura y escena. Nos encontramos aquí con un problema que afecta a la definición misma del arte dramático y que abordaremos más adelante.

jerarquía simbólica. Una práctica sin pensamiento es imposible, del mismo modo que no hay pensamiento sin teoría que lo sustente. Que esa teoría y pensamiento sean espontáneos, inconscientes y poco contrastados o, por el contrario, críticos y elaborados, va a influir directamente sobre la práctica. Nuestros pensamientos y esquemas mentales, teóricos, nunca son inocentes respecto a lo que hacemos y cómo lo hacemos.

Estamos “condenados” a pensar e interpretar constantemente nuestros actos, a valorarlos y juzgarlos. Al hacerlo, echamos mano de teorías, esquemas mentales, principios axiológicos y epistemológicos que, bajo la forma de creencias o pensamientos, inevitablemente actúan, condicionan y determinan nuestros actos. Sin embargo, así como hay muchos modos de ser prácticos, de actuar, hay también muchas formas de pensar y teorizar. Existe un pensar espontáneo y acrítico, y otro crítico y elaborado; un pensamiento especulativo y teórico, otro práctico y vital. Al generalizar la oposición teoría/práctica, simplificamos y eliminamos la complejidad de relaciones entre el pensar y el actuar. En el caso del teatro, esta simplificación afecta directamente a la delimitación y definición del propio objeto de estudio.

Ya hemos dicho que existen factores inmanentes, objetivos, que convierten el hecho teatral en un objeto de estudio complejo, opaco, poliédrico, y que dificultan la aparición de una teoría propia. La estrecha vinculación histórica del teatro con la literatura ha provocado, a su vez, que los estudios sobre el teatro hayan sido siempre dependientes de la teoría lingüística y literaria. Pero las teorías tradicionales se han mostrado insuficientes para el estudio del teatro como arte específico. La revolución que en el ámbito de esas disciplinas se ha iniciado en las últimas décadas (semiótica, pragmática, estética de la recepción, lingüística textual, por ejemplo) ha despertado un renovado interés por el estudio del teatro, pero, como veremos, sigue sin determinarse

un campo específico de análisis y lo que esto implica respecto a la configuración y especificidad de la teoría misma.

El afán científicista y académico, por otro lado, al intentar “dignificar” los estudios sobre el teatro, sacándolos del excesivo subjetivismo y la falta de rigor teórico, ha provocado, sin embargo, el abuso de terminologías y conceptos que sólo muy forzosamente tienen aplicación y utilidad en el campo del teatro. A la confusión terminológica y la imprecisión semántica de muchos de los nuevos términos, hay que añadir la abundancia de estilos retóricos ampulosos, innecesariamente herméticos, lo que hace que muchas de las aproximaciones teóricas se pierdan en el camino sin provocar ni continuidad en la investigación, ni interés entre los mismos teóricos. Reacios a la teoría, los pragmáticos encuentran en estos textos obtusos la justificación de sus recelos y su rechazo a la incursión del pensamiento académico y científico en un ámbito que consideran de su exclusiva competencia. Ya advirtió K.Popper que “la búsqueda de la verdad sólo es posible si hablamos sencilla y claramente, evitando complicaciones y tecnicismos innecesarios. Para mí, buscar la sencillez y lucidez es un deber moral de todos los intelectuales: la falta de claridad es un pecado y la presunción un crimen”[1982: 51].

Aislarse en torres de marfil teóricas es tan perjudicial para la constitución y consolidación de una teoría teatral como el limitar los estudios a obras, textos y espectáculos concretos, sin intentar generalizar y elevar la reflexión al ámbito propio de la teoría, que nunca será lo mismo que la historia, la sociología, la psicología de la representación o el análisis de un fenómeno teatral concreto. El campo específico de la teoría, para ser internamente sólido y coherente, al mismo tiempo que hace posible su utilidad y aplicación práctica, pasa por combinar adecuadamente el conocimiento

práctico y el esfuerzo teórico. Como Coseriu decía del lingüista, que debía ser a la vez botánico y jardinero, un teórico del teatro ha de elaborar sus teorías a partir del conocimiento de la práctica teatral –en nuestro caso de la diversidad, el pluralismo de las formas, géneros, técnicas y estéticas del teatro actual–, así como de un análisis crítico de las teorías teatrales hasta hoy elaboradas.

Salir de la confusión en que hoy está sumida no sólo la práctica, sino gran parte del análisis teatral, es uno de los factores que hace más necesaria la construcción de una teoría que sepa unir, al rigor interno, la comunicación con el mundo de la práctica, única forma de hacer fecunda la propia teoría. Nunca las teorías se han desarrollado al margen de las determinaciones históricas y sociales en las que se producen¹¹. El teatro está hoy más necesitado que nunca de reflexionar sobre sí mismo, colapsada en gran parte su propia evolución por la confusión y desconcierto en que viven los profesionales y los mismos espectadores. Existe un malestar general más o menos visible, basado en experiencias negativas que llevan por igual a la resignación o a la repetición compulsiva de experimentalismos, cuando no a la entrega al mercantilismo. La coexistencia confusa de formas, textos, códigos, estéticas heterogéneas y antagónicas, que son consumidas por igual por un mismo público incapacitado para discriminar, no es prueba de vitalidad y pluralismo, sino de desconcierto y estancamiento. El teatro, más que vivir impulsado por su propia energía, parece agotado, condenado a la repetición y la falta de interés

¹¹ Ya hace años plateamos esta misma cuestión a propósito de la ausencia de reflexión teórica del momento: “En una primera aproximación diríamos que la falta de esta práctica teórica es consecuencia del tipo de práctica teatral que se realiza. De una práctica inmersa en el empirismo y el espontaneísmo difícilmente puede surgir una teoría. Pero esta explicación recurre más al síntoma que a la causa. Habrá que ir más lejos y esbozar las determinaciones y relaciones entre ausencia de teoría (confusión ideológica), práctica empirista y crisis general del teatro. Porque a una mayor crisis (de la función y el espacio social del teatro, de sus estructuras comerciales, de modas y modelos) extrañamente no se corresponde un mayor empeño por clarificar sus contradicciones” (S.TRANCÓN, 1976-1977: 55).

general. La exaltación del relativismo y el subjetivismo, como único referente teórico, es en gran medida consecuencia de este estado de cosas.

P.Armstrong hace una importante distinción entre teorías *globales* y *locales* que nos puede ayudar a aclarar el panorama actual de los estudios de teoría teatral. Aunque haya teorías que puedan ser simultáneamente locales y globales, conviene tener en cuenta la diferencia entre estos dos enfoques:

Los niveles globales y locales son niveles diferentes de discurso, y la importancia de diferenciarlos radica en que el nivel global puede ser útil para clarificar los temas que están en discusión en el nivel local, de la misma manera que las consideraciones locales explican la significación práctica de las alternativas que se debaten en un nivel global [1992: 6].

Esta distinción nos sirve para valorar los textos de los teóricos surgidos dentro la escena y relacionarlos con los estudios académicos nacidos en ámbitos universitarios. Los primeros suelen contener teorías parciales muy condicionadas por la experiencia práctica de sus autores. Difícilmente pueden adoptar un nivel general, aunque con frecuencia formulan sus hipótesis y descubrimientos globalmente, realizando un proceso de generalización implícita, casi siempre a partir de grandes ideas, fórmulas o conceptos filosóficos o morales. Una teoría global, en cambio, es una abstracción capaz de describir de forma sistemática, completa, controlable y verificable su objeto de estudio. Ayuda así a que, hechos que resultan incomprensibles, inexplicables, o que se perciben confusamente, aparezcan coherentemente constituidos, descritos los mecanismos de su funcionamiento. Para analizarlos, hemos de poder pasar del todo a sus partes –componentes y funciones– y de sus partes al todo, creando consistencia

interna y congruencia. En el caso del teatro, una teoría global ha de explicar tanto la producción como la recepción de la obra, el fenómeno artístico y el hecho social, el texto y la representación.

Pero insistamos en que toda teoría es una conjetura o suposición en busca de la verdad. No de cualquier verdad, sin embargo, sino de aquélla que mejor resuelva nuestras necesidades y problemas: “No sólo buscamos la verdad, vamos tras la verdad interesante e iluminadora, tras teorías que ofrezcan solución a *problemas* interesantes” (Popper, 1982: 60). La teoría no está, por tanto, alejada de nuestras preocupaciones, no es incompatible con una actitud práctica. Y puesto que no podemos prescindir de la teoría, ya que “toda acción presupone un conjunto de expectativas; es decir, de teorías sobre el mundo”, lo más sensato será siempre “*preferir* la teoría mejor contrastada como base de acción” (Popper, 1982: 32).

La actitud práctica no ha de confundirse, sin embargo, con el empirismo ingenuo. Se suele identificar el empirismo y el positivismo con el rechazo del racionalismo especulativo o teórico. Sin embargo, no hay observación empírica que no esté orientada y “contaminada” de teoría. No se trata sólo de un aprendizaje (es evidente que hemos aprendido a percibir el mundo tal y como lo hacemos), sino incluso de una predeterminación biológica o de un conocimiento innato: “*Todos los órganos sensoriales incorporan genéticamente teorías anticipatorias*”; [...] “todo animal ha nacido con expectativas o anticipaciones que pueden tomarse como hipótesis; una especie de conocimiento hipotético”[...] (Para percibir y observar) “hemos de tener *in mente* un problema concreto que podamos zanjar por observación”[...]. (El lenguaje mismo) “está impregnado de teoría, lo cual entraña, obviamente, una revisión radical del empirismo” (Popper, 1982: 75, 238, 239 y 40). El empirismo zanja la discusión de

las relaciones entre teoría y práctica con una proposición falsa, aquella que pretende eliminar de la percepción, la determinación teórica.

Por cuanto hemos dicho, toda teoría teatral es, necesariamente, una *teoría crítica*, con inevitables consecuencias valorativas o axiológicas sobre la práctica. Las teorías teatrales, si lo son de verdad, y no meras especulaciones, nunca son neutras respecto a la realidad teatral. Su proyección sobre la escena del momento, ya sea para confirmarla o para cuestionarla, está casi siempre presente incluso en la intención de los teóricos que las elaboran. Aceptar que no es posible una teoría teatral que no sea a la vez una teoría crítica es quizás la mejor forma de relativizar el discurso teórico y, a la vez, de revalorizarlo. Otra cosa es convertir el discurso teórico en un discurso normativo, cerrado, preceptivo, lo que no corresponde a la función de la teoría¹².

¹² La relación entre *teoría* y *crítica teatral* es estrecha, aunque conviene delimitar sus respectivos espacios y funciones. Se trata de discursos distintos con finalidades distintas. Todo discurso crítico está basado en una teoría, pero un discurso crítico no constituye una teoría. La elaboración de una teoría teatral tendrá, a su vez, una repercusión práctica: la de servir de fundamento a la labor de los críticos teatrales. La crítica puede considerarse un *punte* entre la teoría y la práctica, como veremos más adelante. Hecha esta distinción se entenderá mejor qué entendemos por *teoría crítica*: una revisión crítica de las teorías teatrales que sirva de fundamento y aproximación a una verdadera teoría del teatro.

3. OBJETIVIDAD O SUBJETIVIDAD: HE AQUÍ EL DILEMA

La tercera oposición significativa, constitutiva de otro de los “nodos” de esa *red paradigmática* que estamos tejiendo (y destejiendo) en torno a los supuestos cognitivos más influyentes en el discurso teatral, se refiere al contraste entre objetividad y subjetividad, entre objeto y sujeto, la perspectiva objetiva o subjetiva. Esta oposición, como veremos, tiene muchas formas de manifestarse y concretarse, dando lugar a una expansión o establecimiento de conexiones semánticas y pragmáticas (en el sentido lingüístico) muy amplias, y de ahí que hayamos utilizado el término analógico de *red* para referirnos a la estructura y el funcionamiento de las dicotomías que estamos analizando.

Entre las muchas asociaciones antitéticas que la estructura objetivo/subjetivo convoca –o atraviesa–, podemos señalar algunas de carácter general y que tienen que ver con la definición o constitución misma del teatro: la relación entre realidad (objetiva) y ficción (subjetiva); entre cuerpo (objetivo) y conciencia (subjetiva); entre el signo (objetivo) y su interpretación (subjetiva); entre texto (objetivo) y su recepción (subjetiva); entre *intentio operis* (objetiva) e *intentio lectoris* o *spectatoris* (subjetiva); entre *mimesis* (objetiva) y fantasía (subjetiva); entre una interpretación limitada (objetiva) o la deriva infinita de la deconstrucción (subjetiva), etc. La lista podría continuar. Todos estos pares disyuntivos no son sinónimos, marcan diferencias semánticas y contextuales, pero al mismo tiempo solapan sus significados, pudiendo intercambiar sus términos en situaciones concretas.

Esta ramificación de la estructura nodal objetivo/subjetivo nos muestra su gran complejidad y la importancia que tiene clarificarla. No podemos abordar aquí una por una todas las antítesis señaladas. Muchas de ellas aparecerán a lo largo de este trabajo. Queremos ahora, sin embargo, hacer algunas consideraciones generales que sitúen esta dicotomía en un terreno operativo. Ya que se trata de uno de esos supuestos básicos que sirven para sostener creencias de todo tipo, vamos a detenernos un poco más a analizarlo.

Para abordar de manera global el tema de las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo necesitamos acudir a tres teorías modernas –una filosófica, otra científica y otra sociológica– que coinciden en un principio fundamental: la imposibilidad de marcar una frontera nítida entre objetividad y subjetividad, entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el mundo. Nos estamos refiriendo a la *fenomenología*, la *teoría cuántica* y la *teoría de la cognición social*.

Del complejo sistema filosófico de Edmund Husserl, creador de la fenomenología, nos interesa uno de sus conceptos básicos, el de *epoché* o *reducción fenomenológica* [1993]. Decía Husserl que todo verdadero conocimiento de la realidad –base de cualquier ciencia o sistema filosófico que aspire a un conocimiento absoluto– debe partir de una desconexión de la “actitud natural”, o sea, de la percepción ordinaria de la naturaleza, así como de todos los juicios que esa percepción lleva consigo. Suspender el juicio, poner entre paréntesis todo significado, incluida la idea del yo. Se trataría de sustituir la experiencia natural por la “experiencia fenomenológica”, una visión o contemplación de la realidad despojada de toda interpretación o significación, o sea, de toda supuesta objetividad previa o trascendente. Este acto, sobre la base de una nueva actitud, conduciría a un conocimiento o conciencia pura de la realidad, punto de

partida de cualquier investigación científica o filosófica. Para Husserl la experiencia empírica está ya “pervertida”: lo que nos dice que es *real*, ha de ponerse en suspenso. En esta hipótesis filosófica el sujeto, para percibir objetivamente el mundo, ha de despojarse, no sólo de su subjetividad, sino de toda teoría o interpretación previa, incluida la interpretación que nos proporcionan los sentidos.

La *teoría cuántica*, por su lado, ha desafiado a la física clásica y hoy es la base fundamental de la concepción que los científicos tienen de la realidad del mundo material y de nuestra relación con él. Como teoría anti-intuitiva, sus afirmaciones resultan enormemente chocantes para nuestra visión ordinaria de la realidad, que sigue profundamente involucrada y guiada por una concepción newtoniana de la materia y el universo. Esta visión mecanicista del mundo resulta hoy desfasada, no sólo a un nivel teórico, sino como base de la experimentación científica y de las realizaciones tecnológicas de nuestro tiempo, imposibles de llevarse a cabo desde los supuestos clásicos sobre la constitución de la materia, el orden y el funcionamiento del universo. Sin entrar aquí a analizar las complejidades e implicaciones de la física cuántica, vamos a resumir sus supuestos generales, a fin de proporcionar una base a nuestra discusión sobre el sentido de la oposición objetividad/subjetividad.

Partiendo del estudio de los fotones, la teoría cuántica nos dice que la concepción determinista o mecanicista de la realidad (construida según la analogía del movimiento de las bolas de billar) es insostenible, ya que no es posible aplicarla al comportamiento de las partículas subatómicas. Si la base de todo el mundo material es el átomo y sus partículas, la realidad se comporta de manera distinta a como acostumbramos a verla y describirla nuestros sentidos. Si no es posible predecir el comportamiento de un electrón –determinar su posición y movimiento en un momento

dado—, esto significa que toda la realidad está sometida a un principio de indeterminación o incertidumbre. Podemos llegar a cuantificar esta incertidumbre, pero siempre partiendo de que el mero hecho de fijar un electrón en un lugar determinado para poder observarlo, introduce ya una perturbación incontrolable en su movimiento. Hasta tal punto es así, que nos resulta imposible concebir la realidad de un mundo de “afuera” independiente de nuestra observación. La realidad del mundo está inextricablemente ligada a nuestra percepción de esa realidad. Significa esto que es imposible separar realidad y conciencia, o si se quiere, que es imposible concebir una realidad independiente de la conciencia que de esa realidad tenemos. Dicho de otro modo: la física no puede afirmar nada acerca de lo que realmente el mundo *es*, sino sólo acerca de lo que nosotros *observamos*, y lo que nosotros podemos observar del mundo subatómico es que es intrínsecamente impredecible y borroso, algo que sólo sabemos que existe a partir de nuestra observación, y que no tenemos modo alguno de saber si existe más allá o más acá del momento de nuestra observación. Los conceptos básicos de la realidad, como masa o energía, gravedad o gravitación universal, no son más que abstracciones que sirven para hacer predicciones y realizar cálculos que conecten nuestras observaciones. Pero ni la energía ni la gravedad son realidades visibles o tangibles. Esto mismo podemos afirmar del mundo subatómico. Como dicen P.Davies y J.Brown, “siguiendo la lógica de la teoría cuántica hasta su conclusión final, la mayor parte del universo físico parece diluirse en una fantasía de sombras”[1989: 46]. Estamos muy lejos del positivismo o la confianza ciega del empirismo tradicional.

La *teoría de la cognición social*, una de las aplicaciones más fecundas de la psicología cognitiva al campo de la psicología social, utiliza el concepto de *cognición social* para referirse a los procesos psicológicos implicados en la elaboración del

conocimiento del mundo. La cognición social analiza los procesos de la percepción, el procesamiento y la interpretación de cualquier información relacionándolos con el medio social. Bien, pues la idea básica de esta teoría dice que nuestra cognición está enteramente *socializada*. No sólo percibimos e interpretamos la realidad acomodándola a estructuras cognitivas previas (esquemas, conceptos, creencias, expectativas, etc.), sino que esas estructuras están profundamente determinadas por nuestras relaciones sociales. La percepción es un proceso activo, en el que los estímulos juegan un papel meramente inicial o desencadenante de procesos constructivos que están guiados por pautas y necesidades que tienen poco que ver con la naturaleza o la intensidad del estímulo. *Percibir es interpretar y categorizar*, o sea, seleccionar, homogeneizar y convertir la multiplicidad de estímulos sensoriales en un mundo de objetos y realidades permanentes. Este proceso está guiado por la socialización, es decir, por la necesidad de unificar y conformar intersubjetivamente nuestra percepción del mundo, en el doble sentido de “dar forma común” y de “aceptar” lo ya dado o establecido.

El mundo que percibimos diariamente es un mundo construido activamente por todos y cada uno de nosotros a partir del aprendizaje social. Aprendemos a percibir desde que nacemos, a construir y a interpretar el mundo del modo como lo hacemos. Nuestra percepción de los otros, especialmente, no es un proceso empírico, sino el fruto de procesos de inferencia, atribuciones, esquemas, estereotipos, sesgos, creencias, expectativas y emociones que actúan como órdenes grabadas en un programa previo. La mente está absorbida por la socialización. Este hecho tiene un fundamento biológico y evolutivo. Como animales predadores, somos quizás los seres más perceptivos y sensitivos, a la vez que muy débiles o vulnerables desde el punto de vista físico. Por eso somos los animales que más dependemos de la socialización.

Nuestra percepción del mundo está guiada por nuestra condición social, y por eso hemos construido un mundo perceptivo objetual, sólido, predecible, medible, contable, apto para la socialización y la intersubjetividad, más parecido a una piedra que a un río (Trancón, 2000: 54). La realidad, sin embargo, sospechamos que se parece más a un río que a una piedra, aunque ambas, piedra y río, sean a la vez “algo que está ahí, afuera” y “algo que construimos nosotros” interpretando eso que está afuera. Nuestra forma de construir e interpretar el mundo objetivo y subjetivo es aprendida¹³.

¿Qué se puede deducir de todo esto? ¿A qué nos conduce la consideración de estas tres teorías?

A primera vista, parece que estas teorías no fueran otra cosa que la confirmación del subjetivismo y el relativismo más radical. El mundo objetivo se desvanece, sólo queda nuestra percepción y interpretación subjetiva. Sin embargo, nada de esto se deduce necesariamente de estas teorías. No afirman que el mundo no sea objetivo, sino que toda objetividad es inseparable de nuestra percepción. No dicen que todo sea subjetivo, irreal o fantasmagórico, sino que nosotros no podemos determinar ni confirmar la existencia de un mundo objetivo sin intervenir en la construcción de esa objetividad. Lo que afirman es que el mundo es “*lo que percibimos*”, pero “no *sólo* eso que percibimos”, “ni *exactamente* como lo percibimos”, ya que toda percepción es al mismo tiempo interpretación. La naturaleza ontológica última del mundo se nos escapa, pero no estamos inventándonos la realidad, sino interpretándola. No se trata de sustituir la certeza del objeto por la incertidumbre del sujeto, o al revés. La nueva concepción de la realidad y del mundo nos exige unir objeto y sujeto, no dar a uno más “objetividad”

¹³ Véase VV.AA. *Psicología social* [1994]. Para una síntesis entre la teoría fenomenológica de la percepción y la de la cognición social, véase C. CASTANEDA [2000: 29-41].

que al otro, sino interrelacionarlos, ya que son mutuamente dependientes. El desafío es enorme, porque nuestro modo habitual de pensar no se ajusta a este esquema cognitivo.

Para movernos eficazmente por el mundo es necesario simplificarlo, ajustarlo a un principio de reducción y economía. Este proceder, válido para nuestra vida diaria, no lo es, sin embargo, si nuestro propósito es elaborar una teoría, establecer un modo de analizar e interpretar una realidad concreta o un fenómeno de tal modo que tenga en cuenta toda su complejidad.

No se piense que estamos especulando sobre el vacío, o que estas consideraciones generales nos alejan de nuestro objeto de estudio. El problema de las relaciones entre subjetividad y objetividad subyace y se plantea constantemente en todas las investigaciones actuales sobre el teatro. Piénsese, por ejemplo, en las discusiones sobre el carácter inmanente y autónomo de la obra o el espectáculo teatral o, por el contrario, la afirmación de su dependencia total del receptor (lector o espectador); en la existencia o no de un sentido único, objetivo, de las obras teatrales al margen de la multiplicidad de interpretaciones que de ella hacen sus receptores; si la crítica teatral carece de toda justificación o sentido al ser necesariamente arbitraria y subjetiva o si, por el contrario, se fundamenta en criterios objetivos y sirve para descubrir los sentidos aceptables de la obra o, al menos, para rechazar los inaceptables; si es posible o no establecer criterios de validez, coherencia y verosimilitud basados en la objetividad del texto o la representación o, por el contrario, cada receptor es libre de construir o deconstruir la congruencia o incongruencia que él desee; si el texto y el autor “tienen derechos” sobre la obra o la representación, o si son el director y los actores los que, en el ejercicio autónomo de su libertad creativa e interpretativa, imponen “sus derechos” sobre el texto y la representación; si la palabra y el discurso encierran un significado, un

referente o un sentido, y sirven por tanto para la comunicación, el entendimiento y la comprensión, o si, por el contrario, son siempre interpretables y fuente de incomunicación al no tener compromiso alguno con el significado y el sentido; etc.

La tentación de convertir toda discusión y argumentación en un “conflicto de subjetividades” (resuelto siempre de modo falso, apelando genéricamente al respeto a libertad de opinión individual) amenaza a todo intento de reflexión, discusión y comunicación. Si no compartimos supuestos básicos relacionados con una clarificación de las relaciones entre lo objetivo y lo subjetivo, resultará muy difícil avanzar hacia una teoría común mínimamente constituida.

Necesitamos aceptar el principio general, fundamentado en las teorías expuestas, de que *objetividad* y *subjetividad*, aun siendo dos perspectivas que se basan en dos realidades distintas, no se pueden separar, y que es preciso encontrar fórmulas en las que ambos extremos se relacionen, interactúen y definan sus dependencias mutuas; si afirmamos la necesidad de considerar lo objetivo y lo subjetivo *simultáneamente* para poder analizar una obra artística, si partimos de esta premisa, digo, multitud de discusiones se vuelven inútiles y revelan su carácter exclusivista. Ni el absolutismo ni el relativismo tienen cabida hoy en una teoría que quiera construirse sobre bases científicas. Cualquier reduccionismo resultará dogmático, y la intolerancia no podrá sostenerse en principios racionales. Ni el nihilismo subjetivista, ni la imposición de la verdad objetiva serán posibles. Para salir de este círculo hermenéutico vicioso, que inmoviliza todo avance en el análisis y la discusión, y al que conduce la oposición antagónica entre subjetividad/objetividad, no tenemos otro camino que establecer un paradigma en el que esa antítesis se resuelva, no anulándola o diluyéndola en un vago terreno intermedio, sino afirmando a la vez la existencia de esas dos realidades y de la

necesidad de combinar e interrelacionar la perspectiva diferente que cada una de ellas nos impone. La facilidad con que, ante cualquier dificultad comprensiva, nos deslizamos hacia el subjetivismo o el objetivismo, es una prueba de la necesidad que tenemos de asimilar un nuevo modo de pensar que renuncie tanto a la amalgama o el eclecticismo relativista e inoperante, como a la imposición o la renuncia precipitada de las propias posiciones.

Hoy la tendencia dominante, al contrario de otros tiempos, parece ser el relativismo. Pero el relativismo actual puede conducirnos al inmovilismo teórico y la aceptación resignada de la confusión. “¿Debemos resignarnos al relativismo y a considerar todas las interpretaciones iguales y sin fundamentos que nos permitan elegir entre ellas? ¿No hay criterios de corrección para diferenciar entre las lecturas legítimas y las equivocadas?”, se pregunta P. Armstrong [1992: 12].

Los relativistas radicales [...] insisten en que cualquier texto permite innumerables lecturas. En su manifestación más extrema, este argumento afirma que todas las interpretaciones resultan necesariamente malas interpretaciones, que no puede hallarse en el texto o fuera de él ningún criterio de legitimación que señale a alguna lectura como “correcta” (Armstrong, 1992: 1).

Pero, como afirma Umberto Eco, la perspectiva del relativismo radical (subjetivista) no puede ser aceptada:

Decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que *cada* acto de interpretación pueda tener un final feliz. Incluso el deconstruccionista más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables. Esto

significa que el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos del autor) [2000: 19].

La integración subjetividad/objetividad nos obliga a tener en cuenta siempre las relaciones entre determinación (objetiva) de la obra o texto y las predeterminaciones (subjetivas) del receptor.

Heidegger señala que sólo podemos interpretar algo si ya lo hemos captado de antemano mediante una “pre-visión” (*vor-sicht*) que formula y delimita una gama de significados que podría contener. Nuestras interpretaciones hacen que estas posibilidades se vuelvan realidades. Así pues, interpretar es desplegar (*aus-legen*) una comprensión anticipatoria que ha clarificado el camino para actos más plenos, más explícitos y más refinados de análisis (Armstrong, 1992: 3-4).

Coincide esta posición con la que Wolfgang Iser, uno de los padres de la estética de la recepción, con frecuencia mal interpretada. La relación entre obra y lector, entre lo objetivo del texto y la subjetividad de la recepción, no puede excluir ninguno de los dos términos. El significado de la obra es una “ilusión” que se produce a partir de la relación entre obra y lector. El texto, por ejemplo, nos pone en contacto con lo desconocido, no es una mera confirmación de expectativas.

La eficacia de un texto literario viene producida por la aparente evocación y posterior negación de lo conocido. Lo que al principio parecía una afirmación de nuestras proposiciones nos lleva a nuestro rechazo de ellas, contribuyendo así a

prepararnos para una reorientación. Y sólo cuando dejamos atrás nuestras ideas preconcebidas y abandonamos el refugio de lo conocido es cuando estamos en condiciones de cosechar nuevas experiencias. En la medida en que el texto literario implica al lector en la formación de ilusión y la simultánea formación de medios por los cuales la ilusión se ve amenazada, la lectura refleja el proceso por el cual adquirimos experiencia. Una vez que el lector se ve metido en el texto, sus propias ideas preconcebidas se verán continuamente superadas, de modo que el texto se convierte en su “presente” mientras que sus propias ideas se difuminan en el “pasado”; en cuanto esto ocurre, el lector está abierto a la experiencia inmediata del texto, cosa que era imposible mientras sus ideas preconcebidas constituyeran su “presente” (Iser, 1987: 237).

La lectura, por tanto, ni es mera recepción pasiva de la objetividad de la obra, ni pura confirmación de las ideas y la personalidad del lector: “La lectura refleja la estructura de la experiencia hasta el punto de tener que poner en suspenso las ideas y actitudes que conforman nuestra propia personalidad antes de que podamos experimentar el mundo desconocido del texto literario” (Iser, 1987: 238).

El concepto de *intentio operis*, introducido por U.Eco, nos puede ayudar a encontrar un punto de articulación operante, sin renunciar por ello a tener en cuenta, a su vez, la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris* o *spectatoris*:

Si una interpretación parece plausible en un determinado punto del texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada –o al menos, si no es puesta en tela de juicio– por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *intentio operis*. [...]

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no

significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas [2000: 40-41].

Es imposible salir del callejón sin salida teórico al que nos puede conducir una incorrecta posición respecto a la dicotomía que estamos analizando, sin una concepción, correcta a su vez, sobre la función del lenguaje y el valor de las palabras. Una de las manifestaciones más recurrentes y evidentes del galimatías conceptual, teórico y comunicativo al que nos lleva una posición no integradora de lo objetivo y lo subjetivo, es la constatación de que muchas de las discrepancias teóricas y argumentativas son problemas de naturaleza lingüística, resolviéndose sólo si se comparte una misma idea sobre los supuestos mismos que el uso del lenguaje implica.

En el acuerdo y en el desacuerdo, las lenguas tienen sentido, son mecanismos para la significación y permiten salvar el vacío que separa a la gente: son el puente privilegiado que nos enlaza y resuelve definitivamente el aislamiento de los individuos, cada uno en una orilla diferente, pero salvados gracias a los signos (Tusón, 2000: 9).

La defensa del subjetivismo individualista extremo lleva a convertir el lenguaje y las palabras en fuente exclusiva de autoafirmación y, por tanto, en barrera para cualquier discusión y comunicación¹⁴. Este fenómeno se agudiza en el caso del arte y en

¹⁴ El individualismo subjetivista suele mantener una idea negativa a cerca del lenguaje y el valor de las palabras, una desconfianza sobre su utilidad y eficacia. El lenguaje, sin embargo, como ha demostrado la pragmática, es el instrumento más útil, adaptativo y eficaz que haya podido inventar el hombre. Los fenómenos de ambigüedad, indeterminación y vaguedad, con los que se suele argumentar contra la perfección del lenguaje, lejos de responder a limitaciones mentales o psicológicas, otorgan a la

especial en el teatro. El teatro busca romper el orden simbólico habitual en el uso del lenguaje para crear un mundo aparte, el mundo de la ficción, guiado por la necesidad de sorprender y atraer constantemente la atención del espectador. La palabra en el teatro está obligada a una re-semantización constante, y los enunciados bordean las normas lingüísticas para producir los efectos poéticos que el arte de la palabra persigue. Por su parte, el uso del diálogo dramático, tan frecuente en el teatro, no es lo mismo que la conversación ordinaria, como veremos, por lo que el lenguaje ha de guiarse por convenciones distintas a las que rigen la interacción lingüística cotidiana. Todo esto provoca que el lenguaje en el teatro, sometido a presiones y adaptaciones específicas, se vea muchas veces abocado a traspasar los límites de la comprensión. Pero este hecho no nos puede hacer perder de vista el sentido básico y la función intencional del lenguaje, que es la expresión-comunicación, lo que supone siempre un acuerdo sobre el significado.

Es completamente imposible un discurso que no signifique nada en absoluto. [...]

Las palabras, en un grado más o menos estricto, tienen todas un compromiso con el sentido. [...] Palabras en solitario o palabras hermanadas. Paradójicamente, es en esta segunda circunstancia cuando puede haber vacío o ausencia de sentido; pero determinadas combinaciones de palabras siempre serán el fruto de un acto deliberado y contra la naturaleza del lenguaje. [...]

Puedo decir cualquier cosa, pero no de cualquier manera (Tusón, 2000: 10).

comunicación una flexibilidad y capacidad que de otro modo no podría alcanzar. Véase el excelente capítulo de S. GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ sobre las “imperfecciones” del lenguaje [2002: 209-235].

Una correcta posición respecto al uso y función del lenguaje parece imprescindible para avanzar en cualquier reflexión o discusión teórica. No todas las palabras establecen el mismo vínculo con el significado, ni todos los significados tienen la misma naturaleza y definición. Hay palabras con significado cerrado o preciso, y palabras con significado abierto y difuso: “El vocabulario de una lengua nos permite hablar con la precisión máxima y también de una manera bastante imprecisa y etérea, porque hay grados diferentes en cuanto al compromiso con el sentido”(Tusón, 2000: 26).

El sujeto no ve el mundo, todos los objetos y realidades, del mismo modo, con el mismo grado de objetividad, fijeza o delimitación, realidad o irrealidad. Por eso no puede hablar de todo, ni siempre, del mismo modo, porque su compromiso con el significado y los referentes varía. A su vez, el compromiso práctico o directo con la realidad –la vinculación con el mundo real y los objetos–, no es igual para todos; ni siquiera una misma persona mantiene el mismo interés y vinculación con la realidad (y con los otros) a lo largo de su vida. Cambian sus intereses, deseos, aspiraciones, sueños y necesidades, y eso repercute necesariamente en el compromiso que él mantiene con las palabras, los enunciados, los juicios y valoraciones. Esto significa que, junto a un núcleo semántico más o menos estable, el significado y el sentido es algo que se construye y cambia permanentemente.

Hay que tener en cuenta, además, la finalidad concreta de los *actos del habla* (a los que la pragmática ha convertido en objeto de estudio) en función de los interlocutores: esto nos obliga a una adaptación y modificación constante en el uso y sentido de las palabras. El lenguaje puede servir para muchas cosas a la vez. La vaguedad, la polisemia y la ambigüedad suelen considerarse condiciones esenciales del

arte; pero es preciso añadir que estos recursos no han nacido para justificar la incomunicación, sino como un medio para convertir al lenguaje en un instrumento más útil, moldeable y vivo. No van en contra de la funcionalidad del lenguaje, sino que buscan hacerlo más comunicativo, intersubjetivo y económico. Toda palabra es, por naturaleza, dialógica.

Un subjetivismo lingüístico que no tuviera para nada en cuenta al objeto y al otro, sino sólo la expresión más o menos anárquica de las emociones, opiniones y sensaciones individuales, no serviría para construir una obra verdaderamente artística¹⁵. El arte puede expresar la incertidumbre del sujeto ante el mundo y ante sí mismo, pero hace de esta experiencia subjetiva el objeto de su comunicación, no una simple afirmación de su aislamiento. El arte no es sólo el refugio de la subjetividad, sino también una forma de salir de ella (Bataille, 1978). Construimos el arte también para comprender al mundo, para conocernos mejor a nosotros mismos y a los demás. El arte es un medio de acercarnos a lo desconocido y un intento de comprender lo incomprendible, no sólo expresión de la angustia subjetiva ante lo desconocido e inexplicable. Al experimentar los límites de la subjetividad del yo experimentamos también los límites de la realidad que nosotros mismos construimos. Al mismo tiempo, comprobamos que esos límites pueden modificarse o ampliarse; podemos enriquecer nuestra experiencia subjetiva, pero también la comprensión del otro y el conocimiento del mundo.

¹⁵ “El artista subjetivo no es, a nuestros ojos, más que un mal artista, y exigimos, en toda manifestación artística y en todos los grados del arte, ante todo, y en primer lugar, la victoria sobre lo subjetivo, la emancipación de la tiranía del ‘yo’, la abolición de toda voluntad y de todo deseo individual; porque sin objetividad, sin contemplación desinteresada, no podemos ni siquiera creer nunca en una actividad creadora verdaderamente artística, aun la más ínfima”(NIETZSCHE,1982: 50).

Objeto y sujeto son realidades cambiantes, móviles, vivas, sujetas a la creatividad y a los impulsos de la vida y las posibilidades de transformación de la materia. Vivimos impulsados por la necesidad de comprender, necesitamos comprender para vivir. El mundo y nosotros mismos somos el misterio, el enigma que nos inquieta y empuja hacia el arte, la creación y el conocimiento. Esta mezcla entre el yo y el mundo está inscrita en el lenguaje mismo. El símbolo se convierte en un instrumento para tomar conciencia de nuestro total desvalimiento ante el mundo. Roland Barthes lo ha expresado de modo radical: “Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la *nada* del yo que soy”[1983: 73].

Es posible que la actual tendencia hacia la fragmentación del texto teatral y de la representación no sea más que una expresión de este desconcierto ante la imposibilidad de integrar la incertidumbre de la subjetividad con la necesidad de objetivar el mundo para comprenderlo y manipularlo. La disociación, la percepción indefensa de la complejidad, el desarme mental ante la subjetividad, ante el relativismo cognitivo y de valores... La reacción ante este “estado de cosas” se lleva a la escena bajo la forma de disolución del argumento, del personaje, de la unidad del texto y la representación, la pérdida del sentido global de la obra, etc. Como vemos, la discusión que ahora nos ocupa tiene su manifestación práctica en el teatro y en las formas estéticas que produce. El peligro de encerramiento en sí mismo, de incomunicación, está en la base misma del desconcierto del teatro actual. La asepsia o el formalismo vacío; la aceptación pasiva de subproductos artísticos; la prepotencia del mercado y la propaganda, etc., no serían posibles si los espectadores no hubieran asumido esta *ideología de la subjetividad* como único criterio de análisis, interpretación y valoración de la obra teatral.

El discurso sobre el teatro, sin embargo, sólo puede establecerse sobre el análisis de la obra (el texto y la representación) y su recepción, no sólo sobre la experiencia individual, por muy legítima que ésta sea. Esto no significa ignorar o dejar de tener en cuenta la experiencia subjetiva, sino que esta experiencia tiene que explicarse en función de la objetividad de la obra, objetividad que, a su vez, no puede ser analizada sino a través del análisis de la experiencia subjetiva. No es un círculo vicioso, sino un círculo dialéctico, de interacción y retroalimentación constante, en el que los polos objetivo y subjetivo intercambian sus posiciones y se interrelacionan. No hay otro modo de construir una teoría y una crítica de la obra teatral o artística, sino tomando en consideración tanto el placer estético de la recepción subjetiva, como el placer de la comprensión y la experiencia analítica. El conocimiento es también fuente de placer. No se trata de negar la subjetividad, que es consustancial al arte y al teatro, sino de definir un territorio de intersubjetividad que nos permita vincular lo objetivo y lo subjetivo, el sujeto y el mundo, la individualidad y la totalidad, el yo y el otro.

Dos impulsos mueven por igual al teatro: la afirmación de la individualidad y el reconocimiento de la alteridad y la objetividad en la que esa individualidad se realiza y disuelve. El autor se objetiva y disuelve en los personajes; el actor se expresa y disuelve en el personaje que encarna; el director se afirma y disuelve en la interpretación de los actores y en el montaje de la obra; todos, autor, actor, director y personajes se “realizan” y “disuelven” en los espectadores. La subjetividad se transforma en objetividad y esta objetividad, construida conscientemente como obra de arte, de nuevo se transforma en subjetividad a través de la recepción. El teatro es todo el proceso, el que va de lo subjetivo a lo objetivo, y de lo objetivo a lo subjetivo. No hay otra forma de analizarlo.

Una experiencia absolutamente subjetiva, que no presuponga, al menos, la posibilidad de otra subjetividad con la que coincidir, no es una experiencia artística, no puede considerarse artística, sino autista. La experiencia solipsista es perfectamente válida para el sujeto que la vive, pero no para el otro, luego no puede ser aceptada como artística. El arte nace de la experiencia individual, pero sólo llega a ser arte en la medida en que esa experiencia individual se desliga de su autor y pasa a ser intersubjetiva, “objetiva”.

El teatro, como el lenguaje poético, se sitúa en la frontera entre lo objetivo y lo subjetivo, pero no se inclina del lado del sujeto individual, sino del intento de construir una obra lo más universal o intersubjetiva posible. El teatro (el “verdadero” teatro, cuya expresión más alta quizás fue teatro poético de la tragedia griega) aspira a la máxima comunicación, no pone límites a la conexión con los otros, ya que nace de un deseo profundo de comunicación: quiere comunicar lo que no se ve, lo que no se sabe, lo que no se conoce, lo que el autor –el verdadero poeta– descubre y entonces le invade un deseo imperioso de transmitirlo, aunque presienta que es imposible, que ni las palabras ni la acción dramática serán suficientes, ni los receptores van a ver y sentir exactamente lo mismo que él. Sin embargo, si partiera del hecho de que jamás va a ser comprendido por nadie, entonces no escribiría. Por el contrario, él piensa o siente que cualquier ser humano no sólo puede entender y compartir lo que él expresa, sino modificarlo y superarlo, porque apela a algo profundo, a un impulso que él presiente universal, común a todo ser humano. Así que, independientemente de que sepa que su mensaje va a llegar a muy poca gente, él, en el momento de crear su obra, está movido por ese impulso universal, ese deseo de compartir su experiencia y sus ideas con la humanidad entera. De este fondo nace la verdadera poesía y el verdadero teatro.

Para lograr este propósito imposible, el poeta autor tiene que transformar el lenguaje ordinario en lenguaje dramático y poético, o sea, tratar a las palabras no sólo como portadoras de un significado fijo, literal, autónomo, sino como creadoras de emociones y significados no habituales. Para eso, para realizar esta creación y transformación, ha de llevar las palabras y los enunciados hasta el límite de su significación, hasta el límite de la forma pura. Pero no rebasa la frontera, no se pierde en un mundo meramente subjetivo, un mundo con sentido sólo para él, lo que sería un mundo sin sentido para los demás. El equilibrio dinámico y dialéctico entre objetividad/subjetividad se nos revela, por todo ello, como uno de los problemas esenciales del teatro.

Entre yo y el mundo está siempre el lenguaje. El lenguaje crea la ilusión de un contacto, pero también la conciencia de la separación. El mundo es lo que está más allá y fuera de mí. Es alteridad radical. Su percepción y conocimiento nace de un impulso por romper la soledad aislada del yo, su encerramiento esencial.

El ser es encerramiento, una acotación dentro del mar indiferenciado de la realidad. Define unos límites, una circularidad interna y periférica que no puede constituirse en impermeabilidad total, sino en permeabilidad selectiva y controlada. Tanto el encerramiento como la permeabilidad totales conducen a la muerte, al agotamiento de las reservas del ser o la asfixia por acumulación de “desechos” tóxicos. El ser se abre para tomar y para arrojar. La membrana asegura la vida, al mismo tiempo que define los límites del ser.

La palabra actúa como membrana, se interpone entre el sujeto y el objeto, es un puente, una realidad física y mental que participa del objeto y del sujeto, que organiza nuestros intercambios con el mundo. Por un lado señala el objeto, por otro expresa la

vivencia subjetiva. Pero la palabra no es ni el objeto ni la experiencia. Discrimina el objeto, pero no lo contiene; manifiesta la vivencia, pero no la encierra. El objeto y la experiencia son algo *más* y algo *distinto* de la palabra. El lenguaje construye y sostiene al objeto, y provoca y mantiene la experiencia, pero al mismo tiempo nos aleja y separa de la realidad (siempre cambiante) y vuelve extraña o rutinaria la vivencia. Para percibir el objeto hay que ir entonces más allá de la palabra; para sentir la experiencia hay que desbordar el lenguaje. Cuando la palabra no va más allá de sí misma se convierte en mente asfixiante, compulsiva y repetitiva.

La mente, hecha para la supervivencia, crea un mundo cerrado, autónomo, autorreferente, hecho de lenguaje: cosifica el objeto y lo transforma en algo puramente mental, permanente (categoría, palabra, esquema) y reduce la experiencia a reacción conocida, automática, repetitiva. Todo el proceso se vuelve, por una simple ley de economía, cada vez más automático e inconsciente. Por eso toda teoría nueva y toda experiencia no rutinaria han de luchar contra la fijeza y automatización del lenguaje¹⁶. La palabra puede utilizarse entonces para desbloquear la mente, romper su rigidez y compulsión, por un lado, y para revitalizar la experiencia, desautomatizar la percepción, el pensamiento y la emoción, por otro. En esto coinciden la ciencia y el arte. Para ello hay que dejar que las palabras sean sólo lo que en realidad son: un impulso hacia la percepción y comprensión del objeto y un estímulo para sostener y profundizar la vivencia. Percibir y sentir: conocimiento objetivo y conocimiento subjetivo unidos por el lenguaje.

¹⁶ Recordemos que el formalismo ruso ya señaló la “desautomatización” del lenguaje como uno de los rasgos esenciales del lenguaje poético.

Las palabras, al repetirse, agotan su capacidad de señalar el mundo y de despertar la vivencia. Pero, a su vez, necesitamos “dar tiempo” a las palabras para que produzcan sus efectos. Dar tiempo y espacio (interior y exterior) a las palabras y los enunciados (crear las condiciones de atención y concentración necesarias, lo cual es fundamental en la representación teatral) para que nos lleven hacia la percepción y el sentir, hacia la conciencia, que es algo más que la mente. Existe también, en este sentido, un miedo a la palabra, un automatismo que nos hace huir de las palabras y las proposiciones nuevas, de todo aquello que descubren y anuncian. Huimos de lo nuevo y desconocido a través de un continuo fluir compulsivo de imágenes mentales, en el que palabras y enunciados no hacen más que pasar, excitar la mente y convertirse en un soporte del yo, transformado en un mero constructo mental. La mente huye de la conciencia que puedan encerrar o transmitir determinadas palabras, pensamientos y teorías. De esta resistencia a la palabra ha “hablado” mucho el psicoanálisis. Resistencia, sobre todo, interior, porque hay palabras y proposiciones que sólo pueden resonar en el silencio. Sin este tipo de conciencia (de “pensamiento *sentido*”) no hay mundo estético, sólo hay mundo y mente rutinaria. Las palabras (enunciados, proposiciones, teorías, argumentos, intuiciones, imágenes), para llegar al conocimiento, para servir de sostén y de entrada al conocimiento objetivo y la conciencia, han de revitalizarse, despertar su vínculo con la realidad (el mundo objetivo) y no desvincularse de la experiencia (mundo subjetivo)¹⁷. No es posible, por tanto, una

¹⁷ La llamada “filosofía del lenguaje ordinario”, que ha dado lugar a la pragmática (J.L.AUSTIN), ha revalorizado el método de análisis del lenguaje con el fin de descubrir la riqueza del sentido acumulado en las palabras y revitalizar así el pensamiento. Véase la introducción de G.R.CARRIÓ y E.A.RABOSI a *Cómo hacer cosas con palabras* [1990: 7-35]. También F.MARTÍNEZ BONATI: “De las palabras corrientes, hay que escoger, pues, la intuición viva que subyace a su (raro) uso propio y profundo. En ellas hay un mundo (que la praxis cotidiana encubre), porque en ellas se ordena la vivencia inmediata de los objetos” [1983: 29-30].

separación nítida entre objetividad y subjetividad, sino una constante redefinición y revitalización de sus vínculos esenciales.

Nuestra posición, como puede comprobarse, se acerca a las tesis de K. Popper, aunque guarda alguna distancia significativa respecto a ellas. Popper distingue y separa tres ámbitos de la realidad: el físico, el subjetivo y el objetivo. Estos tres mundos establecen relaciones y dependencias entre sí, pero mantienen su autonomía, especialmente el mundo objetivo, el mundo 3. Popper renuncia a definir cada uno de estos tres mundos, y en su lugar (dice ser alérgico a las definiciones por ser siempre tautológicas [1997: 95]) nos ofrece ejemplos, especialmente del mundo 3: creaciones materiales (máquinas, carreteras, ordenadores), creaciones artísticas (literatura, arte, arquitectura, música) y creaciones mentales (el lenguaje, teorías, problemas, argumentos). Todo ello, como vemos, son productos humanos, creaciones del hombre. No son, sin embargo, realidades subjetivas, sino objetivas. Al separarse del hombre se convierten en realidades autónomas, se desvinculan del autor y del proceso de creación o producción. El mundo 3, por tanto, es *real* y es *autónomo*, y eso significa ser “objetivo”. El mundo 1 parece ser el mundo físico no creado por el hombre, no humano: la naturaleza física, pero también la biología, la vida. El mundo 2 es el más difuso, del que apenas nos presenta ejemplos: sería el proceso de pensar, la actividad interna del sujeto antes de objetivarse, antes de transformarse o convertirse en realidad autónoma. Mientras el mundo 1 y el mundo 3 tienen realidad y autonomía objetivas, externas, independientes de la actividad mental o psicológica de un sujeto humano, el mundo 2 depende enteramente de la actividad subjetiva, interna, psicológica o mental del sujeto. Es, por tanto, el menos estable, el menos objetivable.

Toda esta construcción arquitectónica y mental tripartita (las tríadas tienen un indudable atractivo cognitivo) ofrece, sin embargo, aspectos confusos que anulan el primer efecto de claridad y simplificación. En general, no resuelven la relación entre objetividad y subjetividad, conocimiento objetivo/conocimiento subjetivo. “Sólo se puede criticar el conocimiento objetivo; el subjetivo sólo se puede criticar cuando se hace objetivo, lo cual ocurre cuando *decimos* lo que pensamos o, mejor aún, cuando lo *escribimos* o lo hacemos *imprimir*” (1982: 35), afirma Popper. Hay aquí un claro sesgo “intelectualista”. Identificar el conocimiento objetivo con el libro o la letra impresa es llevar las cosas demasiado lejos. Sin duda, el libro es la forma prototípica del conocimiento objetivo. Pero hay libros muy subjetivos, hechos de experiencias individuales que poco tienen que ver con la idea de un conocimiento objetivo. La poesía lírica, por ejemplo. Un libro de poemas pertenece, según, Popper, al mundo 3, o sea, es conocimiento objetivo. Sin duda, lo es en el sentido de que se ha desligado de su autor, se ha “objetivado” al hacerse público. Pero yo diría que se trata de un producto subjetivo (ni siquiera conocimiento en sentido estricto) que se ha “materializado” en un libro. Su finalidad primera no es transmitir un conocimiento del mundo, ni siquiera del sujeto. Es otra cosa: es arte y experiencia estética. Y el arte no es *sólo* ni *necesariamente* conocimiento (objetivo o subjetivo, aquí da lo mismo). El arte es materialización de una experiencia subjetiva que se separa del sujeto para ofrecerse a los otros y, en este sentido, deja de ser subjetiva. Pero este hecho no cambia el contenido subjetivo de la experiencia. Lo que asume es el hecho de la “materialización” (debe adaptarse a la materialidad de cada expresión artística, en el caso de la poesía, a la letra escrita, por ejemplo, o al lienzo en el de una pintura) y de la “objetivación” (transmisión, publicación, impresión, disponibilidad social y pública) que lo separa del sujeto creador

y presupone la *intersubjetividad*, o sea, la posibilidad de que otros compartan de algún modo su experiencia subjetiva; pero todo ello no garantiza el que sea o podamos definirlo como *conocimiento objetivo*.

Un conocimiento objetivo, por otro lado, lo es aunque no esté materializado de ningún modo, o sea, puede estar en la mente de un sujeto sin más, y no por eso dejará de ser objetivo su contenido. Por tanto, el conocimiento objetivo deberíamos identificarlo, no por *el modo* como se transmite, ni por el lugar donde está “contenido” o “materializado”, sino por su relación con la objetividad del mundo, la realidad de los hechos del mundo y el estado de las cosas, con independencia del sujeto cognoscente (su sesgo individual emotivo, sus creencias, expectativas, intenciones, etc.). Pero esto es precisamente lo problemático. Dando un rodeo hemos vuelto al punto de partida, o sea, a la dificultad de separar subjetividad y objetividad. Por eso creo que la tesis de Popper sobre los tres mundos no resuelve bien las relaciones entre conocimiento objetivo y conocimiento subjetivo. Quizás bastaría con distinguir entre conocimiento *objetivo* y conocimiento *objetivado*. Que un pensamiento o conocimiento esté objetivado no asegura que sea, a la vez, objetivo. Entendemos por conocimiento subjetivo es aquel que empieza y acaba en el sujeto sin preocuparse por la objetividad del referente, aunque aparezca objetivado en un libro.

Se entiende, entonces, por qué K. Popper no estaba totalmente de acuerdo con las consecuencias epistemológicas de la teoría cuántica, por ejemplo. Lo dice claramente refiriéndose a los físicos cuánticos:

Coincido con ellos en tanto que afirmo que todos los relojes son nubes. Pero no coincido en el hecho de que el mundo como tal pueda ser influido directamente por el

espíritu humano; por ejemplo, por medio de nuestras mediciones o por medio de nuestro saber acerca de nuestros resultados de medición. Supongo, al contrario que estos físicos cuánticos, que todo el mundo, con inclusión del mundo de los átomos, es independiente de los hombres. Naturalmente, en ocasiones, allí donde hay hombres puede devenir dependiente de ellos, pero existe independientemente, funciona en general independientemente, pues los hombres son fenómenos muy escasos en el mundo. Naturalmente hay hombres, pero hay un cosmos independiente de nosotros. A la acentuación de este punto la llamaría *realismo*. Los físicos cuánticos, esto es, Heisenberg, Einstein y Bohr, aún no son en esta medida realistas puros cuando suponen que nuestras ideas como tales desempeñan un cierto papel en el mundo [1992: 132].

Creo que aquí K.Popper en parte se contradice. Por un lado exagera lo que Heisenberg propone. Sin entrar en la complejidad de la llamada “paradoja cuántica” (la influencia de la medición y el observador sobre lo observado), de la teoría cuántica no se deduce necesariamente que el funcionamiento del cosmos dependa de nuestro pensamiento (seríamos Dios), sino que el conocimiento que podemos tener de él no es independiente de nosotros, de nuestra posición y modo de conocer. El observador y lo observado dependen uno del otro. Esto no es lo mismo que afirmar que la *existencia* o el *funcionamiento* del mundo observado dependa del observador, que no sea independiente de él. Por otro lado, tampoco es cierto que nuestras ideas no desempeñen cierto papel en el mundo. Esto es contradictorio con la naturaleza del mundo 3, que es precisamente el mundo construido por nuestra mente en interacción con el mundo 1. (Einstein, por otro lado, era determinista –Dios no jugaba a los dados–, lo que no parece compatible con la idea de que el mundo pueda ser influido directamente por nuestra mente).

Coincido con Popper, sin embargo, en la crítica del idealismo, el empirismo y el relativismo. Estas teorías eliminan la interacción e interdependencia sujeto/objeto y defienden algún tipo de monismo. Realismo y pluralismo crítico son teorías mucho más adecuadas para entender el conocimiento y el arte. El relativismo, tan de moda hoy hasta en el ámbito de la ciencia, suprime, en última estancia, la posibilidad del conocimiento objetivo. Ante la evidencia de que no hay conocimiento en el que no esté implicado el sujeto, percepción ni interpretación que no esté determinada por la subjetividad, acaba defendiendo

la tesis de que *todas* las tesis intelectuales son más o menos justificables. Todo está permitido. [...] Desearía contraponer aquí al relativismo una postura que casi siempre se confunde con él, pero que es radicalmente distinta de éste. He denominado a menudo esta posición como *pluralismo*; pero ello precisamente ha conducido a esos malentendidos. Por eso quiero caracterizarlo aquí como un *pluralismo crítico*. Mientras que el relativismo, que procede de una tolerancia laxa, conduce al dominio de la fuerza, el pluralismo crítico puede contribuir a la domesticación de la misma. La idea de *verdad* es de una significación decisiva para la contraposición entre el relativismo y el pluralismo crítico.

El relativismo es la postura según la cual se puede aseverar todo, o casi todo, y por tanto nada. Todo es verdad, o nada. La verdad es algo sin significado. El pluralismo crítico es la postura según la cual, *en interés de la búsqueda de la verdad*, toda teoría –cuantas más teorías mejor– debe administrarse en competencia con otras teorías. Esta competencia consiste en la discusión racional de la teoría y su eliminación crítica [1992: 143].

La crítica del relativismo nos obliga a una toma de posición ética. El relativismo predica una falsa tolerancia, en la medida en que, al aceptar cualquier proposición como subjetivamente verdadera, acaba defendiendo siempre la propia verdad frente a la verdad del otro. Todo relativismo es verbal y lógicamente tolerante, pero en su esencia individualista y dogmático, por la sencilla razón de que el relativista, por definición, no puede nunca estar equivocado, del mismo modo que el otro, haga lo que haga, tampoco puede estarlo. Esto conduce, inevitablemente, al caos y, por lo mismo, al uso de la fuerza, como dice K. Popper. Si no hay verdad posible está legitimado el uso de la fuerza para resolver los problemas. Todas las guerras se justifican así: mi verdad contra la tuya, (porque, en todo caso) mi verdad es mejor que la tuya. El relativista, por tanto, no renuncia al uso de la fuerza, por más relativa que la considere. El relativista se encierra en la única verdad en la que cree, la verdad subjetiva, o sea, su verdad (o su no verdad, que en este caso es lo mismo).

El discurso posmodernista ha llevado esta posición hasta sus últimas consecuencias, trasladando al arte la defensa de un relativismo radical. Nada más pernicioso para el arte. Si todo arte es válido por el mero hecho de ser autoexpresión o expresión de la subjetividad, todo vale en el arte. En buena lógica, esto sólo puede conducir al solipsismo y el nihilismo. Creemos que el arte es, sin embargo, todo lo contrario. Buscamos la verdad y la objetividad porque necesitamos salir de la subjetividad (el encerramiento, la muerte) y entrar en contacto con la realidad objetiva del mundo y de los otros (la alteridad) para vivir y experimentar más intensamente nuestra propia realidad e individualidad. Este impulso es el que mueve al arte.

4. VERDAD Y/O LIBERTAD

No hay discusión crítica en la que no se pongan en juego los conceptos de verdad y libertad. Pese a lo genérico y ambiguo de su significado, estos dos conceptos parecen imponerse con una evidencia inmediata y suelen llevar la reflexión con frecuencia a un punto muerto. Es tan difícil definirlos como ponerse de acuerdo sobre su contenido y valor de uso, lo que, paradójicamente, no anula su “fuerza” semántica y cognitiva. Es otra de esas estructuras binarias del trasfondo de teorías con las que elaboramos nuestra idea del mundo. Su relación con el teatro es tan estrecha que resulta imposible no toparse con ellas, sígase la senda que se siga. Sin embargo, existen justificados recelos contra el uso de estas grandes generalizaciones, tan proclives a la manipulación, la politización y el dogmatismo. No hay fundamentalismo que no las lleve en su bandera y el hombre moderno sabe muy bien cuántos crímenes y abusos se han cometido en su nombre. No han desaparecido, sin embargo, de nuestra estructura mental; al contrario, se han arraigado al prestarse fácilmente a un uso enteramente subjetivo, acorde con las necesidades de autoafirmación e identificación del individuo. Ya no se definen ni defienden la verdad y la libertad como referentes objetivos, sino *mi* verdad y *mi* libertad, lo que muchas veces no significa otra cosa, a pesar de la retórica sobre la tolerancia, que una forma de encubrir el rechazo a la verdad y libertad del otro. Hay motivos psicológicos profundos que nos impulsan a refugiarnos en esta autoafirmación subjetiva, ya sea como mecanismo último de defensa ante la imposición externa, o como reacción ante la pérdida real de identidad en un mundo violentamente homogeneizado. Pero reducir estos conceptos a un uso perverso e individualista es

desnaturalizar su significado y sentido. ¿Es posible recuperarlos, desbloquear semánticamente su contenido, explorar su “positividad”? ¿Puede el teatro prescindir de esta especie de pilares mentales, de constructos cognitivos de amplio espectro y de gran fuerza emotiva?

Verdad y libertad con conceptos ligados a la definición de lo humano. Sin ellos, la acción humana desaparece como tal o pierde interés para nosotros. Sin los supuestos de que el hombre puede actuar con libertad, decidir una acción en lugar de otra, y que puede también conocer la objetividad del mundo, los hechos reales, y distinguirlos de los irreales o aparentes, ninguna historia humana nos interesaría. Todo sería un juego de locos sin responsabilidad alguna, encerrados en burbujas especulares y autosuficientes, o movidos por un determinismo apático. El teatro, al poner en escena gran variedad de hechos y representaciones de la vida humana, parte del supuesto del que el hombre puede distinguir la verdad del error y la mentira, y actuar libremente, por más que sus actos estén determinados, condicionados e impulsados por fuerzas y circunstancias que escapan en gran parte a su control consciente. Es precisamente mediante la lucha contra esas limitaciones y determinaciones como afirma el hombre su condición específicamente humana. Una parte del teatro moderno ha hecho de la duda, la incertidumbre y el relativismo radical, sin embargo, el fundamento y la justificación de su estética y sus propuestas escénicas. Pero la indefinición, la falta de confianza en la palabra y las ideas, conduce fácilmente a la asepsia y el nihilismo. La huida de cualquier compromiso con la verdad y la libertad, amparada en el individualismo, el relativismo generalizado y un falso respeto a la verdad y libertad del otro (el espectador), ha conducido al teatro a la abulia, el esteticismo o a una especie de compulsividad autoafirmativa. Teorías como la deconstrucción o la estética de la recepción han servido

para dar cierta validez teórica a esa tendencia, que hunde sus raíces en el propio sistema simbólico de la sociedad neocapitalista actual, defensora de individualismo absoluto, al tiempo que impone compulsivamente las verdades del mercado masivo a través de imponentes mecanismos de control y propaganda. Se desconfía de la verdad como algo impuesto, generadora de intolerancia, llegando incluso a oponerla a la libertad, mientras se desarrolla un orden simbólico cerrado que estructura los propios mecanismos mentales a través de la manipulación del deseo y el miedo a escala planetaria. Lo paradójico, por tanto, es la exaltación del individualismo mientras se deja un margen cada vez más estrecho para la propia realización del individuo.

Pero seguimos teniendo necesidad de hablar de verdad y libertad, por más problemas que estos dos grandes valores y conceptos susciten. Necesitamos referirnos a la verdad al menos por oposición a lo irreal, a lo inexistente, la ilusión, las invenciones o alucinaciones, los engaños o las fantasías. La verdad es la realidad de los hechos, el conocimiento de la realidad de los hechos. Por más que podamos poner en duda la objetividad del mundo percibido, hay hechos y realidades que se nos presentan como sucesos y estados del mundo realmente existentes: personas, animales, plantas, objetos, movimientos, pensamientos, emociones, acciones, palabras..., pero también instituciones, ideas, teorías, libros, por ejemplo. La verdad, en su sentido común e inmediato, es la constatación objetiva de la realidad de mundo y de los hechos que en él ocurren, constatación realizada mediante cualquier medio fiable a nuestro alcance: los sentidos, el pensamiento, los cálculos matemáticos, la observación científica, la percepción intuitiva, el lenguaje. Claro está que nunca alcanzaremos la verdad absoluta, porque ni es absoluta ni es alcanzable. La verdad es una idea rectora, reguladora, impulsora de una búsqueda ininterrumpida. Pero sí podemos acercarnos, aproximarnos

en cada momento a la verdad de los hechos del modo más adecuado y consciente posible, o sea, mediante la crítica y el contraste de observaciones y argumentos: “*Un enunciado es verdadero si, y sólo si, corresponde a los hechos*”[...] “Aunque la idea de verdad sea absolutista, no podemos pretender alcanzar una certeza absoluta: *somos buscadores de la verdad pero no sus poseedores*” (Popper, 1982: 35)¹⁸.

Todo esto, en verdad, es de sentido común, pero el sentido común es un punto de partida teórico imprescindible. Como dice K. Popper “*toda ciencia y toda filosofía son sentido común ilustrado*”[...] “Mi primera tesis es que partimos del sentido común, siendo la crítica nuestro instrumento de progreso”[1982: 42]. La teoría empirista del conocimiento basada en el sentido común, sin embargo, es errónea, por el valor absolutista que otorga a la percepción sensorial.

Hay que considerar pre-darwinista a la epistemología clásica que considera “dadas” nuestras percepciones de los sentidos como si fuesen “datos” a partir de los cuales se construyen nuestras teorías mediante un proceso de inducción. No es capaz de darse cuenta del hecho de que los supuestos datos no son más que reacciones adaptativas y, por tanto, interpretaciones que suponen teorías y prejuicios y que, como las teorías, están impregnadas de expectativas de carácter conjeturado; que no puede haber percepción pura, datos puros, del mismo modo que no puede haber un lenguaje

¹⁸ Existen otras muchas definiciones de la verdad, que no vamos a discutir aquí: para SCHILLER la verdad es aquello que “actúa”, para DEWEY lo que proporciona satisfacción, para WILLIAM JAMES la utilidad, para Hegel la conformidad con lo Absoluto, etc. La teoría sobre la verdad de W. JAMES, el pragmatismo, es compleja y contradictoria, pero estamos de acuerdo en alguna de sus formulaciones. Después de preguntarse “¿cuál es, en términos de experiencia, el valor afectivo de la verdad?”, responde: “*Ideas verdaderas son las que podemos asimilar, hacer válidas, corroborar, y verificar; ideas falsas, son las que no*” [...] “La verdad de una idea no es una propiedad estancada inherente a ella. La verdad *acontece* a una idea. *Llega a ser* cierta, *se hace* cierta por los acontecimientos. Su verdad *es*, en efecto, un proceso, un suceso, a saber: el proceso de verificarse, su *verificación*. Su validez es el proceso de su *validación*”[2002: 131].

observacional puro, desde el momento en que todo lenguaje está impregnado de teorías y mitos (Popper, 1982: 140).

Nuestro conocimiento del mundo, por tanto, no se limita a la constatación empírica, o limitada a los sentidos físicos, sino a la elaboración de teorías, conjeturas y argumentos mediante el pensamiento racional y la observación científica a través de medios técnicos que van más allá de los sentidos. La verdad, o mejor, la aproximación a la verdad, aunque sea muy imperfecta, produce sensación de certeza, de seguridad psicológica, al eliminar la indecisión respecto a las realidades y hechos del mundo. Como tal, es imprescindible en la organización social y en cualquier actividad humana. Pero también puede suscitar incomodidad, inquietud, angustia o miedo. Los problemas surgen de este doble efecto, ligado a la inevitable valoración e implicación subjetiva que acompaña a la verdad de los hechos. Los hechos del mundo nunca nos dejan indiferentes, siempre provocan aceptación o rechazo. Por eso la verdad puede dejar de ser un mecanismo para conocer el mundo y transformarse en un mero instrumento para justificar nuestra relación con él.

Necesitamos el concepto de verdad, decimos, pero también sabemos al mismo tiempo que ninguna verdad, ni siquiera la más elemental, es absoluta ni eterna: por muy compacta que sea siempre puede cambiar. Además, aunque sea abstracta, siempre se refiere a hechos concretos, realidades discretas o limitadas. La verdad como tal sólo existe expresada en verdades concretas. Por ejemplo, la verdad de la muerte. La muerte es siempre una verdad abstracta y una realidad concreta, nace de la comprobación de que hombres, animales y plantas mueren. No tenemos ninguna duda de que la muerte es un hecho real. No sabremos explicar cómo realmente ocurre, por qué, etc., pero

podemos constatarla y actuar en consecuencia evitando, por ejemplo, situaciones de riesgo o peligro.

Existen multitud de verdades sobre las que nadie duda y de hecho, son las que nos permiten dar consistencia al mundo y la realidad en que vivimos. Sin esas certezas no sería posible construir ni el orden social ni la propia vida individual. El relativismo y la duda subjetiva se establecen sobre todo en torno a hechos irrefutables, o sea, de muy difícil o imposible comprobación (no “falsables”). El ámbito de esos hechos inaccesibles, siendo enorme, no anula la certeza relativa del mundo ordinario en que nos movemos. Sin embargo, existe un campo de incertidumbre de gran importancia, el que se refiere al comportamiento humano, en el que intervienen factores subjetivos, pensamientos, emociones, intenciones..., sobre cuya verdad nos interesamos enormemente, a pesar de lo difícil que es establecer su comprobación objetiva. Descubrir la verdad del otro (sus verdaderas intenciones) es fundamental para la supervivencia individual. La sociedad, a su vez, no puede asentarse sobre la sospecha o la duda permanente acerca de los propósitos de los demás, individuales o de grupo. El sentimiento de desconocimiento y falta de control emocional, así como la posibilidad de ocultamiento de ese mundo interno, ha conducido al hombre moderno a sospechar de la verdad y el mundo presentado por el otro. La manipulación que, a través de los medios de comunicación de masas, es posible llevar a cabo hoy sobre cualquier aspecto de la realidad (no sólo social, sino hasta física y material), por otro lado, y la facilidad con que circulan miles de teorías opuestas y contradictorias sobre todo lo divino y humano, le ha hecho desconfiar igualmente de cualquier verdad objetiva. Todo conduce, por tanto, a una desvalorización de los conceptos de verdad y libertad. No parece quedar otra salida que la afirmación obsesiva del propio yo. Frente a la verdad, la opinión; ante

los hechos, la incertidumbre; ante el otro, la desconfianza; frente a las ideas, emociones compulsivas, etc.

Libertad y verdad, sin embargo, siguen siendo el fundamento de la acción humana. Libertad es posibilidad de elección. Si yo puedo elegir entre tomar un café, no tomarlo, o tomar una cerveza, yo soy libre respecto a ese acto. La libertad, al igual que la verdad, nunca es absoluta, sino concreta y relativa, o sea, siempre referida a una acción concreta. Tengo la posibilidad de ser libre en muchas de mis acciones, pero no en todas. Allí donde no puedo elegir no tengo libertad; por ejemplo, entre respirar o no respirar. Puedo matarme colocando una bolsa de plástico en mi cabeza, puedo elegir entre suicidarme o no, pero no puedo elegir entre respirar o no respirar, porque el acto de respirar es automático. Puedo controlar mi respiración, hacerla más lenta o rápida, pero no dejar de respirar mientras estoy vivo. Ésa es mi libertad, una libertad concreta y limitada, pero verdadera libertad, independientemente de que detrás de toda decisión libre existan motivos, impulsos, deseos, pensamientos, emociones o reacciones más o menos automáticas o inconscientes. El acto o acción final sí es fruto de mi libre decisión en la medida en que puedo hacer algo o no hacerlo, hacer esto o lo otro, y hasta el momento mismo en que lo hago puedo cambiar, dejar de hacerlo o hacer otra cosa. Si esto es posible, entonces esa acción es libre, yo soy libre en ese momento respecto a esa acción. Y esa libertad es un hecho real, no una suposición o una fantasía. Los otros actos automáticos, inconscientes o predeterminados biológica y genéticamente, son los que hacen posible el ejercicio de mi libertad en aquellos ámbitos en los que se desenvuelve y determina lo específicamente humano, (aquellos que, como especie, son más importantes para su pervivencia y evolución).

De modo que la verdad y la libertad son hechos reales, objetivos. La verdad y la libertad constituyen las bases de todos nuestros procesos cognitivos, sin los cuales el mundo y nuestra propia existencia perderían todo interés y consistencia.

Pero, al mismo tiempo, existe el engaño, la mentira, el error, la fe, la creencia y la alucinación, del mismo modo que existe la herencia, la genética, la biología, el inconsciente, el instinto, la locura, el ambiente, la alimentación, la educación, la imposición, el miedo. Porque todo esto existe, el teatro nos interesa: la escena es un lugar especialmente privilegiado para cuestionar la verdad y la libertad, para “ponerlas en juego”. Queremos saber cómo el hombre elabora la verdad, el valor que le otorga, cómo distinguir la verdad del error y la mentira; dónde empieza y acaba la libertad y, por tanto, la responsabilidad; qué podemos llegar a hacer y qué no podemos en modo alguno alcanzar; en qué medida nuestros actos nos conducen hacia la felicidad o la infelicidad, etc. La conducta humana y las relaciones interpersonales están llenas de incertidumbre, confusión, amenazas, promesas y deseos profundos relacionados siempre con la verdad y la libertad, con la posibilidad de conocer la verdad, ser libres y alcanzar o no la felicidad. Esto nos interesa y con esta materia construye el teatro sus dramas y comedias. El teatro pone ejemplos y crea modelos de todo ello. Seres humanos que buscan la verdad, la libertad y la felicidad y por ello sufren, luchan y entran en conflicto consigo mismos, con los demás y con el orden social en el que viven. La esencia del teatro tiene que ver con todo ello, con las ideas que nos fabricamos en torno a la verdad y la libertad y los actos con los que nos defendemos del error, la mentira, la humillación, la explotación, el descontrol y el miedo. Sin ello, el teatro moriría irremediablemente. Digamos que el teatro parte de una premisa teórica que podríamos formular mediante una serie de enunciados encadenados y paradójicos: 1) *El hombre es*

ante todo un ser emocional, pero necesita controlar sus emociones. 2) El hombre no es un ser racional, pero necesita serlo. 3) El hombre no sabe qué es la verdad, pero necesita conocerla. 4) El hombre no es un ser libre, pero necesita serlo. Necesidad significa aquí “preferencia”, “utilidad”, “adaptación”, “evolución”, “autotrascendencia”, emergencia de niveles superiores de conciencia y creatividad. Nuestra tesis es que con todo ello, y sobre todo, construye el teatro su ficción, la verdad de las fábulas y personajes que imagina e inventa: la verdad de la ficción, mediante la ficción de la verdad.

El teatro establece siempre una relación entre verdad y ficción, entre realidad real (lo que es) y realidad posible (lo que puede ser), y entre la realidad posible (lo que puede ser) y la realidad imposible (lo que no puede ser). La realidad posible y la realidad imposible pueden ser fuente de placer-displacer (deseo, evasión, fantasía, sueño) o de displacer-placer (catarsis, liberación del miedo, el dolor, la angustia)¹⁹. Pero hay una sutil frontera entre todos estos mundos reales, posibles e imposibles. La verosimilitud teatral se establece en función del mundo que se crea: si es real, ha de ser verosímilmente real; si es irreal, ha de ser verosímil dentro de ese mundo irreal. Pero tanto un mundo como otro ponen siempre en juego las ideas de verdad y libertad y se asientan sobre ellas.

El teatro vive de indagar la verdad y afirmar la libertad como realidades indisolubles. La verdad contra la ilusión, la verdad contra el error, la verdad contra la ignorancia y el miedo, pero también contra la mentira y el engaño. Y de afirmar la

¹⁹ Estas dos formas de reacción son la base del placer específicamente teatral, un placer paradójico, siempre incompleto, porque tanto el mundo posible como el irreal son ficción: si es placer, ha de ser un placer diferido; si es displacer, siempre es posible fuera de la escena. Ni el deseo puede realizarse, ni la catarsis ser completa. A esto le podemos llamar *placer estético o simbólico*. No significa esto que el placer teatral no sea *real e inmediato*. Especialmente el placer ligado a la belleza, la sorpresa, la comicidad, el absurdo o los juegos de lenguaje, sólo puede serlo si es *inmediato y espontáneo*.

libertad, de conocer sus límites, de “romper las cadenas” y ampliar el campo de las decisiones personales. La libertad individual y la libertad colectiva. “Una representación es entonces una indagación sobre la verdad”, nos dice Alain Badiou [1993: 29]²⁰.

Aceptar sin crítica la verdad establecida o impuesta, o refugiarse en una verdad ilusoria y en una falsa libertad es, por el contrario, entregarse a la pereza mental y la resignación. “Toda sociedad productivista tiene sin duda la pereza intelectual, la repugnancia por el pensamiento como pasión dominante”, pero la pereza es el “único vicio al cual el teatro, que los conoce todos, no puede acomodarse” (Badiou, 1993: 36). Lacan relaciona la “pasión de la ignorancia” con el miedo al pensamiento, el miedo a contrastar el pensamiento con la realidad. Pero el espectador teatral no puede temer ni al pensamiento ni a la realidad. Hablamos del espectador que de verdad ama el teatro, muy distinto de ese público que lo odia, que también acude al teatro. Espectador es “aquel que se expone en el intervalo de una representación al tormento de una verdad. Habría entonces que decir esto: ciertos públicos, cómplices de ciertas representaciones, manifiestan su odio hacia el Teatro con su fervor de asistencia al ‘teatro’ ”(Badiou, 1993: 36-38). Distingue A.Badiou entre “Teatro” y “teatros”. El “teatro” sería una perversión del “Teatro”, ya que no buscaría el “tormento” de una verdad, sino el continuar con la propia verdad autorreflejada en el escenario. Por eso “el Teatro es, de entre todas las artes, el más odiado, so capa de la adoración que se profesa al ‘teatro’”, porque “hace saber al espectador que no podría permanecer inocentemente *en su sitio*”(1993: 38). Esta condición esencialmente implicada, activa y comprometida del espectador es quizás uno de los motivos más profundos de la “extrañeza” del teatro, su

²⁰ A.SASTRE nos dice casi textualmente lo mismo: “El mundo del drama se inscribe entre las actividades humanas de ficción pero es, en sus mejores líneas, un combate (*sui generis*, como decimos) contra la mentira, una apuesta por la verdad y, en fin, un cuestionamiento de la realidad” [2000: 232].

irreductible asimilación por parte de los mecanismos de consumo y los hábitos artísticos más generalizados²¹.

El Teatro exige de su Espectador, quien por esto siente rápidamente la dureza de la butaca, que enganche a las lagunas de la interpretación el desarrollo querido de un sentido, y que a su vez sea el intérprete de la interpretación. ¿Quién podría no detestar en ningún caso haber pagado por un placer, y verse obligado a un trabajo? O más bien, ¿constatar que este placer, que se querría inmediato, es el producto dudoso de una concentración del espíritu? (Badiou, 1993: 39).

Esta reflexión nos lleva inevitablemente a preguntarnos sobre el *lugar social* del teatro y, más en concreto, su íntima relación con el Estado. Llama la atención el hecho de que, desde sus orígenes y en todo lugar, el teatro haya estado siempre vigilado y controlado estrechamente por el Estado. A Badiou le sorprende este “odio vigilante que suscita el teatro” por parte del Estado y lo relaciona con esta función del teatro respecto a la “indagación de la verdad”: “El odio al Teatro proviene de que hay alguna emboscada en esta disposición sensible de cuerpos, de voces y de imágenes, que no adquiere sentido si no es por hacer brillar, fugazmente, la causa inasignable de una verdad. [...] El teatro es más demostrativo que representativo”[1993: 39].

Todavía podemos ir más allá y comprobar que el teatro pone en juego siempre verdades colectivas, hechos e interpretaciones de la realidad que afectan al orden social y simbólico de manera directa.

²¹ No ocurre lo mismo con el cine, por ejemplo. El cine es “privado”, permanente y puede prescindir del espectador, todo lo contrario del teatro, que siempre es público, perecedero y no puede existir sin espectadores.

Las verdades que prodiga laboriosamente el teatro son de esencia política, en tanto que hacen cristalizar las dialécticas de la existencia y apuntan a elucidar nuestro emplazamiento temporal. Más exactamente: de todas las artes, el teatro es el que *linda con* (o supone) la política de manera más insistente (Badiou, 1993: 40).

Teatro y política, por tanto, y de manera esencial o inevitable. Aquí es donde toma mayor interés la distinción que Badiou establece entre Teatro y teatros:

El “*teatro*” es *del* Estado, del que no dice ni pío. Perpetúa y organiza la subjetividad bonachona y gruñona que el Estado necesita.

El Teatro, por su parte, *dice* siempre algo sobre el Estado, y finalmente sobre el estado (de la situación). Hay muchas razones para no querer escuchar este decir [1993: 40].

Pero, “vigilado, el teatro también vigila. Da cuenta de lo real. Delata al mundo” [1993: 45].

Verdad y libertad, por tanto, como fundamentos, también, de una teoría del teatro. Renunciar a ello sería dejarse llevar por el llamado “pensamiento débil”. Tiene razón A.García Berrio al afirmar que “en épocas de pensamiento fragmentario y debilitado parece atrevido e insólito proponer la teoría de una rama de saber”[1989: 9]. La desconfianza en el propio saber y en la capacidad humana para alcanzar niveles de verdad y libertad cada vez mayores, lleva al pesimismo y al abandono de todo esfuerzo teórico: “Actualmente se ha generalizado en la filosofía mundana del llamado ‘pensamiento débil o flojo’ –en sus casos peores puro pensamiento perezoso–, un estilo de renuncia al rigor como forma más superficial de la desesperanza sobre el alcance

absoluto de la verdad”[1989: 47]. No es necesario creer en el carácter absoluto de la verdad para mantener la esperanza y confiar en el pensamiento. El totalitarismo del discurso monológico no se combate con la autarquía del subjetivismo, igualmente monologista, autista y ensimismado. Es posible pensar la verdad (proponerla, discutirla) con libertad. Es posible someter el teatro a un ejercicio de análisis sin que ello perjudique, sino todo lo contrario, a la libertad artística de la que nace.

Nada mejor para acabar esta reflexión sobre las relaciones entre verdad y libertad que las palabras de Ilya Prigogine sobre los fundamentos de la cultura occidental:

Los antiguos griegos, en efecto, nos legaron dos ideales que guiaron nuestra historia: el de la inteligibilidad de la naturaleza o, como escribe Whitehead, de “formar un sistema de ideas generales que sea necesario, lógico, coherente, y en función del cual todos los elementos de nuestra experiencia pueden ser interpretados”, y el de democracia, cimentado en el presupuesto de la libertad, creatividad y responsabilidad humanas. Estamos muy lejos, por cierto, de cumplir ambos ideales, pero por lo menos en adelante podemos juzgar que no son contradictorios [1997: 23-24].

Hoy sabemos que la naturaleza no es una totalidad estable, dada, cerrada, reversible, con leyes fijas, deterministas. Por el contrario, el universo se nos presenta como inestable, irreversible, en evolución constante, una evolución que va de lo real a lo posible y que es, por tanto, imprevisible y creativa. Ha seguido un camino de constantes bifurcaciones, pero podía haber seguido otro. Podemos evaluar y cuantificar las probabilidades, el caos de las transformaciones, pero nunca asegurar con certeza el futuro. El universo es real e indeterminista, pero no significa que todo sea fruto del azar.

Podemos intervenir en nuestras vidas, evolucionar. Hemos de construir “una vía estrecha entre leyes ciegas y acontecimientos arbitrarios”, como dice Prigogine. “Lo que emerge hoy es por tanto una descripción mediatriz, situada entre dos representaciones alienantes: la de un mundo determinista y la de un mundo arbitrario sometido al puro azar” [1997: 218]. Como en el caso de las anteriores oposiciones binarias, nuestra posición es realista y crítica: ni el determinismo ni el azar responden a nuestra necesidad de comprender el mundo y explicar nuestra relación con él. Ni un mundo en el que las leyes hacen imposible la novedad, la libertad y la creatividad, ni una realidad donde nada puede ser previsto, describirse o explicarse como más probable. El teatro, y el arte en general, se comprenden y explican mejor desde esta posición teórica que hace posible, y necesaria, tanto la verdad como la libertad.

5. EL TEATRO O LA VIDA

Otra de las dicotomías recurrentes en las discusiones sobre la validez o importancia del teatro, es la que contrapone el arte a la vida. Esta oposición se solapa con otra más amplia, que se remonta a los orígenes del arte: la antítesis arte/naturaleza. El arte, tal y como aparece en Grecia, se concibe como “imitación de la naturaleza”, una definición que hoy nos parece demasiado restrictiva. Pero imitación supone ya diferenciación y, por lo mismo, oposición. La contraposición actual arte/vida, asume y reformula la relación tradicional entre el arte y la naturaleza.

El concepto de “vida” remite a dos acepciones que conviene distinguir, porque según nos refiramos a una u otra, la oposición con relación al arte será muy distinta: 1) vida como nacimiento, vitalidad, impulso, energía, instinto, pasión, emoción, etc. y 2) vida como el orden de lo cotidiano, la realidad ordinaria, el sistema social y cultural sostenido por la interacción de las personas en su medio habitual.

El arte hoy, al contrario de lo que sucedió en otros tiempos, desde Grecia a la Ilustración, no se opone a la acepción 1). Tradicionalmente, el arte estaba íntimamente ligado a la vida, pero como control-superación de los instintos (la naturaleza humana), al mismo tiempo que le servía de inspiración y modelo (la Naturaleza). Esta relación paradójica la explicó muy bien Nietzsche a propósito de la tragedia [1943] al considerar ésta fruto de la fusión entre *embriaguez dionisiaca* (naturaleza-vida-instinto) y *ensueño apolíneo* (arte-apariencia-belleza). En el siglo XVIII se produce un cambio importante, al identificar naturaleza y razón, invirtiendo, en cierto modo, el modelo original griego

descrito por Nietzsche. Ahora naturaleza, razón, belleza y bondad se unen, con lo que queda totalmente desplazada la idea de naturaleza como impulso, desorden y embriaguez. Triunfa, como diría Nietzsche, el “hombre teórico”, un proceso iniciado por Sócrates y que daría lugar a un arte “humano”, racional, utilitario. En contra de ese modelo se levanta el romanticismo y se prolonga hasta hoy una concepción estética nueva, en la que el arte se concibe, según Robert Jaus, como “anti-naturaleza”[1994: 117-148]²². R.Jaus ha analizado este cambio de valor, descubriendo que uno de los rasgos distintivos del arte moderno es su rechazo de la naturaleza, a la que ve como hostil y enemiga del hombre. El arte sería, en todo caso, una segunda naturaleza, el ámbito más específico de lo humano, que supera o va más allá de la naturaleza.

Hoy, sin embargo, no creemos que el arte se defina ya como “anti-naturaleza”, en el sentido que afirma R.Jaus (sí en el sentido de que el arte no es reproducción de la naturaleza, sino creación autónoma). Los cambios ocurridos en el planeta, su degradación ecológica, han dado lugar a una nueva conciencia de “lo natural”. Si bien ya no será posible “una vuelta a la naturaleza”, o una vuelta a la estética de la naturaleza, la idea de que la naturaleza es la fuente y sostén de toda vida es algo que preocupa hoy al arte tanto como la afirmación de su propia autonomía respecto de la naturaleza. En cierto modo hoy se considera al arte como “una reserva de vida”, una forma de “defender la vida” frente a la invasión de la técnica, la economía, el mercado, la degradación de las relaciones humanas y la alienación del trabajo. En este sentido, y relacionado con una expansión del significado recogido en la acepción 1), llegamos a la acepción 2), el arte como algo opuesto a la vida cotidiana, como resistencia a la presión

²² Creemos que el romanticismo mantiene la ambigüedad del concepto “naturaleza” (orden y belleza, pero también desorden e impulso) y no se declara nunca, sin embargo, como “anti-naturaleza”. V.Hugo dice que “el arte desarrolla con fuerza la Naturaleza” [1989: 68].

e imposición que el orden social ejerce a través de instituciones, costumbres, valores y formas ordinarias de organizar la experiencia. El arte puede analizarse, desde esta perspectiva, como *evasión, sublimación, resistencia, rechazo, crítica, liberación, transgresión, etc.*, de las normas que rigen el orden social y de la presión que ejercen sobre el individuo o los grupos. Ya Ortega y Gasset enfatizó este aspecto del arte refiriéndose al teatro:

Estamos condenados a prisión perpetua en la realidad o mundo. Por eso es la vida tan seria, tan grave, es decir, tiene peso, nos apesadumbra la responsabilidad inalienable que de nuestro ser, de nuestro hacer constantemente tenemos. [...] El Destino tiene al hombre irremediamente encadenado a la realidad y en lucha sin tregua con ella. Es imposible la evasión. El tener que hacerse su vida y decidir en cada instante con su exclusiva responsabilidad lo que va a hacer es como si tuviese que sostenerla a pulso. Por eso la vida está llena de pesadumbre. A una criatura así, el Hombre, cuya condición es tarea, esfuerzo, seriedad, responsabilidad, fatiga y pesadumbre, le es inexcusablemente necesario algún descanso. ¿Descanso de qué? ¡Ah, claro está! ¿De qué va a ser? De vivir o, lo que es igual, de “estar en la realidad”, naufrago en ella. [...] Este traerse de su vida real a una vida irreal imaginaria, fantasmagórica (*se refiere al teatro*), es dis-traerse. El juego es distracción. El hombre necesita descansar de su vivir y para ello ponerse en contacto, volverse a o verterse en una ultravida. Esta vuelta o versión de nuestro ser hacia lo ultravital e irreal es la diversión. La distracción, la diversión es algo consustancial a la vida humana, no es un accidente, no es algo de que se pueda prescindir. Y no es frívolo, señores, el que se divierte, sino el que cree que no hay que divertirse. Lo que, en efecto, no tiene sentido es querer hacer de la vida todo puro divertimento y distracción, porque entonces no tenemos de qué divertirnos, de qué distraernos [1966: 58-59].

El teatro como evasión de la seriedad de la vida, como di-versión, un salirse de sí para crear y vivir transitoriamente un mundo de fantasía e irrealidad, será uno de los conceptos esenciales de su “idea de teatro”.

La unión de las acepciones 1) y 2) acabará produciéndose, de algún modo, en el arte moderno y poniéndose en relación con el mito del artista revolucionario. El artista, desde el romanticismo, es alguien que se resiste a ser asimilado por la norma social, alguien que busca su libertad individual y lucha por establecer un orden distinto al de la vida ordinaria, ya sea en el ámbito político, el de las costumbres y valores o el de su propia experiencia vital. El artista representaría o encarnaría al “verdadero hombre”. Las vanguardias históricas, con toda su retórica antisocial, serían la expresión más genuina de este hombre nuevo. La manifestación extrema de esta orientación estética llevará a la defensa del “arte por el arte”, lo que será interpretado como “la deshumanización del arte” (Ortega y Gasset, 1981). El rechazo de la sociedad capitalista, con su invasión tecnológica, el desarraigo, la pérdida del sentido de lo natural y el desprecio de la belleza, la alienación y subordinación del hombre a la máquina, etc., desembocará en una exaltación del arte como único refugio, un espacio autónomo donde la creatividad y la libertad reinan en oposición a la vulgaridad, la imposición y represión del orden social. La irrupción del psicoanálisis, por otro lado, dará fundamento teórico a este movimiento que verá en adelante el arte como oposición a la vida, entendida ésta como el sistema social y la experiencia ordinaria. El inconsciente se convertirá en la fuente de lo auténtico –lo no reprimido–, de la que nace el verdadero arte, no sometido a ningún tipo de convención, ni social ni estética.

La exaltación del subjetivismo será una consecuencia inevitable de estas premisas. El arte, refugio y salvaguarda de lo subjetivo, expresión autosuficiente de la individualidad: ese principio se convertirá muy pronto en dogma y, como tal, será uno de los supuestos casi inamovibles contra el que chocará una y otra vez cualquier intento de objetivación y análisis del arte.

El teatro ha vivido este proceso de cambios en el paradigma estético con retraso, dada la dificultad intrínseca que tiene para escapar de “lo social”, de la norma y la convención. El teatro es *speculum vitae*: la imitación (*mimesis*) de la naturaleza ha sido uno de los atributos más arraigados, casi una definición, del arte teatral. El realismo parece su condición natural, cuya expresión más radical la encontramos en el naturalismo de finales del siglo XIX. El teatro no se opondría a la vida, sino que sería su copia, una copia que aspirara a la objetividad; la estética del reflejo, por tanto, consustancial al arte dramático. La depuración y estetización de esta orientación llegaría de la mano de Stanislavski quien, sin renunciar a los principios miméticos, quiso introducir la vida en el teatro, entendido como el arte de lo natural, de la medida, de la verdad, de la depuración formal. Vemos aquí reflejado también, aunque de modo indirecto, el intento moderno de unir teatro y vida, pero por la vía estética, salvaguardando el carácter mimético del teatro (Stanislavski,1978).

Pero las vanguardias pondrían muy pronto en crisis este modelo. La lucha contra el realismo y el naturalismo en la escena no ha cesado a lo largo de todo el siglo XX. El propósito es siempre el mismo: revitalizar el teatro, desembarazarlo de toda supeditación a lo que no sea su propia vida y defender su autonomía, la liberación de cualquier función mimética.

Como veremos más adelante, en la definición misma del teatro volveremos a encontrarnos con esta distinción. El modo particular como el teatro combina el arte y la vida es precisamente uno de sus rasgos distintivos más importantes. *Realidad ficticia, ficción real*: ésta es la paradoja *esencial* del arte teatral. La ficción nos remite al arte, la realidad a la vida.

Arte vivo, vida que intensifica la vida, vida que se transforma en arte, arte que amplía y explora los límites de la realidad y de la vida. El carácter real de la representación nos obligará a una consideración de la *especificidad* de la ficción teatral.

En el momento actual, superada la tradicional dicotomía arte/vida, y las fórmulas estéticas del pasado que la expresaban, el teatro ha de encontrar un modo nuevo de combinar y convertir esta oposición en uno de sus más enriquecedores desafíos. La relación entre teatro y vida debiera dar lugar a una fecunda reflexión enriquecedora de la práctica.

Víctor Hugo, en su *Prólogo a Cromwell*, ya señaló la paradoja del teatro al defender tanto la autonomía y libertad creativa (ausencia de reglas) como el respeto a las leyes generales de la Naturaleza y a las leyes internas del arte:

No hay ni reglas, ni modelos; o más bien, no hay otras reglas que las leyes generales de la Naturaleza, que dominan toda la extensión del arte, y las leyes especiales que, para cada composición, resultan de las condiciones de existencia propias a cada tema. Las primeras son eternas, interiores, y no sirven más que una vez. Las primeras son el maderamen que sostiene la casa; las segundas, el andamio necesario a su construcción, que hay que levantar para cada edificio. Unas, en fin, son el armazón; las otras, el ropaje del drama [1989: 33].

Pero, al mismo tiempo, “debemos reconocer, si no queremos caer en el absurdo, que el ámbito del Arte y el ámbito de la Naturaleza son perfectamente distintos. La naturaleza y el arte son dos realidades diferenciadas, de lo contrario una de ellas no existiría” (Hugo, 1989: 66).

La oposición teatro/vida, no sólo señala una de las paradojas constitutivas del teatro, sino que impulsa una oscilación estética (e histórica) que va del teatro mimético al teatro autónomo, de teatro como espejo de la vida, al teatro autoexpresivo y autorreferencial.

6. ACERCA DE LO BELLO Y LO FEO

La antítesis belleza/fealdad es otra de las oposiciones funcionales más recurrentes del debate artístico y teatral. Tampoco podemos eludir su análisis si queremos sentar las bases de una teoría teatral. Pese a que la disolución de los cánones clásicos de la belleza (orden, armonía, proporción, equilibrio, escala humana, claridad, precisión, etc.) es un hecho cultural que caracteriza al arte moderno, no nos resulta tan fácil prescindir, no sólo del concepto, sino de esos mismos cánones, si bien los límites se han vuelto cada vez más difusos e imprecisos. Deberíamos recurrir a una teoría sobre la formación de las categorías o conceptos para avanzar con mayor confianza en un tema tan resbaladizo.

Si planteamos abstractamente qué es la belleza, qué es *lo bello*, qué rasgos lo definen, difícilmente podremos llegar a acuerdo alguno. La apreciación de lo bello parece esencialmente un asunto subjetivo y cultural sobre el que no se puede hacer otra cosa que enmudecer, aceptando tantas definiciones de belleza como valoraciones subjetivas imaginables, o sea, infinitas. La discusión sobre lo bello parece carecer de todo interés científico. La modernidad ha disuelto cualquier posibilidad de definir lo bello con criterios objetivos. Preocuparnos, por tanto, de definir la belleza de una obra o un espectáculo, de las relaciones entre teatro y belleza, entre lo bello y lo feo llevado a la escena, parece un debate inútil y desfasado. Y, sin embargo, lo expresemos o no, el concepto de belleza y su opuesto, *la fealdad*, está presente en nuestra mente como un

esquema cognitivo poderoso y operante, uno de los fundamentos de cualquier valoración global de una obra teatral. Si es así, de nada sirve el rechazar toda discusión sobre esta dicotomía cognitiva, ya que la oposición semántica se nos introduce de modo inevitable en la percepción y recepción de la obra. Esto significa que, al menos, cada espectador tiene una idea de belleza, con sus cánones más o menos definidos, y que esta idea es cognitivamente determinante de su experiencia artística. Pero si esto es así no parece aventurado o gratuito el suponer que pueda existir, además, algún tipo de intersubjetividad relacionada con la experiencia y valoración de la belleza y la fealdad.

Decíamos que necesitamos una teoría sobre la formación de los conceptos para poder analizar una categoría tan imprecisa como la de belleza, dado que, a pesar de la disolución semántica a que ha sido sometida, su uso frecuente es un hecho, (encubierto muchas veces bajo el concepto más aceptado hoy de “el gusto”, cuyo campo semántico comparte e intenta sustituir).

Podemos definir de tres modos los conceptos o categorías: 1) por el uso, 2) por los semas o rasgos semánticos distintivos y 3) mediante el prototipo.

El uso, según L. Wittgenstein, define el significado de un término: “Para reconocer el símbolo en el signo hay que atender al uso con sentido. Sólo unido a su uso lógico-sintáctico determina el signo una forma lógica. Si un signo *no se usa*, carece de significado” (1989: 43).

Podríamos decir que “bello es todo aquello a lo que llamamos bello” y “feo todo aquello a lo que llamamos feo”. El círculo tautológico nos revela la poca operatividad científica de este modo de definir los conceptos, sin entrar en la complejidad del planteamiento filosófico-semántico de Wittgenstein.

El modo 2) es el más utilizado por la ciencia. Se buscan los rasgos distintivos por oposición entre conceptos. No se definen los rasgos positivos en sí mismos, sino aquéllos que resultan distintivos, o sea, aquéllos que una categoría no comparte con categorías afines. *Bello* se definiría por oposición a *feo*, pero también por oposición a algunos otros conceptos con los que comparte algunos rasgos semánticos, pero no otros: bonito, elegante, guapo, atractivo, encantador, fascinante, etc.

El modo 3) nos dice que las fronteras entre conceptos son difusas, que se constituyen a partir de un *prototipo* que funciona como modelo con el cual se van comparando los posibles ejemplares contenidos en una categoría, incluyéndolos en función de la mayor o menor semejanza con el prototipo, y excluyendo de ella aquellos miembros que no podemos imaginar semejantes al prototipo. Aplicado al tema que nos ocupa, el modelo 3) supondría que tenemos un prototipo de belleza con el que comparamos los demás objetos o realidades y en función de la semejanza o desemejanza los consideraremos más o menos bellos. Lo mismo valdría para lo feo, de cuyo concepto también tendríamos un prototipo de referencia.

Sin necesidad de profundizar más sobre estas teorías acerca de la formación de los conceptos, podemos aceptar que 1), 2) y 3) actúan a la vez, y que tanto el uso como la busca de rasgos distintivos y la influencia del prototipo, son mecanismos que operan cognitivamente en nuestras apreciaciones sobre lo bello y lo feo. En este sentido, creo que los rasgos de *armonía*, *orden*, *proporción*, *equilibrio* y *simetría*, en la medida en que vienen determinados por la experiencia perceptiva del cuerpo humano y de la mayoría de los seres de la naturaleza viva (animal y vegetal), e incluso de la naturaleza inanimada (el orden mineral o cosmológico, por ejemplo), están profundamente arraigados en nuestros mecanismos automáticos (posiblemente genéticos) de percepción

e interpretación, no sólo de lo bello –y, por oposición, de lo feo–, sino de cualquier la realidad. La geometría abstracta, por ejemplo, que no existe como tal en la naturaleza, está sin embargo inscrita en nuestro cerebro, y este rasgo no parece ser exclusivamente humano²³.

La construcción, apreciación y experiencia de lo bello, por muy subjetiva y difusa que se presente, parece uno de los elementos más determinantes en la constitución de una obra artística. La existencia de la moda, con su cambiante modificación de los cánones estéticos relacionados con la belleza del cuerpo humano, no es un argumento en contra de la idea de belleza y su importancia cognitiva y perceptiva, sino todo lo contrario. La moda, al hacer variaciones sobre los modelos de belleza, no anula la existencia de cánones, sino que los vuelve más convencionales, nos descubre la parte de arbitrariedad cultural y subjetiva que toda apreciación o percepción de la belleza contiene. Pero todo ello no anula ni hace inútil la consideración de lo bello y lo feo en la vida y en el arte, sino más bien nos confirma la importancia enorme que le damos a la forma estética. La belleza como *apariencia* está muy relacionada, lo veremos, con el teatro, un lugar donde “todo es aparente” y en el que somos plenamente conscientes de que lo es y, sin embargo, nos dejamos fascinar y arrastrar por ello, como nos ocurre con la moda, cuya artificiosidad nos es de sobra conocida.

En este análisis de la antítesis bello/feo, hemos de incorporar una nueva reflexión, de especial importancia en el teatro actual: el hecho de la atracción de lo feo, los efectos que la fealdad provoca en nosotros. El rechazo de lo feo se consideraba tradicionalmente un rasgo distintivo del arte, la sensibilidad y el buen gusto.

²³ Experimentos realizados con ratas parecen indicar que poseen también a una percepción no aprendida de las estructuras simétricas.

Especialmente en el teatro, sobre todo en el teatro burgués decimonónico, todo lo feo y de “mal gusto” debía ser desterrado de la escena. La modernidad se rebeló pronto contra este concepto restrictivo e impositivo de belleza como sinónimo de “lo natural”, “el orden”, “el buen gusto”. La burguesía dominante definía la belleza de acuerdo con sus gustos, intereses y necesidades. Era imperioso, para legitimar su poder, el identificar lo bello con lo bueno, y lo bueno con los nuevos valores dominantes (el trabajo, la riqueza, el orden, la libertad), del nuevo sistema social impuesto.

Al rechazar este orden estético, las vanguardias pusieron su acento en lo feo, lo siniestro, lo extravagante, lo chocante, lo repulsivo, lo reprimido. La revalorización de los impulsos de la vida (el sexo, el instinto, la violencia), y la defensa del arte como creación autónoma (el arte definía sus leyes internas y, por tanto, su idea de belleza), hicieron saltar por los aires toda consideración sobre las reglas de la belleza, cánones, convenciones, principios generales, límites.

La relación entre lo bello y lo feo da lugar a tensiones que recorren o atraviesan todo el arte actual, incluido el teatro. El problema (teórico y práctico) que se nos plantea es el de la existencia o no de “límites estéticos”. La belleza, tal y como tradicionalmente se consideró, ha dejado de ser centro de preocupaciones; sin embargo, en su lugar, un concepto mayor, el de *estética*, trata de poner orden y límites a la expresión formal, de tal modo que, si bien no podemos hacer una definición universal de belleza, sí parece que podamos hacer alguna distinción entre lo “estéticamente aceptable” y lo “estéticamente rechazable”. El concepto tradicional de “lo bello” se solapa muchas veces con el de “estético”, pero hemos de intentar distinguirlos para dar cabida a la discusión que realmente importa: la consideración de *lo feo* como uno de los

componentes posibles de la obra dramática, como uno de los elementos de tensión y articulación del arte teatral.

El problema que se nos plantea, por tanto, es el de establecer los *límites de lo feo*, entendida esta categoría en sentido muy amplio: no sólo lo inarmónico, el desequilibrio, la asimetría, la desproporción, el desorden, etc., sino también lo repulsivo, lo siniestro, lo violento, lo obscuro, lo irritante.

Resulta imposible encontrar una solución concluyente, marcando límites precisos. Lo relevante sería el establecer ciertos *criterios*, más o menos convencionales. Si todo en una obra teatral es válido, si estéticamente no podemos establecer ningún límite a la presencia de “lo feo”, nos encontremos, como en el caso de la objetividad/subjetividad de la obra, con una deriva estética infinita (potencialmente infinita) de formas (y asociaciones de formas), lo que nos impediría el discriminar la obra artística de la no artística –o, lo que es lo mismo, con la invalidación del arte teatral como actividad específica y distinta de la actividad ordinaria. El orden estético, la configuración formal, ha de responder a criterios distintivos, o de lo contrario se anula a sí mismo. En ningún otro ámbito quizás se plantea hoy más radicalmente este problema (el de la posibilidad o imposibilidad de establecer límites estéticos) que en el de la obra teatral.

Pensamos que es necesario establecer límites formales, pero no de manera absoluta o categórica, sino referidos al único criterio posible, el de la *recepción* de los espectadores. Cualquier discusión sobre la estética de una obra teatral pasa por tomar en consideración el acto de la recepción y todo lo que implica. Los espectadores son, en primer lugar, *perceptores*. La percepción parte de unos datos sensoriales que, aunque ya están sometidos a teorías e interpretaciones, funcionan también como *estímulos*. Hemos

de llevar la discusión sobre la belleza o la fealdad de una obra teatral, no al terreno de las convenciones formales, los gustos sociales o individuales, las normas estéticas o morales, lo socialmente aceptado o rechazable, sino al campo estricto de la estimulación y los umbrales receptivos. Aún aceptando que el umbral entre lo agradable y lo desagradable tiene una variable individual, y que estos límites están sometidos a la influencia social, no hay duda de que el organismo (el cuerpo humano con su determinación biológica) impone determinados *límites a la estimulación*, de tal modo que no sólo establece lo que se puede o no se puede percibir consciente e inconscientemente, sino lo que, aun siendo perceptible, resulta *física y neurológicamente desagradable*²⁴.

Podemos discutir, sin duda, sobre una definición biológica de lo agradable o lo desagradable, sobre todo cuando consideramos que los hábitos físicos y biológicos del hombre moderno están enormemente “pervertidos” o condicionados por su modo de vida. No obstante, parece difícil rechazar la existencia de umbrales comunes que sirven para discriminar una estimulación agradable de otra desagradable. Especialmente en el teatro, por su carácter directo, es decir, en el que los estímulos sensoriales no aparecen mediatizados por ninguna transformación material (como ocurre en el cine o la imagen virtual), esta consideración sobre los umbrales de la estimulación parece ser imprescindible si queremos dar al concepto de lo bello y lo feo algún sentido. Lo bello agrada²⁵, lo feo desagrada: este principio parece que sigue siendo cierto en la medida en

²⁴ “Calculadas las cosas fisiológicamente, todo lo feo debilita y acongoja al hombre. Le trae a la memoria decadencia, peligro, impotencia; de hecho en presencia de lo feo el hombre pierde energía: Se puede medir su efecto con el dinamómetro. En general cuando el hombre está deprimido es que ventea la proximidad de algo ‘feo’. Su sentimiento de poder, su voluntad de poder, su valor, su orgullo –todo eso baja con lo feo, sube con lo bello” (NIETZSCHE, 1973: 99).

²⁵ *Visu placet*, ya decían los escolásticos. El placer de la visión es lo que determina la belleza. El concepto de belleza hemos de relacionarlo con el de agrado, placer, disfrute, goce, términos relacionados con la condición básica de la naturaleza humana y la determinación del orden de los sentidos: el oído está

que remitimos lo agradable y lo desagradable a variables fisiológicas, biológicas, energéticas o neurológicas. La emoción, considerada como activación, *drive* o *arousal* fisiológico, podría servirnos de puente para una consideración más global de la presencia/ausencia de lo bello, o la presencia/ausencia de lo feo en la obra teatral. Así, podemos hablar de emociones agradables y emociones desagradables. La emoción desagradable puede funcionar estéticamente como contraste, pero nunca convertirse en la estimulación dominante. También sabemos que lo bello está muchas veces cercano a lo feo, lo terrible, lo siniestro. Ya dijo R.M.Rilke que “lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”²⁶.

A partir de esta afirmación, Eugenio Trías elabora una teoría que trata de explicar la presencia de lo siniestro en el arte moderno. Lo siniestro es lo reprimido, un deseo que debe permanecer oculto. El arte, al revelarnos ese deseo y acercárnoslo, produce un placer estético. La belleza se asienta sobre lo siniestro, velándolo y desvelándolo a la vez:

La belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza. Es lo inhóspito, lo siniestro, lo que, habiendo de permanecer oculto, produce, al revelarse, la ruptura del efecto estético. Pero es también la condición generativa, productiva, de esa imagen, de ese velo resplandeciente que un instante tan sólo reverbera ante nuestros ojos extasiados. [...]

programado para disfrutar con la consonancia, el paladar para la glucosa, el tacto para la suavidad del contacto, el gusto para huir de lo putrefacto, el vista para la forma y el color armónicos. Lo contrario, más improbable en la naturaleza, sirve como contrapunto, actúa por contraste, nunca como el primer impulso de la materia viva.

²⁶ Citado por E.TRÍAS [1999: 17]. H.MÜLLER corrige a RILKE: “Lo bello significa el final posible del espanto” [1990: 79].

Puede afirmarse por tanto, que una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que se nos presenta con rostro familiar: he ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística (Trías, 1999: 74-75).

El arte moderno, al superar la noción clásica de belleza, se abre a campos insospechados. Al integrar en su experiencia la realidad inconsciente descubre espacios ilimitados de creatividad; pero esto no significa que la presencia de lo siniestro (en el sentido freudiano del término, que es el que usa de E.Trías) no tenga límites en el arte o el teatro. Establecer los límites de lo siniestro es una tarea esencial. El arte no puede renunciar al deseo (lo siniestro) porque de él nace su energía; pero tampoco puede quedar atrapado o absorbido por el deseo y su inmediata realización, porque entonces no puede escapar de la realidad y la muerte (la realización del deseo) y crear ese velo que es el arte, con el que cubre (y sostiene) la fantasía del deseo, al mismo tiempo que huye de lo que teme. Es así como el arte se transforma en vitalidad, en intensificación de la vida:

El arte, hoy, se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo surtido de teclas de horror. Quizás como forma preventiva y de defensa respecto a amenazas internas y externas que acosan por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos queden más efectos inesperados, crudos, intempestivos, dolorosos nos producen. Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo. [...]

(*El arte*) linda el límite de lo soportable y de esa fuente de horror extrae beneficios que producen intensificación vital (Trías, 1999: 84).

Vemos que la oposición belleza/fealdad nos lleva a reflexiones generales sobre el arte y el teatro. El considerar estas categorías como superadas ya por el arte moderno y, por tanto, no operativas para una aproximación teórica, no nos parece aceptable en la medida en que esos conceptos siguen estando presentes en la obra teatral bajo diversas formas: en las decisiones estéticas de escenógrafos, directores, figurinistas, luminotécnicos, músicos, etc., pero también en el trabajo de los actores y, por supuesto, en la percepción e interpretación que de la obra teatral hacen los espectadores, por más que estas categorías hayan perdido su contenido semántico tradicional y sea necesario hoy sustituirlas por una diversidad de conceptos menos extensos, como la antítesis *agradable/desagradable* a la que nos hemos referido, o la de *bello/siniestro* a la que se refiere E.Trías.

Este debate no es ajeno al teatro. A lo largo de su historia, de algún modo, siempre ha estado presente. La aceptación de la mezcla de lo trágico y lo cómico, por ejemplo, establecida por Lope de Vega, marcó una reestructuración de la presencia de lo bello y lo feo en la obra teatral contraria a la norma clásica. Según este principio, lo bello y lo feo (lo cómico es siempre, de algún modo, una deformación de “lo bello”) pueden convivir dentro de la escena.

El contraste estético es una práctica común en el arte teatral actual. No es preceptiva la homogeneidad estética, en el sentido que todo deba ser “bello”, “agradable”, “simétrico”, “proporcionado”. Serán necesarios otros criterios para poner “límite” a esta mezcla o presencia, simultánea o sucesiva, de lo bello y lo feo en el

teatro, ya que, en sí misma, la posibilidad de unir, relacionar, poner en contraste, etc., estéticas antitéticas es un principio al que no podamos oponer ningún reparo teórico. La discusión debe llevarse, a partir de los efectos estimulares sobre el receptor de que hemos hablado, al terreno formal, el de la relación entre las *distintas formas* presentes en la obra teatral (articulación sincrónica y diacrónica de signos y códigos diversos), cuya coherencia y unidad de sentido será uno de los mayores retos. Trataremos de todo ello en la Tercera Parte de este estudio.

Fue también V.Hugo, y con él todo el movimiento romántico, quien ya destacó la importancia artística de lo grotesco y lo feo al defender el teatro de Shakespeare y el teatro nacional español de Lope de Vega y Calderón ante los ataques y el rechazo por parte del clasicismo ilustrado. Lo grotesco se opone por contraste a lo bello y lo sublime, está en la Naturaleza y de ella lo recoge el teatro: “En la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”[1989: 33]. Después de afirmar que “se tiene necesidad de descansar de todo, incluso de lo bello”, nos dice que lo grotesco ofrece muchas más posibilidades al arte incluso que lo bello:

Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo, mil. Y es que lo bello, hablando humanamente, no es sino la forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía íntimamente vinculada a nuestra organización. Por ello nos ofrece siempre un conjunto completo, pero limitado de nosotros mismos. Por el contrario, lo que denominamos lo feo es un detalle de un gran conjunto que se nos escapa y que armoniza, no ya con el hombre, sino con la creación entera. He aquí porqué nos presenta sin cesar aspectos nuevos pero incompletos [1989: 40].

La ampliación de la experiencia humana (“la invención de lo humano”, diría Harold Bloom, 2002) llevó al teatro de Shakespeare a esa frontera en la que los extremos se mezclan y confunden, desbordando el orden clásico y la separación que había establecido entre lo bello y lo feo, y que había dado origen a la distinción entre comedia y la tragedia. Shakespeare es para V.Hugo, por ello, “la cima poética de los tiempos modernos. Shakespeare es el Drama, y el drama que funde bajo un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia”[1989: 43].

El teatro moderno ha asumido estos supuestos estéticos y los ha llevado aún más allá, como veremos. Borrar toda distinción entre belleza y fealdad, sin embargo, anular sus contrastes como si no fueran criterios y elementos de construcción e interpretación de la obra teatral, puede llevar al teatro a un relativismo estético suicida. No es lo mismo contrastar y oponer lo bello a lo feo, lo armónico a lo caótico, lo estático a lo dinámico, el equilibrio al desequilibrio, lo grotesco a lo sublime, que, sin ningún criterio de referencia estética, presentar todo como igual, igualmente válido o valioso. El “todo vale” aparece como la negación del propio sentido y razón de ser del arte. Nada tiene esto que ver con la genialidad del teatro de Shakespeare, al que no se puede tomar como modelo de arbitrariedad, confusión o mezcolanza estética.

SEGUNDA PARTE

DEFINICIÓN DE TEATRO

APROXIMACIÓN A UNA TEORÍA TEATRAL

1. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL TEATRO

La construcción de cualquier teoría ha de partir necesariamente, para que tenga un mínimo de rigor y validez científica, de la delimitación y definición de su objeto de estudio. Ya hemos señalado la dificultad inicial con que se enfrenta cualquier acercamiento a una teoría del teatro, precisamente por la complejidad, variabilidad y fugacidad de su objeto de estudio. Este hecho es quizá el motivo por el que la mayoría de los trabajos teóricos sobre el teatro –incluidos los que tratan de elaborar una teoría teatral– no contienen casi nunca una definición del teatro o renuncian a ello²⁷. El concepto y su definición parecen darse por supuestos, aunque pronto comprobamos que es precisamente esta falta de definición inicial la que invalida muchos de los argumentos y conclusiones de estos estudios²⁸.

Por difícil que resulte, una definición del teatro ha de tener en cuenta la complejidad y globalidad del fenómeno teatral. Ha de abarcar, de acuerdo con el

²⁷ Uno de los tratados teóricos más completos, el *Diccionario de teatro* de P. PAVIS [1996], no sólo no define el concepto de teatro con claridad en ninguna de sus más de seiscientas páginas, sino que, ante la entrada “Especificidad teatral” escribe lo siguiente: “La especificidad del teatro es una noción metafísica si lo que buscamos es una sustancia que contenga todas las propiedades de todos los teatros” [1996:189]. Y más adelante, sobre “Teatralidad”: “*Teatralidad* es a veces sinónimo de *especificidad* del teatro, noción preñada estética e ideológicamente, y acerca de cuya definición es imposible ponerse de acuerdo” [*ibid.* 471]. Nosotros pensamos que sí es posible dar una definición de teatro y de su especificidad sin acudir a nociones metafísicas o preñadas de ideología.

²⁸ Sabemos que toda definición plantea problemas casi insolubles sobre la circularidad referencial que implica, lo que llevó a K. POPPER a renunciar a ella. Sin embargo, creo que, si no tomamos la definición en sentido absoluto, sino como un procedimiento de *delimitación* semántica y referencial, más que como *limitación* y *cierre* semántico, podemos sin reparo alguno intentar definir conceptos con el fin de acotar la realidad objeto de estudio. La noción tradicional de definición partía de esencias estáticas y conceptos autocontenidos (diccionario). Pero en realidad toda definición es necesariamente una proposición o, como aquí hacemos, un *conjunto de proposiciones coherentes* que, como círculos o conjuntos, establecen entre sí, según la perspectiva, relaciones de inclusión, intersección, homologación y complementariedad (enciclopedia). No se reduce así, artificialmente, la complejidad ni la estructura dinámica del objeto de estudio o de definición.

principio de inclusividad, no sólo una forma específica de teatro, un género o un hecho particular, sino sus diversas formas, géneros y manifestaciones. No sólo ha de tener en cuenta el texto literario, sino cualquier tipo de texto teatral; no ha de incluir en su definición sólo al texto, sino también a la representación; no debe analizar sólo la realidad artística, sino el fenómeno social; no únicamente la obra o el producto, sino la producción y la recepción, etc.

Para intentar una definición global del teatro, como ya dijimos, hemos de partir del hecho empírico de su existencia, por obvio que parezca. El teatro existe como tal en la medida en que es una actividad cultural, social y artística *específica*, directamente reconocible como tal y distinta de otras actividades culturales, sociales y artísticas. El teatro es un *hecho social* que se distingue de otros *hechos sociales*, ocupa un lugar propio y distinto dentro del sistema social, institucional y simbólico. Esto significa que no sólo es un hecho *físico* (tiene una materialidad concreta, es algo *real* –una actividad llevada a cabo por seres humanos en un tiempo y un espacio concretos–), sino también una realidad *simbólica* (un concepto y una palabra que da lugar a intercambios discursivos). Como *realidad física y simbólica*, el teatro se relaciona con el orden social global del que forma parte, teniendo en cuenta que el orden social es tanto un orden físico (la *materialidad* de la sociedad o de la cultura), como un orden simbólico (la *inmaterialidad* de la conciencia y del lenguaje)²⁹.

Constatar la realidad empírica y social del teatro, por evidente que sea, nos sirve para no contradecir el sentido común. Si el teatro es una actividad social diferenciada,

²⁹ Por *inmaterial* no entendemos una realidad “espiritual”, “ideal”, “platónica”, separada de la *materialidad biológica* del cuerpo, sino una realidad no reducible a la *materialidad física* del cuerpo, independientemente del nivel ontológico que otorguemos a esta realidad “mental” o “psicológica”.

específica, significa que no podemos aceptar, como ocurre en algunas discusiones y estudios, que *todo es teatro* o que *cualquier actividad puede ser teatro*.

Hablamos del sentido común porque, en contra de ese mismo sentido, el teatro se ve hoy a veces obligado a justificar, no sólo su utilidad, sino su propia existencia. El teatro es un arte abiertamente cuestionado, y eso nos revela algo sobre su naturaleza específica, sobre el lugar inestable que ocupa en el orden de lo real (y, por tanto, en el orden social), en la medida en que introduce la *ficción* en esa misma realidad. El debate sobre la existencia y utilidad del teatro parece inherente a su propia actividad: no es un arte indiferente; tiene que defender su propia existencia porque ocupa un lugar “ex-céntrico” y “ex-temporáneo” respecto al orden social. El teatro se sitúa en la frontera misma de la *realidad* que el orden social necesita definir y construir para existir, a igual distancia de la confirmación de ese orden que de su discusión o negación; a igual distancia entre la *realidad* y la *ficción*. Su *hacer*, por tanto, está relacionado con su *razón de ser*.

Pero si el teatro es una *actividad específica* necesitamos también una *teoría específica* para definirlo³⁰. Esta teoría ha de ser una teoría *autónoma*, que se adapte y explique la especificidad material y artística del fenómeno teatral, aunque utilice todos

³⁰ En la definición del teatro vamos a usar una serie de términos que conviene diferenciar. Hablamos de *rasgos*, *características*, *componentes* y *elementos*. *Rasgo* se corresponde con el término usado en la lingüística (fonología, semántica), y que sirve para definir y distinguir un fonema o un sema. Aquí lo usamos para referirnos a lo *específico* del teatro (la unión entre realidad y ficción). *Característica* es aquello que sirve para identificar al teatro con relación a otras artes o actividades, pero que no constituye un rasgo distintivo. Se correspondería más con el prototipo que con una definición científica basada en rasgos diferenciales. Es una forma de definir el teatro atendiendo al uso habitual del término y a un enfoque descriptivo y pragmático. Por *componentes* entendemos aquellos factores o “materiales” con los que se “conforma” la obra teatral: la “materia” fundamental e imprescindible para que el teatro se pueda constituir como tal (el texto y la representación). Por último, *elementos* son las condiciones fundamentales de la estructura teatral sin las cuales no se puede construir la representación dramática. Podemos eliminar otros elementos, pero no éstos (actor, acción, espectador).

los conocimientos y enfoques aportados por cualquier otra disciplina para construirse (literatura, lingüística, historia, antropología, sociología, psicología, semiología, etc.).

Los estudios llevados hasta la fecha han abordado el teatro desde diversas perspectivas de indudable interés, pero sin entrar de lleno en el tema que nos ocupa. Así, a la pregunta de *qué es teatro* las respuestas apuntan hacia realidades parciales desde disciplinas que en sí mismas presentan una coherencia indiscutible, pero que no abordan nuestro objeto de estudio en su especificidad.

Para unos, la pregunta sobre *qué es* y *qué no es* teatro sólo puede definirse a partir de la *convencionalidad*. Sin embargo, convencional no es lo mismo que arbitrario, por lo que la respuesta deja la pregunta de nuevo en el aire, pues no explica por qué y cómo algo que no lo es, se transforma de pronto en convencional o deja de serlo. Lo convencional opera siempre sobre un fundamento objetivo, no sobre el puro azar, salvo que lo identifiquemos con el capricho. La convencionalidad no da origen al teatro, sino a su evolución. Son las realizaciones históricas las que están sujetas a la convencionalidad, no el hecho del teatro mismo. Quizás parezca natural eludir la pregunta sobre la naturaleza del teatro y diluirla en la evidencia de su convencionalidad histórica al comprobar que, hasta hoy, la única disciplina teatral verdaderamente constituida ha sido la historia del teatro (entendida sobre todo como una historia de la literatura dramática³¹). Teatro sería, de acuerdo con esto, aquello que recoge, o de lo que trata, la historia de la literatura dramática.

³¹ Afortunadamente, esta perspectiva está cambiando. En la Historia del Teatro Español de Gredos, dirigida por J. Huerta Calvo [2003], se ha introducido no sólo la representación como tal, con todos los aspectos físicos y materiales (espacio, música, escenografía, etc.), en su estudio, sino también la interpretación de los actores, la recepción del público y, lo que es todavía más novedoso y destacable, la propia evolución y desarrollo de la teoría teatral.

Al no haberse establecido una teoría del teatro como disciplina autónoma, hasta ahora sólo han podido desarrollarse disciplinas parciales, como la historia de la literatura dramática, la sociología del teatro, la antropología teatral o una semiótica teatral, casi limitada esta última al estudio de los códigos y signos teatrales. La semiótica teatral ha sido hasta hoy, sin duda, la disciplina más desarrollada, pero no ha pasado de ser una semiótica descriptiva, por más que haya intentado ir del texto al espectáculo y del espectáculo al contexto y la recepción (T.Kowzan [1997a], M.de Marinis [1982], M.C.Bobes [1987]). La semiótica teatral ha sentado las bases de una teoría del teatro al superar el reduccionismo del texto y la literatura dramática, pero no ha logrado articular una verdadera teoría global.

Una prueba de cuanto decimos la podemos rastrear a través de las indecisiones terminológicas de M. de Marinis, sin duda uno de los estudiosos más serios y quien más se ha acercado a una teoría global del teatro a partir de la semiología. M. de Marinis ha mezclado muy distintas fórmulas para definir el objeto de estudio de la semiótica teatral: “Pragmática de la comunicación”, “Socio-semiótica de la comprensión teatral”, “Semiótica empírica o experimental de la recepción teatral”, “Teoría semio-cognitiva de la experiencia teatral”, “Teoría contextual de los hechos espectaculares”, “Teoría de la relación teatral”, “Nueva teatrología” [1982: 10-197-199]. No parece que todas estas formulaciones tengan mucho en común ni aclaren su objeto de estudio. Se ha ido pasando del estudio del espectáculo (llamado a veces “texto espectacular”) al de la relación teatral, para acabar definiendo el teatro como “el proceso productivo-receptivo completo que el espectáculo individualiza y del cual constituye tan sólo *un* aspecto (por lo demás, no separable claramente de los otros)”[1982: 25], definición, como el propio

autor reconoce, incompleta y un tanto confusa. Por eso estamos totalmente de acuerdo con el diagnóstico que el propio De Marinis hace:

Una peculiaridad adversa de los estudios teatrales es la de no saber aún exactamente *qué* es lo que estudian o deberían estudiar, y mucho menos, por consiguiente, *cómo* estudiarlo. En nuestro caso, entonces, el hacernos una vez más estas preguntas no significa someterse a un ejercicio retórico vacío y estéril, sino que implica, por el contrario, procurar realizar una clarificación indispensable para la exactitud de todo discurso ulterior [1982: 7].

Fruto de esta clarificación indispensable ha sido el paso de una semiótica estructuralista a una semiótica pragmática:

una semiótica que, rechazando formalizaciones abstractas de modelos comunicativos y de estructuras de sentido, se dirija en cambio a la consideración analítica y modelizante de la concreta dinámica histórica de los significantes y de los textos, de su producción y de su recepción. Todo esto, por lo que se refiere específicamente al teatro, significa el paso de una teoría de los signos y las convenciones a una teoría contextual de los hechos espectaculares, que se ocupe a su vez de reformularse en los términos más acabados como una teoría de la relación teatral [1982: 10].

Pero una teoría de la relación teatral (actor-espectador), sigue siendo una teoría parcial, por más que su estudio requiera un marco pluridisciplinario y experimental para llevarse a cabo. No creemos que éste sea, sin embargo, el camino por el que debe

avanzar una semiótica teatral si esto supone renunciar a su aportación más valiosa: el estudio del teatro como un texto complejo, sincrético, compuesto por subtextos de diversa materia expresiva, de una pluralidad de códigos heterogéneos. Al comprobar que este enfoque, sin embargo, encierra el peligro de una “semiótica descriptiva”³², De Marinis ha tratado de encontrar otro marco más teórico y global, y ha propuesto la siguiente definición del teatro: “Los espectáculos teatrales son esos fenómenos espectaculares que se comunican a un destinatario colectivo, el público (que está presente físicamente en la recepción), en el momento mismo de su producción (emisión)” [1982: 64], desplazando, como él mismo afirma, el objeto de estudio del emisor al receptor.

Llama la atención que esta definición, que sigue siendo parcial, incurra en un error de circularidad tan evidente como el de incluir lo definido en la definición (“espectacular”). Es aquí donde falla precisamente, al dar por supuesto el contenido de un término más bien problemático, como más adelante reconocerá el propio De Marinis:

Una definición de este tipo ofrece algunos méritos [...], pero [...] tiene la desventaja bastante apreciable de adaptarse también perfectamente a los ‘comportamientos en público’ a que alude Goffman y a las distintas formas de representación del *si mismo*, si no fuera por esa especificación contenida en el calificativo espectacular, asumido en un sentido estricto. El problema es que, desafortunadamente, ya no tenemos claro qué significa espectáculo ‘en un sentido estricto’ y cómo se distingue, eventualmente, del espectáculo en sentido lato. Y aquí no ayuda mucho la definición propuesta en su

³² El ejemplo más elocuente de este peligro lo encontramos en T.KOWZAN [1997a] y su famoso modelo de 13 sistemas de signos teatrales: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, escenografía, iluminación, música y sonidos. Se trata, como puede comprobarse, de un enfoque descriptivo, transcriptivo o reconstructivo, no propiamente teórico.

oportunidad por Cesare Molinari, la que nos satisfacía, aunque fuera de modo provisorio, en dicho libro: ‘Espectáculo sería todo lo que se prepara y dispone intencionalmente para ser observado, pero también vivido’ (Molinari-Ottonleggi, 1979,7). En suma, por más que le demos vueltas, nos parece que aún nos debatimos con la impasse señalada en su momento por Goffman, cuando señalaba [...]: ‘naturalmente, no todo el mundo es escenario, pero no es fácil especificar exactamente las razones de por qué no lo es’(1959,84) [1982 :180-181].

Bastaría, pensamos, con distinguir entre “teatro” y “espectáculo”, no identificándolos, para salir de tanto “impasse”, como veremos más adelante. También, el separar la *intencionalidad* de uno de los elementos esenciales del teatro (el espectador) y la intencionalidad del otro polo de la comunicación teatral (el actor). Para que exista teatro es preciso que ambos (emisor-actor y receptor-espectador) compartan la intencionalidad o convención constitutiva del hecho escénico: la particular relación entre realidad y ficción que el teatro instaura y por la que ambos *saben* que lo que uno hace y el otro contempla es una representación y actuación *ficticia* (aunque *real*, no sólo imaginaria). Pero no basta que los espectadores digan “esto es teatro” para que *eso* se transforme automáticamente en teatro. Tampoco es suficiente el establecer un “marco” teatral para que lo que ocurra dentro se convierta en teatro. De Marinis pone un ejemplo extremo de estas situaciones: una actuación del grupo *Squat Theatre* en que se colocaba a los espectadores ante una vitrina por la que veían pasar a la gente de la calle y donde se mezclaban acciones ficticias (hechas por actores) y reales (realizadas por los transeúntes). Aclara acertadamente De Marinis que “el acontecimiento teatral es teatro sólo porque ha sido ideado como teatro, presentado como teatro, recibido como teatro” [1982: 182], por lo que esta situación sólo es en parte teatral (la que se refiere a los

actores), pero no lo es con relación a los otros “actores” (transeúntes), que no sólo no actuaban desde la ficción, sino que ni siquiera sabían que eran observados por supuestos espectadores.

La vitrina es un maravilloso ejemplo de esos marcos (*frames*) físicos de los que habla Bateson en el ensayo acerca del juego y de la fantasía a que hacía referencia Schechner [...] Pero justamente el ejemplo de Squat Theatre demuestra que los marcos materiales por sí solos no son suficientes, además es necesario que el sujeto receptor pueda reconocerlos como tales y actuar en consecuencia, tanto en el plano interpretativo como en el comportamental, participativo, traduciéndolos (verbalizándolos) en forma explícita o implícita, en enunciados metacomunicativos como “esto es teatro”, “esto es ficción”, etc. Esta es la esencia, la diferencia entre arte y vida, entre espectáculo teatral y, simplemente, la vida cotidiana como espectáculo [1982: 182-183].

Estas precisiones y análisis (acertadas, aunque parciales) de M. de Marinis³³ muestran hasta qué punto la semiótica teatral se va alejando de su propio método para adentrarse en enfoques (en este caso, la pragmática) mucho menos condicionados por su

³³ M.de Marinis no parece haber tomado en consideración una de las afirmaciones de Goffman –hecha precisamente a final del libro al que alude (*La presentación de la persona en la vida cotidiana*, 1993)–, bastante clarificadora sobre las diferencias esenciales entre la actuación y dramatización de la vida cotidiana y la representación teatral: “La acción que se representa en un teatro es una ilusión relativamente inventada y reconocida; a diferencia de la vida corriente, nada real o verdadero puede sucederles a los personajes representados, aunque en otro nivel puede ocurrir algo real y verdadero para la reputación de los actuantes *qua* profesionales, cuyo trabajo cotidiano es poner en escena actuaciones teatrales” [1983: 270]. Y un poco más adelante: “El personaje que sube a escena en un teatro no es, en cierta medida, un personaje real ni tiene el mismo tipo de consecuencias reales que el personaje, totalmente inventado, escenificado, pongamos por caso, por el estafador; pero la puesta en escena *exitosa* de cualquiera de estos tipos de figuras falsas implica el uso de técnicas *reales*, las mismas mediante las cuales las personas corrientes sustentan en la vida cotidiana sus situaciones sociales reales”[*ibid.* 271]. Los personajes y las situaciones teatrales son ficticios, frente a los de la vida, totalmente reales, aunque, al ser llevados a cabo por actores reales, las técnicas empleadas y determinadas consecuencias (referidas al actor, no al personaje), sean también necesariamente reales.

marco teórico, pero al mismo tiempo el que no basta con emparejar términos para que se produzca una verdadera síntesis conceptual (“semiología pragmática”, por ejemplo)³⁴.

La semiótica teatral no es una verdadera teoría del teatro, decimos, sino una semiología aplicada. No se puede dar por supuesto, además, que la semiótica sea una ciencia global, totalizadora, última, como parece haber imaginado Saussure. La práctica ha demostrado que, al menos hasta hoy, ese proyecto es irrealizable. La suma de teorías parciales, por otro lado, no da automáticamente como resultado una teoría global. Las teorías parciales son totalmente necesarias, pero su suma no constituye de por sí una síntesis ni una teoría total. Son análisis fragmentarios y sucesivamente acumulados de una realidad global. Puede ponerse en duda la posibilidad o la necesidad de una teoría, pero no es correcto identificarla con algo que no lo es, como es el caso de la semiología teatral.

Ciertamente hay objetos de estudio que no necesitan una teoría global para constituirse en disciplinas científicas, porque en realidad no existen *como tales objetos* con anterioridad a la investigación. La disciplina surge precisamente para construir y delimitar su objeto, no al revés. No existe el objeto “psicología”, por ejemplo, sino un vago territorio al que podemos denominar “psique”, “conducta” o “comportamiento”, determinado por factores cognitivos y emotivos, y que da origen a unos estudios concretos, que van delimitando un campo de estudio más o menos específico, pero nunca sobre la base de una realidad previamente identificada. Hay otras disciplinas, en

³⁴ El teatro se resiste a que teorías de otros campos del saber se trasladen mecánicamente a su estudio. Un ejemplo lo tenemos en la literatura, hasta hace poco casi la única disciplina aplicada con cierto rigor al análisis del teatro. Pero en este caso vemos que el esquema básico autor/texto/receptor (válido para la literatura) se complica totalmente en el teatro: aquí el autor se diversifica entre el dramaturgo, el director y el actor; el texto se escribe en función de la representación (no sólo para la imaginación); el receptor está inmerso en un público, no es un simple receptor solitario, y la comunicación es directa e inmediata (no diferida y en ausencia del emisor, como en la literatura).

cambio, que sí tienen previamente definido o delimitado su objeto, aunque siempre pueda someterse a cambios, desplazamientos, reducciones o ampliaciones, como es el caso de la física, que estudia las leyes de la materia en su comportamiento observable y medible. Es en estos casos en los que es posible hablar de Teorías, globales o parciales, o de disciplinas propiamente teóricas, como la Física Teórica o la Teoría Cuántica. Pero no podemos hablar de Teoría de la Psicología, o Psicología Teórica. Sí podemos, dentro de la Psicología, desarrollar una teoría de la personalidad, por ejemplo, en la medida en que la personalidad puede ser un objeto delimitado (rasgos, estados y diferencias individuales), por más que resulte problemático el hacerlo. “Teoría de” sólo puede aplicarse a determinados objetos de estudio, no a todos. No todos los objetos de estudio científico o académico tienen, por tanto, el mismo estatuto epistemológico. El objeto “teatro” y el objeto “literatura” no son objetos iguales que la “semiótica” o la “historia”, por ejemplo. Tampoco son igual “física” y “literatura”, ni “literatura” y “teatro”. Unos son disciplinas, otros hechos sociales, otros corpus teóricos o enfoques epistemológicos. Unos tienen realidad ontológica, otros sólo cognitiva; unos son objetos ya constituidos, otros en proceso de constitución, etc. Puede incluso haber ambigüedades: la literatura es un hecho social, un objeto artístico, una experiencia personal y una disciplina académica.

Así que no todos los objetos de las ciencias o disciplinas tienen el mismo rango teórico, porque ontológica y semánticamente son distintos. En el caso del teatro es evidente que sí existe previamente como realidad artística y social antes de que surja una disciplina que lo estudie. Este hecho complica el problema de su definición, pero al mismo tiempo lo hace más ineludible. Surge una tensión entre la realidad empírica y la demarcación teórica. Por un lado, lo evidente. Así, podemos afirmar con coherencia:

“Esto *es* teatro porque estamos en *un* teatro”, o “teatro es *lo* que *aquí* se hace”. El lugar determina el hacer, y el hacer el ser. A esto responde la polisemia de la palabra “teatro”: tanto el espacio (edificio), como *lo* que en él *tiene lugar* (actuación, representación). Además, esto *es* teatro porque *así* se nos presenta y anuncia. El decir, enunciar, presentar, hace también el ser. Al asumir estos dos hechos (“estoy en un lugar en el que me han dicho que se va a hacer teatro”), crea una actitud y un estado de conciencia especial que predispone a ver y oír de un modo particular o *específico*, distinto al modo habitual de percibir y juzgar otra realidad. Esta *predisposición mental y psicológica* me va a permitir ver lo que veo y oír lo que oigo sin tomármelo “al pie de la letra”, o sea, no totalmente en serio. A mantener esta actitud me va a ayudar el resto de espectadores, todos los que están a mi lado, ya que puedo comprobar que sus reacciones no son exactamente como las de la vida diaria o fuera de ese contexto: no reaccionan como si lo que ven y oyen fuera “del todo” verdad. Su conducta es una guía para mi interpretación: su “pasividad”, separación y “no intervención” en lo que están presenciando, por ejemplo, o su forma de atender, contemplar y relacionarse con los que están actuando, me orienta a mí sobre el modo como debo interpretarlo todo. Mi aprendizaje es vicario: aprendo a ser espectador viendo cómo se comportan otros espectadores. Todo son señales para mí de que eso que otros hacen *no es exactamente igual* a lo que sucede en la vida ordinaria, cotidiana, que ahí rigen otras leyes; que esto es *como* un juego (aunque no exactamente un juego); que la cosa no va tan en serio como parece; que los actantes y los espectadores saben bien “de qué va la cosa”: entretener, divertir, parodiar, emocionar, conmover y, de paso, hacer pensar o “dar que pensar”. He aprendido, además, a no engañarme ni dejarme engañar: sé distinguir bien la realidad de la ficción. Comprendo, por tanto, que la esencia del teatro consiste en

presentar una ficción *como si* fuera verdad. He aprendido a ser espectador, en suma, porque he aprendido a distinguir entre lo que es teatro y lo que no lo es. Es como si dijéramos: “sé hablar porque he aprendido la lengua con la que hablo”; o “comprendo lo que me dices porque conozco la lengua con la que me hablas”.

Existen, por tanto, “rasgos constitutivos” (la lengua) y “rasgos de individualización” (el habla) del teatro. El conocimiento de unos facilita la identificación de los otros. Existe un marco-estructura-molde que me permite identificar la naturaleza de las realizaciones concretas. Entre el sistema y sus realizaciones se da una tensión permanente. Lo individual o concreto (las obras de teatro) puede actuar como fuerza expansiva o disgregadora de lo universal o genérico (el teatro como arte específico), o como fuerza comprensiva y cohesiva. Hay obras y representaciones teatrales que comprimen la estructura (centrípetas) y obras que la expanden (centrífugas). Unas van hacia los límites, otras hacia el centro. Todas estas tensiones ponen a prueba el arte, en este caso al teatro, y determinan su dinámica histórica. La distinción entre teoría e historia se fundamenta, como vemos, en la propia estructura cognitiva del espectador, mediante la cual puede distinguir entre qué es y qué no es teatro, entre competencia teatral (conocimiento del teatro como sistema) y actuación (interpretación de una obra teatral concreta). Teoría significa, por tanto, un conjunto de supuestos cognitivos que determinan o condicionan la práctica, en la medida en que son moldes cognitivos que delimitan el campo de la actuación, orientan la conducta y la acción, las decisiones o realizaciones concretas.

Toda teoría se expresa a través de principios y leyes generales. Las teorías cambian, lo que parece contradictorio, pero es esencial a la propia definición de teoría: se modifican en la medida en que cambia su objeto, ya sea porque cambian las

realizaciones y circunstancias históricas, ya sea porque evoluciona el conocimiento de ese objeto, haciéndolo más complejo o descubriendo aspectos antes desconocidos. No hay teorías inmutables, en la medida en que los objetos de estudio o el conocimiento de los mismos, cambian. Mientras existen, las teorías actúan, sostienen acciones, orientan prácticas, pero también se reformulan, completan, dan pie a otras teorías o cambian y desaparecen.

Pero teoría no es lo mismo que historia. La oposición teoría/historia es sólo relativa, en la medida en que la primera se centra en lo universal y genérico y la otra en lo particular y singular. Cuando una y otra no coinciden, esa divergencia pueden afectar tanto a la teoría como a la historia, obligando a una u otra a modificarse. La historia del teatro es la historia de las transformaciones de un sistema de formas que ha de ser definido por una teoría. La teoría define el sistema; la historia, las realizaciones y transformaciones de ese sistema.

La teoría (definición) es un molde, una programación previa que condiciona y conforma el texto, el hecho teatral, la creación y la recepción. Es un marco de producción y de recepción. Una teoría que defina el teatro, por tanto, no es una metafísica ontológica o esencialista, ahistórica, sino, en todo caso, transhistórica. Transhistórico no quiere decir fuera de la historia o trascendente, sino que tiene cierta permanencia histórica, lo que supone algún fundamento “natural”, incluyendo en lo natural lo cultural, que es lo propio de la especie humana (fruto de la coevolución gen-cultura). Lo histórico-cultural concreto, anclado temporalmente, no se opone a lo transcultural o transhistórico, concepto en el que se incluye lo universal y lo genérico. No es un *a priori* esencialista, platónico, idealista, sino un *a priori* evolutivo y, como tal, sujeto a su vez a evolución.

Una teoría definatoria del teatro es el estudio de las propiedades del teatro; lo propio es lo estable, lo invariable, las recurrencias: propiedades discursivas específicas del texto, propiedades semióticas y comunicativas de la representación y la recepción, y exigencias específicas para los procesos de traslación, interacción e interdependencia entre unas y otras. Aquí es donde hemos de encontrar lo específico o distintivo del arte teatral.

Porque podemos distinguir el teatro del no-teatro, también podemos comprender todas las transgresiones y posiciones imaginables entre el teatro y el no-teatro. Saber qué es teatro nos permite descubrir la variedad de géneros intermedios, fronterizos, híbridos, periféricos, transiciones, amalgamas, conjunciones, interacciones. Sin un referente general no podríamos distinguir lo particular. Lo incorrecto sería negar lo general ante el deslumbramiento de lo particular, anular lo común para defender lo diferencial, hacer de uno la negación de lo otro. Digámoslo con palabras de M.de Marinis:

La extensión y confusión que presentan hoy los límites del teatro representan en sí mismo un fenómeno positivo siempre y cuando no se conviertan [...] en un pretexto para debilidades teóricas, como [...] afirmaciones tan genéricas como metafísicas acerca de la teatralización mundial que se estaría produciendo actualmente y dentro de la cual sería cada vez más difícil, cada vez más inútil, diferenciar prácticas teatrales específicas y especializadas. La labor del estudioso, del teórico, del análisis, sigue siendo la de proponer conceptualizaciones, introducir distinciones, definir contornos, aunque provisorios y discutibles, incluso allí donde hoy en día el sentido común parece negar su posibilidad [1982: 186].

Creemos, como De Marinis, en la posibilidad de establecer distinciones, delimitar contornos mediante una definición dinámica y proposicional de los rasgos peculiares y distintivos del teatro, de sus componentes básicos y funciones esenciales. A esto nos obliga, precisamente, el hecho de que hoy los límites o fronteras del teatro se hayan ampliado, pero no disuelto. Cuanto más se mezcla y confunde el teatro con otras artes y prácticas sociales, más necesitamos definirlo para mejor comprenderlo y, a partir de ahí, entender las relaciones que mantiene con el resto de las artes y las prácticas culturales. Como dijo M. Bajtin “hay que saber aislar el objeto de estudio y delimitarlo correctamente, de tal manera que la delimitación no llegue a separarlo de los vínculos, para él esenciales, con otros objetos, y fuera de los cuales el mismo objeto se vuelve incomprensible” [1994: 138].

2. RASGOS DISTINTIVOS DEL TEATRO

Si partimos de que el teatro es una actividad social y artística específica, lo primero que hemos de encontrar son sus rasgos distintivos, aquellos que no comparte o que le diferencian de otras actividades sociales y artísticas. Para mayor precisión, vamos a distinguir entre *rasgos específicos* y *características*. Los rasgos específicos son aquellos *semas* que un concepto no comparte con ningún otro; al comparar el concepto con cualquier otro, y especialmente con aquéllos con los que forma un campo semántico, encontramos rasgos que sirven para distinguirlo de todos los demás. A estos rasgos los llamamos *específicos* o *distintivos* en la medida en que nos permiten definir la *especificidad* de la categoría (la especie o categoría determina una *extensión conceptual* o *cognitiva* que permite la inclusión todos los miembros pertenecientes a esa especie o categoría) con la que nos referimos a un objeto, actividad o fenómeno concreto.

Por *características* entendemos aquellos otros semas que, sin ser específicos, constituyen rasgos de identidad de un concepto o categoría, en la medida en que están contenidos en el *prototipo*. El prototipo nos sirve de modelo conceptual e imaginario de referencia, pero la *pertenencia* de los miembros a la categoría que contiene no exige compartir todos los rasgos semánticos distintivos, sino sólo mantener una *semejanza* con el prototipo. Las fronteras entre conceptos no son, por tanto, rígidas, sino difusas. La relación entre categorías se hace más fluida permitiendo así una mejor adaptación

del lenguaje a la multiplicidad y diversidad de miembros o ejemplares, posibles candidatos a pertenecer a una misma categoría.

El teatro, como veremos, tiene un rasgo específico lo suficientemente definido como para diferenciar el fenómeno teatral de cualquier otro. Contiene, además, un conjunto de rasgos característicos o típicos que, aunque comparta con otros conceptos o realidades, es muy difícil que aparezca reunido en cualquier otra manifestación social o artística tal y como suele ocurrir en la mayoría de los hechos teatrales.

En el uso del lenguaje cotidiano solemos atender tanto a una definición semántica del teatro (semas distintivos) como a la comparación con un prototipo (características). Desde este punto de vista, el teatro es un término polisémico, de gran riqueza semántica y pragmática: edificio, género literario, obra dramática, conjunto de obras teatrales de un autor o una época, actividad artística, espectáculo, representación, desempeño de un rol o papel social, actitud engañosa, modo exagerado de expresión, etc. La etimología de la palabra (introducida en nuestra lengua hacia el siglo XIII, según testimonio de Covarrubias) nos remite a un espacio arquitectónico especial destinado a la observación y la contemplación (del griego *théatron*, *théaomai*). En este espacio se producían hechos y acciones que representaban de forma ficticia y artística, mitos o sucesos, pero de tal modo que aparecieran ante los espectadores como si estuvieran ocurriendo en ese mismo momento. El teatro es, por tanto, un lugar para contemplar sucesos o acciones que ocurren en el mismo momento en que se observan como si fueran de verdad, aunque los espectadores saben que no lo son.

La diversidad de usos y significados del término teatro nos muestra que la formación de un concepto no es nunca un proceso cerrado, ya que el lenguaje natural, como la realidad, está en permanente cambio, bajo la influencia constante de

transformaciones culturales y materiales. En el momento actual, el teatro produce gran variedad de hechos teatrales que nos obligan a una reestructuración cognitiva del concepto mismo, en la medida en que la categoría *teatro* ha de incluir ejemplares *nuevos*, no previamente definidos o codificados.

Como vemos, estamos aplicando a la definición del teatro los tres modos señalados más arriba sobre la formación de conceptos: 1) el uso 2) los rasgos semánticos y 3) la comparación con el prototipo. Concretemos esta definición.

Comparado el teatro con cualquier otra actividad artística y social, no hemos encontrado otro rasgo distintivo específico que aquel que define al teatro como un fenómeno esencialmente dual: “*una actividad en la que la ficción se hace realidad y la realidad se transforma en ficción*”. La mezcla entre realidad y ficción distingue al teatro de cualquier otro hecho o fenómeno social o artístico. El teatro es una *realidad ficticia* y una *ficción real*.

Podemos hablar de “paradoja” u “oxímoron” (Ubersfeld, 193: 11)³⁵ para referirnos a la convención básica por medio de la cual una ficción se hace *real* y una realidad se reconoce como *ficticia*. Hemos de precisar que, cuando decimos *realidad* nos referimos a “una acción concreta en un espacio tridimensional”, y cuando decimos *ficción* nos referimos a “una acción posible en un espacio imaginario”. La unión o fusión de estas dos realidades –la ficticia y la real– es lo que constituye la *especificidad* del teatro.

Decimos que el teatro es una realidad *paradójica* porque reúne dos conceptos antitéticos –realidad y ficción. La forma en que el teatro une realidad y ficción es lo

³⁵ Utiliza también esta autora el término *denegación* para expresar la misma idea, acentuando el hecho de que todo, en el teatro, *niega* lo que parece ser para ser otra cosa [1993: 37].

distintivo del hecho teatral. Pero no es fácil determinar el modo particular como el teatro relaciona estas dos realidades opuestas.

Por un lado, podemos hablar de *fusión*, ya que, en el momento en que la realidad y la ficción se unen, forman un todo *inseparable*. La realidad teatral se presenta como *una sola realidad*, no como dos realidades distintas. Los creadores de esa realidad (los productores de la obra teatral: autor, director, actores...), realizan una actividad que, desde el punto de vista material, es igual a cualquier otra actividad, o sea, una actividad no dividida ni fragmentada en niveles de realidad distintos. Los receptores (espectadores) tampoco hacen una distinción entre realidad y ficción al percibir una obra teatral, al recibir el producto artístico que otros le ofrecen. La percepción de la realidad teatral es *una y completa*, con los mismos atributos observados en la percepción de cualquier otro fenómeno o actividad social.

Por otro lado, hemos de hablar de *separación*, ya que ni los productores ni los receptores ignoran u olvidan en ningún momento que se trata de una realidad distinta a la realidad ordinaria, una realidad que sólo puede entenderse y valorarse en la medida en que *se sabe* que es ficticia, fingida. La realidad teatral tiene la apariencia de una realidad completa e idéntica a cualquier otra realidad del mundo y, sin embargo, quienes la construyen y perciben saben que no es así, que la realidad teatral sólo puede existir y cobrar sentido como tal si se la reconoce como ficción, o sea, como realidad *imaginaria* o *fingida*, es decir, radicalmente separada del mundo real por una convención básica: el acuerdo previo por el que, tanto creadores como receptores, *son conscientes* de que nada de lo que ocurre en el escenario puede tomarse “en serio”, nada puede verse ni valorarse como si tuviera el mismo nivel de realidad que la realidad de fuera del teatro, la de la vida cotidiana.

Una frontera sutil, pero radical, separa la realidad teatral de la realidad no teatral. Esa frontera la construyen y aceptan todos cuantos participan en el hecho teatral y esa participación es la que hace posible la fusión y separación entre realidad y ficción, el rasgo específico y distintivo del teatro. Toda obra de teatro lograda plantea, más allá de la convención básica ineludible, cierta “duda” sobre los límites entre realidad y ficción, entre lo que *es* y lo que *no es*, entre lo que *no es*, pero que *puede ser*, y entre lo que *puede ser* y lo que *no puede ser*. El espectador trabaja contantemente en ese filo, juzga e interpreta todo desde esa incertidumbre, incertidumbre que sólo será posible sobre la base de la distinción entre realidad y ficción que el teatro instaura.

La especial unión y distinción entre lo real y lo ficticio que el teatro lleva a cabo, es su rasgo distintivo porque atraviesa todos y cada uno de sus elementos constitutivos. Cuanto vemos y oímos, todo cuanto sucede o se desarrolla en el teatro, está sometido a ese doble nivel de realidad, la realidad real y la realidad ficticia: actores, personajes, espacio, tiempo, acciones, palabras, objetos, movimientos, conflictos... todo es a la vez real y ficticio. Si fuera sólo real dejaría de ser teatro; si fuera sólo ficción dejaría de ser igualmente teatro. El teatro no es sólo realidad imaginaria, como la literatura, por ejemplo; pero tampoco es sólo realidad, por muy ritualizada o codificada que esté, como puede ser una corrida de toros. En una novela se muere sólo imaginariamente: la muerte existe sólo en la conciencia del autor y del lector y se construye sólo con palabras. En una plaza de toros, el toro muere de verdad y el torero puede también morir de verdad. En el teatro no se muere sólo imaginariamente, como en la literatura (la muerte como un fenómeno encerrado en la mente del espectador), sino real y aparentemente (*se percibe* como si fuera una muerte real), pero no se muere de verdad, como se puede morir en una plaza, sino fingidamente.

Vemos ya que este rasgo distintivo nos permite separar el teatro de otras dos manifestaciones artísticas con las que frecuentemente se confunde: la literatura y el espectáculo. Consideramos la lidia de toros como *espectáculo* y a la literatura como *ficción imaginaria* construida sólo con la palabra.

La distinción entre *espectáculo* y *teatro* nos parece fundamental³⁶. Con frecuencia no se diferencian, lo que hace que acabemos aceptando como teatro cualquier manifestación espectacular, tenga o no tenga el componente de ficción que nosotros consideramos esencial para diferenciarla del teatro. Si vamos al circo, a los toros, a un concierto de *rock*, a presenciar un desfile, a ver un partido de fútbol, etc., podremos encontrar en estos espectáculos algunos momentos en los que la ficción “entra en escena” (algo se nos presenta como ficción, no nos lo tomamos “al pie de la letra” o en serio), pero serán momentos aislados, ya que la mayoría de lo que ahí vemos y oímos lo percibimos como lo que es, directamente, no como una ficción inventada que nosotros hayamos de interpretar *como si fuera otra cosa*. El espectáculo nos atrae (asombra, fascina, sorprende, agrada, inquieta...) por sí mismo, por lo que tiene de riesgo, de juego, de belleza, de tensión..., pero no por ser ficción.

El circo es un espectáculo *heterogéneo* en el que podemos encontrar una parte teatral (los payasos), una parte espectacular (magia, malabarismos), una parte de riesgo (trapevistas, domadores), otra musical, danza, cabaret, etc. En un concierto moderno podemos ver a los cantantes transformarse en personajes, el escenario y la actuación

³⁶ La confusión entre teatro y espectáculo proviene de las vanguardias de principios del siglo XX. Al reivindicar el carácter espectacular del teatro querían luchar contra el monopolio del texto literario y el encorsetamiento de la escena supeditada enteramente al diálogo. A. ARTAUD resume muy bien esta posición: “En todo espectáculo habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de objetos (...), máscaras, maniqués de varios metros de altura, etc.” [1999: 202].

teatralizarse, etc., pero no es la ficción lo que define a un concierto, sino la música que en él se produce. En un partido de fútbol podemos considerar a los futbolistas como personajes, pero, aun siendo un juego, lo que “se juegan” es de verdad. Lo que ocurre en el césped no es ficción; más que juego, es una competición, y una competición de verdad (una “verdad”, incluso, multimillonaria). El fútbol es *juego competitivo*; comparte con el teatro el ser un espectáculo real, pero una barrera lo separa del teatro: la ausencia de ficción³⁷.

Cuando consideramos al teatro como espectáculo queremos acentuar aquello que tiene de sorprendente, más que lo que tiene de ficción. La ficción puede ser espectacular, y en este sentido podemos hablar de “teatro espectacular”, o de “espectáculo teatral”. El uso de la expresión “espectáculo teatral” como sinónimo de teatro es frecuente³⁸, y nada hemos de objetar a ello, en la medida en que no sirva para borrar la distinción entre teatro y espectáculo que aquí estamos definiendo. Dentro de una obra teatral puede haber elementos espectaculares, pero nunca serán lo esencial, y más sin son meros “aderezos” o van separados de la acción. Ya lo señaló Aristóteles en su *Poética*.

³⁷ Existen dos tipos de juego: el que supone la creación de una ficción (el juego infantil, en general, en el que el niño asume un personaje) y el juego sin ficción (competición deportiva, en general, en el que los jugadores adoptan un papel –real, no ficticio– dentro del juego). Se da una diferencia fundamental entre *juego* (en general) y *teatro*, ya señalada por M.BAJTIN: “Es la ausencia fundamental del espectador y autor lo que distingue radicalmente el juego del arte. El juego, no presupone, desde el punto de vista de los mismos jugadores, a un espectador que se encuentre fuera del juego y para el cual se realizaría la totalidad del acontecimiento representado por el juego; y en general, el juego no representa nada, sino que imagina” [1982: 72]. El juego, en sí mismo, no necesita ni autor ni espectadores, elementos imprescindibles del teatro.

³⁸ Dado el uso tan extendido y aceptado de la expresión “espectáculo teatral” como sinónimo de obra teatral, la usamos también alguna vez en este estudio. Señalamos con ello la parte de espectáculo que toda obra teatral contiene, además de poder incluir así a algunas formas teatrales en las que abunda el elemento espectacular.

Aristóteles considera a la fábula (*mythos*), a la acción y composición de los hechos, el elemento fundamental de la tragedia, y a la música o el espectáculo, elementos secundarios:

La melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas [1974, 1450b 15-20].

El mejor poeta (autor) es el que no hace depender la catarsis (el temor y la compasión provocados por el destino trágico del héroe) de otra cosa que del desarrollo o estructura de los hechos, no del espectáculo (efectos visuales y sonoros sorprendentes basados en el uso de máquinas, trucos y artefactos).

Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y el temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos [1974: 1453b 1-13].

No obstante Aristóteles reconoce la utilidad de estos recursos escénicos, especialmente la música y el espectáculo, “medios eficacísimos para deleitar” [1461a 115].

Para que algo se convierta en espectáculo basta que produzca extrañeza, asombro en el que observa o mira; basta que provoque cierta ruptura en el orden de lo esperado, en el orden familiar de los acontecimientos. Esta sorpresa o ruptura de lo habitual puede ser natural o artificial, intencionada o no intencional. Así, podemos hablar de la explosión de un volcán como de un “espectáculo natural”; pero también sería espectáculo si el hombre provocara artificialmente la explosión de la boca de un volcán dormido. Del mismo modo puede ser espectacular el choque de un tren, aunque no sea intencionado. La diferencia con el teatro es que, si esto ocurre en el escenario (la explosión de un volcán, un choque de trenes), se convierte automáticamente en ficción; además de artificial e intencionado, será ficticio. Lo ficticio puede ser espectacular, pero no todo lo espectacular es ficticio. En consecuencia, lo espectacular no basta para definir el teatro.

La distinción entre *literatura* y *teatro* es igualmente fundamental. No nos referimos a la diferencia entre el teatro como género literario y el teatro como representación, de la que hablaremos más adelante, sino al hecho de que la literatura es sólo *ficción imaginaria*, mientras que el teatro es *ficción real*. Basta esta distinción para comprender que el teatro, aunque pueda ser literatura, no puede ser *sólo* literatura.

De la definición de teatro como la construcción de una realidad *distinta*, única – eso que está entre la verdad de la vida y la verdad de la ficción artística –, se pueden extraer conclusiones que afectan a la comprensión de muchas de las paradojas que

constituyen el teatro mismo, como son su carácter efímero y a la vez absoluto, la opacidad y transparencia de sus signos, la realidad tridimensional y la irrealidad referencial, la identificación y el distanciamiento, el actor y el personaje, el tiempo real y el tiempo de la ficción, el escenario y la escena, la actuación y la interpretación, la producción y el producto, el texto y la representación, etc.

La definición que aquí ofrecemos de teatro nos servirá también para aclarar alguna de las posiciones teóricas más extendidas. Analicemos tres de ellas, que nos parecen representativas.

Dice E.Fischer-Lichte –en uno de los tratados más seriamente elaborados de teoría teatral –, que la esencia del teatro es que:

“A encarna a X mientras S lo presencia”.

El teatro reducido a sus mínimas condiciones previas, necesita a una persona A, que presenta a X, mientras S es espectador. [...]

Todo lo que hace A cuando personifica a X, ni lo hace para la consecución de un fin concreto (porque todo lo que haga en estos casos no lo hace para sí, sino ante otros, los espectadores), ni tampoco para afirmar algo sobre sí mismo, la persona A, sino exclusivamente para indicar algo que sólo concierne a X [1999: 13-27-29].

Creemos que a la definición de Fischer-Lichte le falta algo: aclarar que lo que A realiza (actúa, interpreta, representa) es una *acción ficticia* y que como tal la entiende y recibe S. No basta con “representar o personificar a otro” (X); lo importante es que lo que haga A, sea lo que sea (representar, interpretar, encarnar a un personaje o simplemente “actuar”), lo veamos como algo distinto de lo que esa misma persona A hace o haría fuera del escenario, o sea, como algo que no es del todo verdad, sino sólo

en apariencia; es decir, una realidad ficticia. Fischer-Lichte parece confundir los elementos constitutivos del teatro (actor/acción/personaje/espectador) con la propia definición de teatro. Para que haya teatro, o sea, para que se produzca una realidad ficticia y una ficción real, se necesita, como mínimo, un actor, una acción espacio-temporal y un receptor o espectador. Pero estos tres elementos constitutivos no definen lo esencial del teatro, lo que de verdad ocurre entre escenario y sala y que está relacionado con el carácter específico de la actividad en la que A y S están comprometidos o implicados.

Jerzy Grotowski, desde otro punto de vista, tampoco asume el carácter de ficción como rasgo específico y distintivo del teatro, a pesar de proponerse el despojar al fenómeno teatral de toda adherencia parásita y tratar de reducirlo a su sustancia más pura (lo que él llama “teatro pobre”):

Ante todo queremos desembarazarnos del eclecticismo; no creemos que el teatro sea una amalgama de diversas disciplinas artísticas. Por el contrario, queremos precisar aquello que constituye la esencia o la particularidad del teatro; aquello que no puede ser doblado o imitado por otros géneros de espectáculo. [...]

Queriendo delimitar exactamente el hecho teatral nosotros hemos eliminado progresivamente del espectáculo todo aquello que tuviese características peculiares; de esta forma dejamos de lado el maquillaje, los efectos de luz, las decoraciones, el fondo musical, en una palabra, la escena misma. Empíricamente hemos constatado que el teatro, privado de todos estos encajes y bordados, no deja de existir. Por el contrario, deja de existir cuando se disgrega la comunicación entre el actor y el espectador, cuando desaparece el diálogo directo entre ellos, viviente y palpable [1970: 11-19].

Grotowski realizó un encomiable esfuerzo por despojar al teatro de todo lo accesorio. En contra de una afirmación muy extendida, por la que se considera al teatro como “síntesis de las artes” (a partir del intento de Wagner de convertir la ópera en un “arte total”), Grotowski nos dice que el teatro no precisa más que a un actor y un espectador que se comuniquen entre sí. La definición de teatro, como en el caso anteriormente discutido, resulta incompleta. Ha eliminado la necesidad del personaje, que Fischer-Lichte incluía como componente esencial del teatro, para reducir la tríada a sólo dos elementos, A y S. Añade que entre ambos debe existir una “comunicación”. Una definición del teatro que no incluya algo más, hace imposible la distinción entre teatro y vida, entre teatro y realidad no teatral. Si es suficiente con que dos personas se comuniquen para que haya teatro, no vemos el modo de distinguir este hecho de cualquier otro de la vida cotidiana. La confusión entre realidad y teatro, entre vida y teatro, entre lo que es teatro y lo que no lo es, fue precisamente lo que acabó invalidando la propuesta renovadora de Grotowski. El rechazo de la ficción –de la necesidad de la ficción como algo distinto de la realidad de la vida– fue lo que llevó a Grotowski a tratar de eliminar otras distinciones, como la que existe entre actor y personaje, realidad teatral y realidad cotidiana, espacio escénico y espacio real, etc. En consecuencia, el teatro acabó convirtiéndose para él en un instrumento de perfeccionamiento personal, no en un hecho social o una forma específica de comunicación directa a través de la ficción.

P.Brook insiste en lo mismo, si bien añade el elemento espacial como necesario para que pueda existir el teatro: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”[1973: 9].

Nosotros pensamos que se necesita algo más: que ese hombre que camina encarne un ser distinto al suyo, un ser ficticio, y que el que lo observa sepa que ese hombre que camina es un hombre metamorfoseado en un ser ficticio, y que lo que hace pertenece, por tanto, a un orden distinto del orden de lo real, al orden de la realidad ficticia, teatral.

Alfonso Sastre, nada academicista, pero sí un agudo observador del fenómeno teatral, ha dado una buena definición del teatro:

Un drama es, expresándonos en términos un tanto enfáticos pero muy precisos, una transposición de carácter ficticio –o fictivo– a un espacio-tiempo físico real determinado (un teatro o un espacio cualquiera que se use al efecto) de un hecho basado en la siguiente simplicidad: que los seres humanos hablan y se mueven, hablamos y nos movemos [2000: 231].

Donde dice “hablan y se mueven”, pongamos, para evitar malentendidos, “actúan”, “interpretan” o “representan”, pues hay teatro donde los personajes no hablan directamente, aunque sí, necesariamente, han de moverse. El propio A.Sastre entiende y explica bien que hablar es también actuar, y al revés, porque “nosotros, en nuestras vidas, hablamos, y ello aunque seamos mudos, pues entonces lo hacemos por otros procedimientos” [2000: 231].

Insistimos en la necesidad de “unir” (mediante *transposición*, dice A.Sastre) realidad y ficción y en establecer un vínculo específico entre ambas realidades a partir de la clara conciencia que los artífices y partícipes del hecho teatral tienen de esa relación como un hecho único y distintivo. J.Ortega y Gasset ya vio con nitidez el

especial orden “fenomenológico” que el teatro instaura: “Lo que no es real, lo irreal, tiene la fuerza, la virtud mágica de hacer desaparecer lo que es real”[1966: 43].

Define Ortega al teatro como “metáfora visible”, ya que es capaz de unir dos realidades distintas, anulándolas y neutralizándolas mutuamente: “Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad. Haciendo chocar y anularse realidades obtenemos prodigiosas figuras que no existen en ningún mundo” [1966: 47].

Del mismo modo, el actor y el personaje “mutuamente se niegan”:

Es necesario que ni uno ni otro sean reales y que incesantemente se estén desrealizando, neutralizando para que quede solo lo irreal como tal, lo imaginario, la pura fantasmagoría.[...]

Esta duplicidad –el ser, a la vez, realidad e irrealidad– es un elemento inestable y siempre andamos a riesgo de quedarnos con una sola de las dos cosas [1966: 48].

Ortega habla de “farsa” para referirse a lo que nosotros denominamos ficción, un término que nos parece más extenso y preciso a la vez: “En la farsa el hombre participa de un mundo irreal, fantasmagórico, lo ve, lo oye, vive en él, pero, bien entendido, como tal irrealidad, como tal fantasmagoría”[1966: 45].

Pero, añade, esta dimensión farsesca, ficticia, del teatro, no es algo accesorio, sino esencial a la vida misma. El hombre necesita el teatro; el teatro es consustancial a la vida.

Siendo la farsa uno de los hechos más permanentes de la Historia, quiere decirse que es la farsa una dimensión constitutiva, esencial de la vida humana, que es, ni más ni

menos, un lado imprescindible de nuestra existencia. Por tanto, que la vida humana no es, no puede ser “exclusivamente” seriedad, que la vida humana es, tiene que ser, por veces, a ratos, “broma”, farsa, que por eso el Teatro existe y que el hecho de haber Teatro no es pura casualidad y eventual accidente. La farsa, víscera del Teatro, resulta ser, vamos en seguida a descubrirlo, una de las vísceras de que vive nuestra vida, y en eso que es como dimensión radical de nuestra vida consiste la última realidad y sustancia del teatro, su ser y su verdad. [...]

¿No es enigmático, no es por lo mismo atrayente, apasionante este extrañísimo hecho de que la farsa resulte ser consustancial a la vida humana, por tanto, que, además de sus otras necesidades ineludibles necesite el hombre ser farseado y para ello ser farsante? Porque, no hay duda, esta es la causa de que el Teatro exista. Todo el resto de nuestra vida es lo más contrario a la farsa que se puede imaginar –es, constante, abrumadora “seriedad”. [...]

Para que haya otro mundo a que mereciera la pena irse sería preciso, ante todo, que ese otro mundo no fuese real, que fuese un mundo irreal. Entonces estar en él, ser en él equivaldría a convertirse uno mismo en irrealidad. Esto sí sería efectivamente suspender la vida, dejar un rato de vivir, descansar del peso de la existencia, sentirse aéreo, ingrátido, invulnerable, irresponsable, in-existente [1966: 55-56-60].

También F.Nietzsche vio claramente el componente de irrealidad, de artificio y ficción (lo llama “error”), como un rasgo constitutivo del arte teatral. Opone precisamente este elemento de ficción –representado o sostenido ante todo por el coro ditirámico– o creación pura, al naturalismo o realismo en el arte. Si el arte fuera una mera copia de la realidad dejaría de ser arte, quedaría supeditado a la realidad, absorbido por ella.

En el teatro, la misma luz del día es artificial, la arquitectura es simbólica, y el lenguaje métrico reviste un carácter ideal; en todo el conjunto reina la ficción, el error; no es bastante que se soporte, como una licencia poética, aquello que, no obstante, es la esencia de toda poesía. La introducción del coro es el acto decisivo por el cual fue leal y abiertamente declarada la guerra a todo naturalismo en arte [1943: 58].

Pero precisa a continuación que esa ficción no es pura fantasía evasiva, algo meramente imaginario y, por tanto, carente de realidad y de vida. El teatro es vida verdadera, no mera ilusión idealista, alejada del cuerpo y el instinto:

Sin embargo, no se trata de ningún modo, aquí, de un mundo de fantasía flotando arbitrariamente entre el cielo y la tierra, sino antes bien de un mundo dotado de realidad y de verosimilitud iguales a las que el Olimpo y sus habitantes poseían a los ojos de los helenos creyentes [1943: 59].

La difícil y específica unión entre arte y vida, entre ficción y realidad, no es, lo mismo que nos decía Ortega, un mero pasatiempo, algo innecesario, sino una afirmación y suplemento de la vida, mediante el cual el hombre vence a la “realidad”: “El arte no es solamente una imitación de la realidad natural, sino un suplemento metafísico de la realidad natural, yuxtapuesto a la misma para contribuir a vencerla” (Nietzsche, 1943: 163).

Otros autores, desde una perspectiva más concreta, han destacado alguno de los aspectos esenciales que el hecho teatral encierra a partir de su realidad paradójica. Peter Szondi ha señalado, por ejemplo, el carácter de entidad absoluta que la definición clásica del teatro encierra. El teatro es una “entidad primigenia”, construye una realidad

aparte, en la que el tiempo, el espacio y todo lo que en él sucede adquiere una existencia única y, por lo mismo, intransferible e irrepetible. En esto se parece a la vida misma: es irreversible, no puede volverse atrás, no puede pararse, no puede sustraerse a la continuidad del tiempo, ni suceder fuera del espacio. Por ello mismo, la acción teatral no puede *contarse* como pasado –es una sucesión de presentes–, ni presentarse como mera expansión de una conciencia (del autor o los personajes), ni comunicarse a través de una conciencia interpuesta: los hechos y los objetos son directos, tienen tridimensionalidad, volumen, espacio-tiempo.

El drama es una entidad absoluta. Para ser relación pura, o sea de naturaleza dramática, tiene que estar despojado de cuanto le sea ajeno. No conoce nada fuera de sí. [...]

No es la exposición (secundaria) de algo (primario), sino una exposición de sí mismo; el drama se representa a sí mismo. La acción que expone, al igual que cada una de sus réplicas, es “original” y adquiere realidad a medida que surge. [...]

Siendo todo drama primigenio en sí mismo, su tiempo será siempre el presente.

El presente deviene pasado en la medida que genera una transformación, que la antítesis que encierra arroja otro presente. El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. Cada momento debe contener en su seno el germen de futuro, ha de estar “preñado de futuro” (Szondi, 1994: 18-21).

Es precisamente por este carácter absoluto por el que el teatro puede servir de “espejo” de la realidad, convertirse en su “réplica” o ser su “contrario”. Al separarse de la realidad y construir una realidad *aparte* (en un tiempo y un espacio únicos) cuestiona

el orden social mismo, mostrándonos la cara efímera de todo, cambiable, “artificial”. El teatro es por naturaleza, distanciamiento de la realidad a través de la ficción. La realidad se separa de sí misma –el tiempo, del tiempo; el espacio, del espacio; lo que es, de lo que puede ser–, pero no para dejar de ser, sino para ser de modo absoluto.

La especial relación que el teatro establece entre realidad y ficción ha dado lugar a múltiples polémicas. El debate, siempre presente, sobre el realismo en el teatro, la *mimesis* aristotélica, la verosimilitud, los límites de la ficción, la autonomía de la representación, son algunos de los temas directamente relacionados con la definición del teatro. Desde Denis Diderot es imposible sustraerse a estas discusiones.

Vamos a analizar, por tanto, alguna de las consecuencias que el concepto de teatro, tal como lo hemos definido, implica. Empecemos por Diderot y su famosa paradoja del comediante.

No abordaremos ahora el problema del trabajo del actor (lo haremos más adelante), en torno a cual Diderot desarrolla su discurso, sino el supuesto en que basa sus argumentos: “Nada de lo que sucede en la escena se da igual que en la vida” [1986: 19], nos dice. Diderot inicia la reflexión teórica sobre la separación radical entre arte y naturaleza, entre la artificialidad de la ficción en el teatro y la naturalidad o espontaneidad de la vida sobre la escena. El arte es artificio, no copia directa de la vida. El teatro no puede reproducir lo que ocurre en la vida porque este método produce efectos deplorables en la interpretación del actor y, por tanto, en el arte teatral en su conjunto. El concepto de “verdad escénica” o “verdad teatral” se impone frente al de “verdad de la vida”: “Existe una disonancia entre la verdad de la naturaleza y la verdad de la convención. [...]. No está permitido imitar la naturaleza, ni siquiera a la más hermosa –la verdad– desde muy cerca [1996: 91].

Diderot nos revela la naturaleza específica del teatro. Toda su argumentación parte de la distinción entre teatro y vida. El teatro nace de la vida (la naturaleza) y la imita, pero no es igual que la vida, es arte. Al comprobar lo efímero de la emoción realista, y sus efectos negativos en el teatro, Diderot se decanta por la ficción, por lo permanente de la emoción fingida frente a lo incontrolable de la emoción real, ya que sus efectos son mucho más profundos sobre el espectador. Para Diderot, la verdad del teatro no es la verdad de la vida, principio al que se acogerán todas las vanguardias para rechazar el realismo, empezando por Meyerhold y su ruptura con Stanislavski.

No queremos decir con esto que el realismo naturalista niegue la ficción en la escena; sin embargo, al tratar de borrarla, se inclina hacia uno de los polos que define al teatro en detrimento del otro, el polo de la ficción. Pero sólo un equilibrio entre realidad y ficción hace posible el teatro.

Cuando lo real invade la escena por completo el teatro deja de existir, colapsa la convención y anula el efecto teatral, aunque no lo hayan pretendido sus autores. Existen ejemplos históricos, como fue la repercusión del estreno de *Hernani* de Víctor Hugo o la representación de la *Muda de Portici* en Bruselas, que sirvió de detonante de la revolución belga de 1830, o, más cercano a nosotros, la representación de *La Torna* del grupo Els Joglars en 1975, que provocó un escándalo político. En estos casos, el teatro escapa de la ficción para invadir la realidad. El efecto real es tal que los espectadores dejan de lado la convención y transforman la ficción en realidad (pasan directamente de la ficción a la realidad). El paso es legítimo, no estamos aquí en contra de los efectos directamente “políticos” o sociales del teatro, sino sólo señalando el momento en el que el teatro deja de serlo para convertirse en realidad sin más, sin ficción. Este hecho nos revela la naturaleza específica del teatro y su íntima relación con la realidad, pero con la

que no se puede confundir si quiere seguir siendo teatro. Algo parecido nos encontramos con el *happening* y las actuales *performances*. Estas formas fronterizas del teatro se desarrollan en el límite entre realidad y ficción. Juegan a disolver sus fronteras y provocar incertidumbre y dudas en el espectador sobre el carácter ficticio de la representación. No son prototipo de la representación teatral, aunque tienen toda la legitimidad para llevar a acabo sus actuaciones y explorar los límites de la práctica teatral. Lo único que aquí queremos señalar es el hecho de que, en la medida en que los espectadores no aceptan o no interpretan lo que ven como ficticio, su experiencia deja de ser teatral para convertirse en otra cosa. Algo que, borrando la frontera de la ficción, debe interpretarse como una *estimulación* o *provocación* directa de los sentidos, las ideas, los gustos, sin que sea la ficción la que guíe el proceso o se interponga entre percepción, estimulación e interpretación, como ocurre en el teatro.

Todo lo dicho nos lleva a una discusión que es inevitable abordar: la convención misma de los límites del teatro. Cuando definimos el teatro necesariamente estamos estableciendo unos límites, y siempre habrá quien objete que esos límites son arbitrarios, que el teatro puede ser perfectamente, por ejemplo, el espectáculo sin más, sin necesidad de que la ficción sea uno de sus componentes; o cualquier actividad estimuladora o provocadora de los sentidos, más o menos contraria a los gustos, las normas o convenciones sociales, artísticas o morales. Está claro que si alguien considera al espectáculo (cualquier tipo de espectáculo), o la acción transgresora o provocadora sin más (sin la convención de la ficción), como teatro, nada podremos hacer para convencerlo de lo contrario. Él establece los límites en otro lugar, con otros criterios y, por lo tanto, su definición del teatro ha de diferir sustancialmente de la nuestra. Esto es perfectamente legítimo. Pero también es legítimo el definir límites más precisos. Si lo

hacemos, no es por el deseo de llevar la contraria a nadie, sino por el de establecer, con mayor rigor y claridad conceptual, una definición más adecuada a la *realidad* del hecho teatral.

Ya hemos visto que una definición tan amplia, la del teatro como simple espectáculo o actividad lúdica o provocadora, es una definición que elimina (o no hace necesaria) la ficción, de la representación, como es el caso de algunos *happenings* y *performances*. Pero la ficción es lo que nos permite diferenciar el teatro, no sólo de otras artes, sino de la vida misma, es decir, de aquello que ocurre sin necesidad de que intervenga la convención básica que transforma la ficción en realidad y la realidad en ficción. Se puede “jugar”, en una representación teatral, a la confusión entre teatro y vida, realidad y ficción, como cuando un actor baja a la sala y se mezcla y habla con el público sin que sepamos entonces muy bien si es el actor mismo o el personaje el que se dirige a nosotros. Estas situaciones ambiguas han sido muy frecuentes en el teatro (no es un fenómeno “vanguardista” como tal), pero no funcionan más que como momentos excepcionales, en los que se sale de la ficción para volver enseguida a ella y restablecer el sentido de la representación. Sus efectos son poderosos precisamente en la medida en que existe la convención básica, pero no la anulan, ni sirven, por tanto, como argumento en contra de cuanto venimos afirmando.

Sigue siendo necesario, sin embargo, ahondar en la definición de ese nivel específico de realidad que el teatro establece como fundamento de su actividad. El concepto tradicional de *mimesis* nos puede ayudar en este intento de clarificación.

La traducción del término griego por “imitación” ha dado lugar a muchas confusiones. Reducir la *mimesis* a “imitación” provoca una simplificación del problema

implícito en el concepto sin resolverlo. José Ricardo Morales [1992] ha explicado los diversos sentidos del término *mímesis*, mostrando su complejidad:

- Imitación* (de algo o de alguien)
- Sustitución* (de algo o de alguien)
- Reproducción* (de algo o de alguien)
- Simulación* (de algo o de alguien)
- Repetición* (de algo o de alguien)

Estos diversos significados no son sinónimos y sirven para señalar la variedad de las relaciones posibles entre *mímesis* y *realidad mimetizada*. No se trata sólo de tomar a la realidad (real) como objeto de imitación y hacer una copia. Esa “copia” (*mímesis*) puede parecerse más o menos a algo real, a algo imaginario, a algo ocurrido o a algo que jamás ha ocurrido. La realidad ordinaria o histórica no es la única fuente de la *mímesis*, como ya advirtió Aristóteles. Se necesita, además, que alguien, ajeno a la producción de la *mímesis*, intervenga desde fuera para otorgarle su valor y sentido. Al introducir al espectador como parte esencial de la *mímesis* estamos haciendo intervenir necesariamente la convención, o sea, el proceso mental mediante el cual lo real se transforma en otra cosa. Es por esta razón por la que el concepto de *mímesis* nos permitirá diferenciar el teatro del *rito*, del que originariamente no se distinguía.

La existencia del observador es inherente a la *mímesis*. [...]

(*La existencia del espectador*) diferencia por entero al drama de cualquier ritual, por muy mimético que éste sea. Al fin y al cabo, el teatro requiere determinada *observación*, mientras que el rito exige *observancia*, es decir, ejecución rigurosa de ciertos preceptos o prácticas para que el rito exista plenamente. [...] En sentido riguroso el rito carece de espectadores e inclusive los prohíbe (Morales, 1992: 17-18).

El concepto de *mimesis* también hay que referirlo a su opuesto, el de *diégesis*. La *diégesis* (Platón) reproduce o imita los hechos del pasado *contándolos* mediante la palabra o la escritura, o sea, a través de la *narración*. La *mimesis teatral*, por oposición, no cuenta los hechos o sucesos, sino que los reproduce directamente como si estuvieran ocurriendo en ese momento. La *diégesis* habla del pasado desde el presente de quien narra o cuenta algo; la *mimesis* borra la intermediación del narrador para traer al presente los hechos que representa. Son dos formas de *mimesis* distintas: una da lugar a la epopeya, otra a la tragedia o el teatro.

Lo que nos interesa destacar ahora es el hecho de que la *diégesis* se relaciona con la historia y la narración, mientras que la *mimesis* con el teatro. Una reproduce (trata de reproducir mediante la palabra) la realidad de lo sucedido tal y como ocurrió; otra no se supedita a los hechos tal y como sucedieron, sino, como dice Aristóteles, “como pudieron suceder”. O sea, que la *mimesis teatral* introduce una distorsión de la realidad, tal y como le conviene para cumplir sus fines específicos, distintos de los de la epopeya o la narración histórica. No entramos aquí a discutir el grado de historicidad de la epopeya, sino a señalar el propósito que marca la diferencia de ambas formas de “imitar” la realidad. La *mimesis teatral* introduce la ficción como elemento necesario de su forma especial de reproducir los hechos por una necesidad interna, para poder provocar efectos específicos en el espectador: en esto se diferencia de otras artes.

Aristóteles define más todavía lo propio de la *mimesis teatral* al destacar el elemento de la fábula como el más esencial de la tragedia. Después de señalar los componentes básicos de la tragedia (fábula, carácter, elocución, pensamiento, canto y

espectáculo), nos dice a propósito de la fábula o argumento (“composición de los hechos”) lo siguiente:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad o la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo [1974: 1450a 15-20].

Al señalar la diferencia entre “imitación de personas o caracteres” e “imitación de una acción y de una vida”, Aristóteles pone el acento en la acción, en los hechos, a los que supedita los personajes (caracteres). La mimesis teatral es *dramática* (de *drama*, acción inventada que parece real: hecho, personaje), más que *diegética* (acción real contada: persona, carácter). El referente de verosimilitud o mimesis en el teatro no es, por tanto, la realidad exterior o histórica, sino una realidad fingida y creada dentro de la escena. Esto lo vuelve a repetir de modo explícito más adelante. Citando a Agnatón afirma que “es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil” [1974: 1456a 24-25]. Entendemos aquí que una cosa es lo verosímil teatral y otra lo verosímil real, es decir, que lo verosímil escénico puede no ser verosímil fuera de la escena. La diferencia entre el historiador (el rapsoda) y el autor teatral (el poeta), desde este punto de vista, es clara: El historiador cuenta lo que ha sucedido, el poeta nos presenta “lo que puede suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” [1974: 1451a 39-40]. Aunque resulta algo oscuro el párrafo aristotélico, creemos que se puede

interpretar tal y como aquí hacemos: Aristóteles diferencia el modo de mimesis dramática, que da origen a la tragedia, del modo diegético o mimesis narrativa, “realista”. La distinción que Aristóteles hace igualmente entre lo “imposible verosímil” y lo “posible creíble” creemos que señala la esencia de la realidad teatral, al definirla como una construcción específica, no sometida a las leyes miméticas de lo real como posible creíble, sino a leyes de verosimilitud propia o interna (“imposible verosímil” desde el punto de vista de la realidad histórica). “Lo posible creíble” es aquello que puede ser verdad en la vida, en la realidad histórica y social. “Lo imposible verosímil” es lo que, pudiendo no ser verdad en la vida –fuera de la escena–, sí es verosímil y convincente, en cambio, dentro del teatro, en el que lo imposible se puede hacer verosímil. Lo posible fuera de la escena puede convertirse, incluso, en “lo posible increíble” dentro de ella.

Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible creíble. [...]

En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. [...]

Es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil [1974: 1460a 27, 1461a 9-15].

Todos estas precisiones de Aristóteles nos muestran que el concepto de *mimesis* que maneja tiene poco que ver con lo que una tradición ha entendido, especialmente a partir de la interpretación del siglo XVIII y del realismo del XIX, en el que la verdad de la escena se medía por la verdad de la vida, como si fuera sólo la realidad, y no la ficción (o sea, la realidad interna de la obra) la que fijara los criterios de verdad y

verosimilitud. El teatro justifica su existencia, precisamente, por ser capaz de contradecir (superar, completar, suplir, negar, etc.) la realidad, introduciendo una mirada distinta –distanciada y distanciadora– de la mirada socialmente habitual, impuesta, ordinaria. La *mimesis* marca el vínculo entre la realidad y la ficción, pero no significa que la ficción supedita su propia realidad y su verdad interna a ser una copia o reproducción de la realidad ordinaria.

La discusión sobre la *verosimilitud* nos lleva a abordar otro de los problemas implícitos en la definición de teatro que hemos establecido: los *límites de la ficción*. Cuando afirmamos que la ficción es consustancial al teatro decimos que se trata de una ficción real, no sólo imaginaria. El hecho de que esa ficción deba transformarse en algo real y vivo, presente en un espacio tridimensional y un tiempo concreto, establece ya un límite a la ficción teatral distinto al que se establece, por ejemplo, en la ficción puramente literaria o cinematográfica. Los límites del espacio-tiempo tridimensional son distintos a los límites del espacio-tiempo imaginario o visual (material y realmente bidimensional como en el cine, aunque se pueda presentar ópticamente en 3D). La materialidad espacio-temporal impone límites *físicos reales*, distintos de los límites *mentales, ópticos o imaginarios*.

Pero a estos límites reales hemos de añadir otros, los que se relacionan con las convenciones *históricas* de los espectadores. Estas convenciones han cambiado a lo largo del tiempo, y el mejor ejemplo lo tenemos en Lope de Vega, que logra que el público acepte su “arte nuevo de hacer comedias” en el que las convenciones sobre la verosimilitud de la ficción (unidades de tiempo, espacio y acción, la separación entre lo trágico y lo cómico) cambian radicalmente. Hoy esas convenciones se han ido haciendo cada vez más amplias, como rechazo del realismo restrictivo decimonónico

(anteriormente el romanticismo ya reaccionó contra la preceptiva neoclasicista que prácticamente anulaba la verosimilitud interna de la obra, o sea, el establecimiento de sus propios límites de verosimilitud). Al diluirse la distinción entre los géneros teatrales, por otro lado, se ha roto en parte la posibilidad de establecer criterios de verosimilitud en función de los géneros, como ocurría en el pasado, en que cada género establecía sus propias convenciones. Sin embargo, aunque los límites de la ficción (de lo verosímil o inverosímil, lo creíble o lo no creíble) son casi imposibles de definir hoy en el teatro, no hemos de pensar por ello que hayan dejado de existir. El principio general de que es “la propia obra” la que define, a través de sus leyes o coherencia interna, los límites de la ficción, creemos que sigue siendo válido, tanto para una obra realista como para otra fantástica: “Cada mundo ficticio crea una cosmología única y establece sus propias ‘normas’ respecto al cómo y al porqué de lo que ocurre en su interior. De hecho, de todos los géneros que hay, el *fantástico* es el más rígido y estructuralmente convencional” (MacKee, 2002: 96).

Podríamos definir lo verosímil como “aquello que hace posible vivir la ficción como si fuera real sin dejar de ser ficción”. Siempre nos referimos a lo que ocurre dentro del escenario. Verosímil sería “lo que se hace creíble dentro de la ficción del escenario”. No simplemente “lo que es posible” (fuera o dentro del escenario), sino lo que es creíble dentro de la ficción³⁹. Esta idea de verosimilitud la encontramos ya en Luzán, quien, interpretando a Aristóteles, expresa una acertada distinción entre verdad y verosimilitud: “Será pues verosímil todo lo que es creíble, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones”, pues “se puede dar una verosimilitud no verdadera y

³⁹ Conviene también no confundir verosímil y aceptable (aceptable o inaceptable remite a motivos o razones subjetivas: estéticas, de buen o mal gusto, morales o políticas, etc.). Algo puede ser verosímil e inaceptable estética, ideológica o políticamente.

una verdad no verisímil. Porque lo verdadero y lo posible pueden discordar tal vez de lo creíble, siendo lo creíble y lo posible diversos” [1977: 231]. Más aún: “Lo inverisímil no es creíble, y lo increíble no persuade ni mueve” [1977: 452].

Parece necesario, llegados a este punto, hablar de la “teoría de los mundos posibles” que se ha aplicado al estudio de la novela.

Tomás Albaladejo ha establecido tres modelos de mundo, propios de la ficción literaria:

Modelo *Tipo I*: El de “lo verdadero”:

A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente. De acuerdo con estos modelos los productores elaboran estructuras de conjunto referencial que son parte del mundo real objetivo [1986: 58].

Modelo *Tipo II*: El de “lo ficcional verosímil”:

Es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están constituidas de acuerdo con éstas. Los productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que, si bien no son parte del mundo real objetivo, podrían serlo, pues cumplen las leyes de constitución semántica de éste [1986: 58-59].

Modelo *Tipo III*: El de “lo ficcional no verosímil”:

A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas. (...) Los productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que ni

son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semántica de éste [1986: 59].

Estos tres modelos de mundo no son excluyentes, se pueden hacer presentes dos, o los tres, en una obra literaria. La estructura del conjunto referencial dependerá en este caso, del modelo semánticamente más amplio que esté implicado en el texto. Es a lo que Albaladejo llama *ley de máximos semánticos*.

Cada personaje, a su vez, crea submundos que pueden pertenecer a cualquiera de esos tres mundos (submundo real efectivo, deseado, creído, temido, fingido, soñado, imaginado, contado, etc.), que pueden hacer que la ley de máximos semánticos no se cumpla, porque en estos casos ha de prevalecer el tipo de mundo anterior y semánticamente menor:

Según esto, un texto con estructura de conjunto referencial construida según modelo de mundo de lo verdadero, no pierde este carácter por el hecho de que una de las personas sueñe, desee, tema, etc. un conjunto de hechos ficcionales verosímiles o inverosímiles, ni un texto con estructura de conjunto referencial elaborada según un modelo de mundo de lo ficcional verosímil pierde su verosimilitud porque uno de los personajes sueñe, desee, tema, etc., un conjunto de hechos inverosímiles [1986: 74].

El criterio inicial para distinguir todos estos mundos, es la percepción y comprensión del mundo real efectivo en que vivimos, el mundo ordinario o de la vida cotidiana, con el que establecemos comparaciones. El mundo objetivo ordinario, el de la realidad natural y social en que vivimos y del que tenemos conciencia de su existencia efectiva, es para nosotros un mundo *real* y, por lo mismo, *verdadero*. Con relación a

este mundo establecemos la posibilidad de otros mundos. Podemos así imaginar muchos mundos ficticios que se ajusten más o menos a las leyes o principios del mundo real, pero que no existan efectivamente; mundos que podrían existir (mejores, peores o distintos del mundo en que vivimos) según las leyes de nuestro mundo real efectivo, o según otras leyes posibles, imaginarias o concebibles⁴⁰.

El criterio de verosimilitud de T.Albaladejo difiere del nuestro al establecerlo en función del mundo real efectivo (es decir, si las instrucciones con que se crean los mundos de ficción se corresponden o no con el mundo de la realidad) y no de la coherencia o consistencia interna del mundo de la ficción percibida por el receptor. Pero, tanto en el caso de la ficción verosímil como la inverosímil, lo importante es, como dice Antonio García Berrio, que se trata “en ambos casos de modelos de mundo que implican la construcción de un mundo distinto del real efectivo”[1994: 338]. El concepto de mimesis lo restringe García Berrio, acertadamente, a la creación de mundos *ficticios verosímiles*:

Las construcciones ficcionales verosímiles se diferencian de las no verosímiles en que las primeras están basadas en la mimesis, a la que deben su elaboración, mientras que las no verosímiles, realizadas gracias a una figuración fantástica, son no miméticas. Precisamente en función de esta característica, el complejo y rico concepto de mimesis no debe ser entendido como simple imitación de la realidad efectiva por medio del texto

⁴⁰ La física moderna concibe (y formula matemáticamente) mundos o universos “imposibles” e “inimaginables” como “posibles mundos reales”; por ejemplo, mundos con seis, siete y hasta diez dimensiones. No discutimos aquí estas hipótesis, pero la señalamos en la medida en que la ciencia actual está también revolucionando la idea que tenemos de los mundos posibles o imposibles. La realidad virtual, por otro lado, está ampliando las fronteras de lo posible y lo imposible, lo imaginable y lo inimaginable. Todo ello no invalida, sin embargo, la referencia a un mundo “real”, gracias al cual podemos concebir la posibilidad o no de esos otros mundos posibles. De todo ello tratamos más adelante (Véase II. 5 “Realidad y realismo en el teatro”).

artístico. La mimesis se ha de concebir por tanto ampliamente, como una representación de realidad alternativa y de naturaleza verosímil [1994: 346].

El problema que, tanto al teatro como a la literatura, se les plantea, desde esta perspectiva (la relación entre mundos verosímiles e inverosímiles), es el de los “límites de la ficción” por un lado, y los “límites de la realidad”, por otro. Ya hemos dicho que Albaladejo ha propuesto la *ley de máximos semánticos* mediante la que se “regula el nivel de saturación imprescindible de referencias objetivas reales para que se produzca la elevación no frustrada de la ficción” (Berrio, 1984: 351). Pero hay que añadir algo más. Para que la ficción no se frustre (lo que nosotros llamamos “verosimilitud interna”), para que la ilusión ficcional (que es un despegue de la realidad efectiva) se mantenga en una obra literaria o teatral, debe situarse en el ámbito de la experiencia humana, lo que implica un control tanto de la fantasía como de la mimesis:

La ley de máximos semánticos, que es –no se olvide– la formulación teórico-literaria de un dispositivo de la constitución de ficciones, controla también la saturación o hipertrofia ficcional en los referentes de textos ficcionales que corresponden a los distintos tipos de modelos de mundo. En el nivel máximo de ficcionalidad, el único límite de la progresión fantástica viene dado por la necesidad de que se mantengan, incluso en las construcciones ficcionales menos miméticas y más fantásticas, las líneas generales de representación imaginaria que alimentan la conexión del texto artístico de ficción con la más profunda realidad humana. En estos textos de referente regido por modelo de mundo de lo ficcional no verosímil actúa la mencionada ley de máximos semánticos, evitando una hipertrofia semántica que produjera un texto ficcional desgajado de las constantes imaginarias.

En las construcciones ficcionales miméticas, con referentes dependientes de modelos de mundo de lo ficcional verosímil, la ley de máximos semánticos impide que se produzca una saturación ficcional que sobrepase el límite semántico máximo de la ficción de tendencia realista, que el autor desea construir dentro de esta clase ficcional. Trasponer dicho límite significaría la frustración de la voluntad estética que sostiene la creación de la mimesis, y obtener como resultado una construcción ficcional no verosímil, que en este caso de actividad poiética no habríamos deseado. La ley de máximos semánticos consigue, además, que la ficción mimética no se aparte, en sus configuraciones imaginarias, de las constantes antropológicas de funcionamiento vital, de la realidad profunda e íntima del hombre (Berrio, 1984: 351-352).

Lo que García Berrio llama “constantes antropológicas” determina para nosotros la “significación” de los mundos ficticios, o sea, el *interés* de una obra, la relación del mundo de ficción con el mundo real individual del receptor. Nuestros criterios para juzgar los límites de la ficción teatral (y posiblemente literaria y artística en general) son fundamentalmente dos: la verosimilitud interna y la significación “humana”. Desde este punto de vista es desde el que encontramos limitaciones a la teoría de los mundos posibles literarios de T.Albaladejo.

A pesar de la indudable utilidad de esta teoría, este modelo explicativo deja sin resolver el problema básico que aquí se nos plantea relacionado con la propia definición que hemos dado del teatro, o sea, los límites que el teatro (no sólo como práctica –como convención y como realización física–, sino también como texto ficcional) establece dentro del mundo de la ficción. En principio, siguiendo el modelo descrito, no se distingue suficientemente el plano ontológico (o real efectivo) del plano artístico o literario. El mundo real efectivo (tipo I) es un mundo ontológicamente objetivo y

existente fuera de la literatura o la ficción. Lo que pasa a la literatura o el teatro, en los mundos tipo I, es una representación de ese mundo, no ese mundo como tal. Los otros mundos (tipo II y tipo III), no son mundos tomados del mundo real, sino imaginados, inventados o contruidos como tales, o sea, que no existen más que en la mente de sus creadores, no tienen la misma realidad ontológica objetiva, por eso pueden parecerse más o menos al mundo real (lo que T.Albaladejo llama verosimilitud) o no parecerse en nada (inverosimilitud). El fallo que encontramos aquí es que el criterio de verosimilitud se establece con relación al mundo real, a su semejanza con la realidad. Volvemos a la idea neoclásica de que es verosímil en el arte todo aquello que puede ser verdadero en la vida, lo posible verdadero. Si simplificamos más diremos que el modelo tipo I es el del mundo realmente existente, y el tipo II, el posiblemente existente, un modo alternativo que, aunque no exista, podría perfectamente existir porque ontológicamente respondería a las mismas leyes o muy similares. No es verdadero porque no existe, pero podría ser verdadero si existiera. Lo verosímil en el fondo, se confunde con lo verdadero, algo que, sin embargo, es una característica que diferencia bien el texto literario del no literario:

Los textos de arte verbal no poseen verdad o falsedad, sino una verosimilitud bien o mal lograda, y en tal logro reside su valor literario específico [...].

El discurso poético no posee [...] verdad referencial ni siquiera verdad lógica, pero sí tiene que poseer ineludiblemente verosimilitud (Abad Nebot, 1990: 65-66).

Lo verdadero, por tanto, no ha de confundirse con lo verosímil, como ya hemos dijimos interpretando a Aristóteles. Que un mundo sea imposible desde el punto de vista de la realidad efectiva, no significa que necesariamente haya de ser inverosímil desde el punto de vista literario o teatral. Los mundos imposibles pueden ser verosímiles o

inverosímiles, y esto es lo que importa a la ficción literaria y teatral, aunque puedan llegar a ser incluso inconcebibles e inimaginables si se alejan por completo de nuestros principios lógicos y epistemológicos, si son intrínseca y ontológicamente contradictorios (un mundo en el que los círculos sean cuadrados, por ejemplo, o en los que se suspenda el principio de identidad).

Pues bien, el teatro puede construir un mundo real semejante al mundo ordinario (modelo tipo I), o puede construir otros mundos posibles o imposibles (modelos tipo II y III). En el primer caso hablamos de realismo en sentido amplio: el mundo real es su referente básico. En los demás casos, el mundo real no es el referente, el referente lo construye la propia obra, pero el mundo real le sirve de contraste para construir e interpretar el mundo posible alternativo o el mundo imposible verosímil. Los mundos de ficción, por tanto, pueden ser posibles o imposibles con relación al mundo real, y verosímiles o inverosímiles desde el punto de vista artístico. Hemos de diferenciar en cada caso si nos referimos al mundo real o al mundo de ficción, al mundo efectivo externo a la obra, o al mundo interno construido por la obra. En el mundo real establecemos mundos posibles e imposibles; en el mundo artístico, verosímiles o inverosímiles. Lo que afirmamos es que en el teatro el mundo de ficción ha de ser siempre un mundo “verosímil”, independientemente de que se construya como posible o imposible con relación al mundo real.

El límite fundamental que se establece a la ficción de lo posible o lo imposible en el teatro viene determinado por la realización *física* de la representación, por un lado, y por la inverosimilitud interna, por otro. Algunos mundos posibles o imposibles de la novela, por ejemplo, pueden ser físicamente imposibles de escenificar, por lo que sólo podrán entrar en escena si son relatados o mencionados. Naturalmente, una obra

dramática o teatral puede tratar de construir mundos imposibles o inconcebibles, mundos enteramente arbitrarios, o sea, mundos sin sentido, autodestructivos, mediante una puesta en escena arbitraria e incoherente. Pero en ese caso intervendrían los dos criterios señalados para “expulsarlos” de la escena: la verosimilitud y la significación.

Pero el teatro, decimos, construye mundos *físicamente posibles, verosímiles y significativos*, y no mundos autodestructivos. Los mundos autodestructivos son mundos internamente contradictorios, arbitrarios, incongruentes y que no tienen mecanismos internos de verificación. Sólo pueden, en rigor, ser “nombrados”. Su interpretación o sentido sólo se puede basar en su naturaleza autodenegada, porque, como bien dice U. Eco, no basta con nombrar un mundo para que exista; hemos de decir también cómo funciona [1990: cap. 8, 172 a 244]⁴¹.

Los mundos posibles, verosímiles y significativos que el teatro construye son también “pequeños mundos”. Un mundo pequeño es “un curso relativamente breve de acontecimientos locales en algún rincón del mundo actual” (Eco, 1999: 219)⁴². Los mundos del teatro son siempre mundos relativamente breves en el tiempo, el espacio y los acontecimientos. Mundos cosmológica y espacialmente fáciles de concebir, imaginar o reproducir. Como dice Robert MacKee “toda buena historia se desarrolla en los confines de un mundo limitado y reconocible. No importa cuán grande pueda parecer un mundo ficticio, si lo observamos de cerca descubrimos que es

⁴¹ Cierta literatura teatral contemporánea juega con nuestro hábito de identificar las palabras con las cosas, por un lado, y, por otro, con el supuesto de que cualquier acción ha de tener un sentido por el mero hecho de llevarse a cabo, despreocupándose por la coherencia de los enunciados y dando por construida una obra por el hecho de enlazar frases, situaciones y acciones, cuanto más ilógicas o incomprensibles mejor. Bastaría con hablar y con actuar para construir una obra. Nada más alejado de la esencia artística (conscientemente construida) del teatro.

⁴² La excepción la encontramos en algunos misterios medievales que llegaban a durar hasta un mes y en los que se trataba de representar la historia de la humanidad construyendo una verdadera *cosmovisión*.

sorprendentemente pequeño” [2002: 98]. Mundos que puedan convertirse en “modelos de mundo”, o sea, significativos.

El teatro, al construir estos pequeños mundos ficticios (reales posibles, o reales imposibles pero deseados, temidos, soñados), permite el cotejar el mundo real con otros mundos posibles o alternativos, produciendo así efectos de conocimiento y reconocimiento (significación). El teatro nos permite imaginar y desear otros mundos posibles, verosímiles y significativos, distintos del mundo ordinario. A través del teatro la realidad se pone en cuestión (o entre paréntesis) para ser analizada, discutida, interpretada y valorada con relación a otros posibles mundos verosímiles.

Decimos que es la obra misma la que construye las propiedades y leyes del mundo posible que crea y su verosimilitud. Si no lo hace, nosotros imaginamos o concebimos ese mundo como un mundo ordinario. Es lo que U.Eco denomina “mundos parásitos”: “Si las propiedades alternativas no se especifican, damos por descontadas las propiedades que valen en el mundo real” [1999: 228].

Podríamos decir paradójicamente que la obra teatral construye un todo autónomo (un mundo pequeño) en el que la realidad se refleja (el espejo es el teatro), a la vez que ese pequeño mundo es un reflejo indirecto del mundo real (el espejo es la realidad). El espectador realiza una doble operación, yendo, diríamos, de un espejo a otro constantemente. La interconexión, la interacción, es lo que produce ese doble movimiento, del teatro a la vida, de la vida al teatro. En un caso apreciamos lo que el teatro trae de la vida a la escena; en el otro, lo que el teatro lleva de la escena a la vida. Movimiento de dentro a fuera, de la ficción a la realidad, y de fuera a dentro, de la

realidad a la ficción⁴³. Está en un vaivén constante, estableciendo puentes, conexiones, enlaces, al mismo tiempo que separaciones, rupturas, distinciones. Si acentuamos la separación afirmamos la autonomía del teatro como arte no dependiente de la vida; abstracción, pero vida en sí mismo. Si marcamos la unión, afirmamos la dependencia del arte de la vida. Hay aquí una sutil pero fecunda contradicción. La presencia de la vida real en el teatro, por un lado lo vivifica internamente, lo acerca al mundo extraescénico; pero, por otro, le hace perder autonomía. Si enfatizamos la proyección del teatro sobre el mundo real, estamos señalando su función social mediata. Si lo separamos y valoramos por sí mismo, destacamos su función artística inmediata. Presentación y representación, arte y vida, ficción y realidad. Las dos caras de una sola realidad, la realidad específica del teatro.

García Berrio ha destacado el papel de la ficcionalidad imaginaria en la literatura, aplicable al teatro: “Las delimitaciones entre lo existente, lo real y lo posible, entre lo verdadero, lo verosímil y lo falso, entre lo ficcional y lo imaginario, vienen siendo fructuosamente reiteradas desde Aristóteles a la hora de explicar esta singular propiedad poética de la ficcionalidad imaginaria” [1994: 336]. Esas distinciones son posibles porque el mundo de la ficción es un mundo inventado e intencional, un mundo que construye su propio referente. La única diferencia, desde este punto de vista, entre teatro y literatura, consiste en que ese referente ficticio la literatura lo construye sólo

⁴³ “No todo es farsa en la farsa” dice Sivia al final de *Los intereses creados* [1968: 105]. Hay una proyección de la ficción sobre la realidad, el espectador a lo largo de la obra va estableciendo conexiones con su vida real, con sus preocupaciones, ideas, interpretaciones de la realidad. Va haciendo comparaciones y ajustes, tanto para incorporar lo que ve a su vida, como para incorporarse él a la ficción. La obra entonces nos afecta, nos interesa, nos toca: *adquiere significación*. Es el efecto teatral, del que nace nuestro verdadero interés por el teatro. Su efecto específico, un efecto de conocimiento y reconocimiento que produce placer: el placer “que le es propio”, en expresión de Aristóteles, y no otro.

con palabras escritas, y el teatro con la representación (en la que la palabra pasa, de ser escrita, a hablada, actuada, representada o realizada):

El referente del enunciado ficcional solamente existe porque ha sido creado intencionalmente al ser producida la construcción ficcional y, por lo tanto, el texto que es representación de dicho referente. Considerado como mundo ficcional, el referente es una auténtica realidad poética; es decir, construida artísticamente, cuya existencia está vinculada a la de otro producto poético, la obra de ficción con elementos ficticios; es decir, tienen una modalidad de ser elemento ficticio, tiene la presencia que le da el texto que lo representa; dicho objeto, en definitiva, adquiere la existencia que le proporciona la construcción ficcional de la que forma parte. En consecuencia, los seres y los acontecimientos que componen el referente de una obra de ficción son elementos ficticios; es decir, tienen una modalidad de ser que es la de parecer existentes, siendo aceptados como apariencia de realidad [1994: 337].

La literatura es apariencia de realidad, como el teatro, “por cuanto las obras de ficción expresan referentes que no son partes de esa realidad”. Entre realidad y ficción se establece “una relación simultánea de oposición y de complementariedad. De este modo, la comprensión de una obra ficcional puede ser explicada como el hallazgo de una relación satisfactoria entre el mundo ficcional creado por el autor y el mundo real efectivo” [1994: 337].

Esta precisión es importante, dado que, de lo contrario, no podríamos distinguir entre mundos ficticios verosímil o internamente consistentes, y mundos inverosímiles y teatral o literariamente inconsistentes, es decir, aquéllos que hacen posible la ilusión de la ficción y la vivencia, y aquéllos que la anulan o impiden. No basta, para construir una

obra artística, el mero hecho de que sea ficción o, por el contrario, reproducción de la realidad. Hay una ley de máximos y mínimos, tanto de la ficción como de la realidad. Repetimos que el teatro es el equilibrio entre realidad y ficción, porque la esencia de la actividad dramática se fundamenta, precisamente, en esa relación de oposición y complementariedad entre realidad y ficción.

La naturaleza del arte teatral sólo se puede expresar, repetimos, mediante el oxímoron y la paradoja: realidad ficticia/ficción real; una ficción que se hace real y una realidad que sólo existe por ser ficción. Se niega lo real para poder hacer real la ficción. Ni la ficción es ya sólo ficticia, ni la realidad es sólo real. Ni la ficción es tan ficticia, ni la realidad es tan real como parece ser. El ser participa del no ser, y el no ser, del ser. Se crea la distinción para disolverla, y se disuelve para volver a crearla.

Lo que se pretende es que la realidad no sea un límite, que pueda cambiar y acomodarse a los impulsos del deseo (la ficción) y que la ficción dejar de ser sólo ficción (deseo), para transformarse en realización del deseo (realidad)⁴⁴. Ni quedar aplastados y atrapados por el peso y los límites de la realidad ordinaria, ni perderse en los abismos indiferenciados de la ficción o el deseo imaginario. Quiere un más acá de la realidad y un más allá de la ficción, acaso un imposible. ¿Qué hay más acá de la ficción? ¿Qué hay más allá de la realidad? Traer más acá a la realidad, hacerla más real, a través de la ficción; llevar la realidad más allá, también, para que quepa (penetre) en ella la ficción. Que el deseo salga del sueño y la niebla imaginarias y que lo real deje de ser peso, muerte, rutina. El sueño de la ficción pasa a *ser*, para que el ser *no muera* aplanado, absorbido por la familiaridad de lo ya conocido, para que siga siendo extraño

⁴⁴ Una realización incompleta, en gran parte imaginaria, como estudiaremos más adelante. El placer del teatro es también “extraño”, nunca deja del todo satisfecho al espectador, porque sus efectos no son sólo emotivos o directos, sino también mentales y diferidos.

y despierte así el deseo. Uno controla y limita al otro: la ficción quisiera no poner límites a su expansión imaginaria y hasta fantástica, pero la realidad le obliga a ello; la realidad quisiera imponerse como única y cerrada, pero la ficción rompe su fijeza y consistencia.

Decimos que el teatro, a partir de una convención básica, crea un mundo ficticio, pero ese mundo es un mundo real, en el sentido de que define sus propias leyes de existencia. Se crean las condiciones de lo posible dentro de ese mundo ficticio, y esas leyes tienen la misma fuerza que las leyes de la realidad, no se pueden alterar a cada paso, han de ser *consistentes*, porque de otro modo no sería posible construir ese mundo de la ficción como *verosímil*. Se construyen las leyes del tiempo y su sucesión, las leyes del espacio y sus dimensiones, las leyes de la causalidad dentro de ese espacio y ese tiempo, los principios que regulan las relaciones entre los personajes; los supuestos o condiciones generales de ese mundo, en definitiva, y las normas por las que se rigen los seres que en él viven, actúan y mueren. Puede ser ese mundo todo lo fantástico o irreal que se quiera, pero no es un mundo en el que pueda ocurrir cualquier cosa, no es un mundo sin bases o principios internos. Esto es lo que otorga a la ficción carácter de realidad. Si todo es posible y puede ocurrir cualquier cosa sin limitación alguna, entonces no es un mundo posible, es un caos. Podemos construir un mundo al revés, un mundo en el que todas las leyes de la naturaleza y las normas sociales estén invertidas; pero incluso en este caso, ese mundo tendría su orden de existencia, sus normas: justamente las opuestas a las del mundo real del que se convierte en espejo deformante, invertido. Un mundo enteramente aleatorio, hecho de puro azar, en cambio, no es un mundo teatral creíble y significativo; por tanto, tampoco puede ser un mundo verdaderamente ficticio. Porque para ser un mundo ficticio tiene que ser *interpretable*,

tenemos que poder otorgarle un *sentido* (y no hablamos tanto de un sentido intelectual o lógico como de un sentido *internamente coherente*) y una *significación*. Así ocurre, por ejemplo, con el llamado “teatro del absurdo”. El teatro de Ionesco, Bekett o Adamov crea un mundo en el que los principios de la lógica y la sintaxis se alteran hasta el punto de resultar contradictorios, imposibles. Pero esto sólo ocurre a nivel superficial, en la estructura superficial del texto o la representación, en su *literalidad*. La estructura profunda, sin embargo, es coherente, guarda una lógica interna que permite al espectador encontrar un sentido al no sentido inmediato de las frases o acciones. Existe una macroestructura lógica en la que encajar los movimientos y situaciones ilógicas de la escena (Canoa Galiana, 1988: 93 a 104). Esto no es nuevo: en el fondo, todos los relatos o piezas fantásticas incorporan este mecanismo de validación interna superestructural⁴⁵.

El mundo ficticio teatral, al ser un mundo real, ha de poder someterse al orden de lo real, o sea, tiene que poder ser *percibido*. Y añadimos: *socialmente* percibido. La percepción de ese mundo tiene que poder socializarse, compartirse, hacerse intersubjetiva. Si cada uno viera un mundo enteramente distinto, entonces no estaríamos en el teatro, sino perdido cada uno en sus propias visiones subjetivas. El mundo de la ficción teatral es un mundo real y realmente percibido por el conjunto de los espectadores, independientemente de que ese mundo posible sea un mundo basado en

⁴⁵ El contexto inferencial, por otra parte, resuelve muchas de las ambigüedades o contradicciones. Si yo leo “un joven viejo sale a escena y se sienta sobre una piedra de agua”, puedo entender simplemente que “un hombre”, que tiene alguna característica de joven y alguna otra de viejo, se sienta sobre “algo resistente y flotante”, por ejemplo. Si otro personaje le sale al encuentro y le dice “no te sientes ahí, que te vas a ahogar”, y éste le responde “no importa, ya me ahogué anoche en la piscina”, puedo interpretar, en función de lo que siga o lo que preceda, que se trata de seres fantasmales, seres que han muerto y reviven sobre la escena, o que hablan metafóricamente, refiriéndose a que viven ya como si fueran muertos. Caperucita no se extraña de que le hable un lobo porque es “una niña de cuento”, vive en un mundo en el que los lobos hablan y las abuelitas pueden resucitar, aunque eso contradiga las leyes del mundo y de la lógica. El mundo de los cuentos de hadas no es incoherente, arbitrario, aleatorio. Responde a las leyes internas del mundo ficticio que el texto crea.

leyes disparatadas, esperpénticas, surrealistas, inconscientes, absurdas, mágicas o, por el contrario, realistas, naturalistas, hiperrealistas, copias del mundo de todos los días. Independientemente, también, de la *interpretación individual* que cada uno le otorgue.

Hay otro hecho decisivo que marca la radical especificidad del mundo creado por la obra teatral. La información sobre ese mundo posible de ficción que la obra crea, no puede darse con *anterioridad*. El carácter absoluto de su tiempo dramático se lo impide. Producto y producción son simultáneos. Por eso una obra de teatro parte, de hecho, de cero, ha de construirse desde la nada, o casi desde la nada. El mundo de ficción teatral no existe antes de levantarse el telón, no existe antes de que algo marque el inicio de la obra, separe el tiempo real del tiempo de la ficción, el espacio real del espacio de la representación. Entonces todo empieza a cobrar vida, a hacerse posible y creíble: el espacio, el tiempo, los personajes, los hechos, el conflicto, las acciones, el movimiento... Hasta ese momento el mundo de ficción no es más que virtual, no existe más que imaginariamente en la mente del autor, el director y los actores. Por más que el espectador conozca previamente o haya leído algo sobre la obra (incluso aunque conozca el texto o su argumento), en realidad parte de la nada como perceptor, ya que el mundo de ficción teatral sólo empieza a ser real en el momento en que comienza a crearse sobre el escenario. Este es el carácter radical de la realidad teatral, que no existe más en su propia realización; la producción, el producto y la recepción son simultáneos y absolutamente presentes. En este sentido es en el que podemos entender la afirmación de Jorge Urrutia sobre la obra literaria, válida también para la obra teatral: “La obra crea su propia *realidad* que, en ocasiones [...] puede contradecir la *realidad real*. La obra literaria se justifica por sí misma y no por su relación con lo real” [1985. 37].

Vemos que nuestra definición del teatro arrastra consecuencias sobre cualquier aspecto del análisis de la obra, ya que afecta a su constitución básica. Por ejemplo, la posición que cada autor establezca sobre el modo particular en que realidad y ficción se unen y separan en la escena, va a determinar en gran parte su modo de construir o realizar formalmente una obra teatral. Veamos lo que Tadeusz Kantor, partidario de un arte teatral autónomo, nos dice al respecto:

La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala.

El drama no tiene que “*pasar*” en el escenario, sino “*suced*er”, *desarrollarse* ante los ojos del espectador.

El drama es un devenir.

Hay que crear la ilusión de que el desarrollo de los acontecimientos es espontáneo e imprevisible [1984: 17-18].

Opuesto a todo tipo de realismo o naturalismo sobre el escenario, T.Kantor quiere convertir a la escena en algo más real y vivo que la propia realidad. El teatro es como:

un “AGUJERO” en la realidad,

sin destino

y sin lugar

que es como la vida

pasajera

fugitiva

evanescente

imposible de mirar y retener.

(Manifiesto 1970)[1984: 212-213].

El nivel de realidad que el teatro construye, difícil de definir teóricamente –ya que depende en gran parte del tipo de teatro de que hablemos– Kantor lo expresa paradójicamente de este modo:

En el teatro, el naturalismo es artificial y ridículo. Un árbol naturalista, en el escenario, resulta chocante por su ingenuidad y su estupidez.

Por otra parte, las formas abstractas, aplicadas a la construcción de un objeto, no son más que una estilización falsa. Siempre.

Sólo las formas puramente abstractas, que existen por sí mismas, tendrán su propia existencia: una existencia *concreta* [1984: 21].

El teatro no puede quedar atrapado por ninguno de sus polos: la realidad o la ficción. Necesita a ambos para existir. Cada obra –y cada forma estética– define *un modo particular* de entender el equilibrio e interacción entre esos dos aspectos esenciales. La tragedia resuelve esta unión de dos realidades dispares de modo original. Ha sido Nietzsche quien mejor nos ha revelado la esencia de la tragedia y, por tanto, la forma particular como logra que el hombre salga de la realidad cotidiana para llevarlo a otro estado, un estado donde las normas de la vida y el arte se unen para alcanzar la experiencia trágica. En cierto modo, el *ensueño apolíneo* es la forma (el arte, la ficción, lo que el hombre crea) y la *embriaguez dionisiaca* es el impulso (la vida, el instinto, la naturaleza). La realidad cotidiana (el orden social) necesita imponerse sobre el instinto.

El hombre inventa el arte como un medio de recuperar el instinto –la fuerza de la vida– y liberarse de la presión del orden cotidiano. De la unión de Apolo y Dioniso nace el teatro. Esta es la forma original que tiene la tragedia de unir realidad y ficción. El resultado es el *éxtasis*, el salirse fuera de sí a través del arte supremo de la tragedia. Realidad y sueño se confunden, el mundo real desaparece para dar lugar a la visión dionisiaca. A esa visión es a la que alude la etimología de *théatron*.

Al ditirambo le incumbe llevar el espíritu de los oyentes a un tal estado de exaltación dionisiaca que, cuando aparece en escena el héroe trágico, no ve, como pudiera creerse, un hombre con el rostro cubierto por una máscara informe, sino más bien una imagen de visión, nacida, por decirlo así, de su propio éxtasis. [...]

Este es el estado de ensueño apolíneo, en que el mundo real se cubre con un velo, y en el cual un mundo nuevo, más claro, más inteligible, más perceptible y, sin embargo, más fantasmal, nace y se transforma incesantemente ante nuestros ojos [1943: 58].

El sutil equilibrio entre realidad y ficción que el teatro establece se descubre cuando alguno de estos dos aspectos anula a otro; especialmente, cuando la realidad se presenta tal cual sobre el escenario, sin la mediación de la ficción, esa realidad provoca un rechazo inmediato por parte del espectador. La vida (la realidad) se nota entonces como postiza, fuera de lugar. Si algo “va de verdad” en el teatro, entonces el efecto teatral se anula. El espectador distingue perfectamente lo que es “real de verdad” y lo que es sólo “como si fuera verdad”. La verdad de la ficción se distingue de la verdad de la vida en todo momento.

Este principio impone sutiles diferencias en todo: no sólo en el espacio, los cambios, el movimiento escénico; también en la forma de estar del actor, de actuar, de

hablar; en el modo como se presentan y resuelven los conflictos, cómo suceden y se suceden los hechos.

El teatro instaura una experiencia única de reunificación, de “completitud”, entre el ensueño de la ficción que sostiene el deseo y la realidad de la visión que hace posible la experiencia directa. Tanto el actor como el espectador viven –han de vivir– esa unificación.

El teatro así, dignifica, intensifica y eleva la vida, “teatralizándola”, así como la vida dignifica, intensifica y nutre al teatro, “vivificándolo”. El teatro es vida y la vida teatro, sin necesidad de que lo uno sea lo mismo que lo otro. Se unen, pueden fundirse, a partir del momento en que se distinguen y separan. La unión no es superficial, sino profunda. Saliéndose ambos de sí, la realidad de sus límites, la ficción de su ilusión, extralimitándose, se reúnen en otro lugar, un lugar que ya no es ni ilusión ni vida, sino *otra realidad*.

Hemos dicho que la tragedia establecía una forma particular de vincular realidad y ficción a través del *éxtasis* (la *catarsis* aristotélica debería relacionarse también con el éxtasis, este salirse de sí para vivir la peripecia del héroe, sintiendo compasión y temor a un tiempo). Pero también podemos afirmar que cada autor, al elegir un género o una forma estética, necesita resolver adecuadamente el lugar en que sitúa a estas dos realidades. Analicemos, como ejemplo, el caso de Antonio Buero Vallejo. Para Buero Vallejo:

“Toda realidad es simbólica”. “Yo creo que el simbolismo, para mantener su viveza, tiene que estar unido a lo real. Ese simbolismo vivifica lo real”. “Toda verdadera

creación es simbólica y real a la vez”. “Todo trozo vivo de lo real está colmado de significaciones implícitas”. “La realidad es enigmática”(en Trancón 2001: 29).

El *realismo simbólico* no es para Buero Vallejo un simple recurso teatral. Es un intento de desvelar y revelar la dimensión universal de los conflictos humanos, un modo de percibir e interpretar la realidad más allá de su inmediatez, enfrentándose a lo enigmático, la duda, la incertidumbre de la existencia humana y, por tanto, sumergiendo al espectador en una dimensión dramática o trágica. El realismo simbólico expresa su modo particular de ver la realidad a través de la ficción, o de construir la ficción a partir de la realidad. El simbolismo es el puente que une realidad y ficción. La muda Anita en *Las cartas boca abajo*, los Inquisidores en *Las Meninas*, los ciegos en *La ardiente oscuridad*, los protagonistas ciegos de *El Concierto de San Ovidio y Llegada de los dioses*, la sordera en *El sueño de la razón*, la realidad alucinada en *La Fundación...* Ciegos, mudos, sordos, locos, son personajes realistas, concebidos y contruidos teatralmente como personajes realistas, pero su dimensión dramática se proyecta mucho más allá del realismo, sin contradecirlo. Adquieren una dimensión simbólica a partir de la ficción. Todos los espacios cerrados de sus obras, un sótano, la cárcel, una fundación, un centro sanitario, una buhardilla, un albergue, una escalera... son espacios realistas, pero que adquieren su verdadera dimensión dramática a partir de su interpretación simbólica, es decir, porque dejan de ser sólo realistas. Buero Vallejo ha sido capaz de unir a Ibsen, Unamuno, Pirandello y Brecht a través de esa fórmula teatralmente tan eficaz del *realismo simbólico*⁴⁶. Hasta el realismo costumbrista de *Historia de una escalera* pronto se vio que sobrepasaba la dimensión realista y adquiriría una intensidad

⁴⁶ Advertencia obvia: no confundir “realismo simbólico” con “teatro simbolista” (de MAETERLINK, por ejemplo).

dramática a partir de su simbolismo implícito. “En cada hombre está la humanidad entera” nos dice en *El tragaluz*. Lo particular y singular encarna o manifiesta lo general y universal. A través del realismo conectamos con los mitos más antiguos. La Caverna de Platón en *La ardiente oscuridad* y en *El tragaluz*, y el mito de Penélope en *La tejedora de sueños*, por ejemplo. Los mitos son símbolos universales. Nacen de la ficción, pero remiten a la realidad. Todo este juego no sería posible sin esa fórmula original que une realidad y ficción hasta diluir sus fronteras a través de lo simbólico. Lo simbólico es la estructura profunda de la realidad que sólo puede desvelarse o revelarse a través de la ficción. Es la propia realidad la que, a través de su abstracción y generalización simbólica, se diluye; sus fronteras ya no son precisas, y por eso los personajes viven y perciben la realidad sumidos en la incertidumbre. La misma realidad se erige en símbolo de lo irreal. Lo simbólico enlaza lo real con lo irreal, la desesperanza con la esperanza, la angustia con la ilusión, la razón con el sueño, la realidad con la ficción.

Bertolt Brecht estableció otro modo particular de articular realidad y ficción. Rechazando el realismo hipnótico (al que erróneamente llamó “teatro aristotélico”) que pretendía que la escena se confundiera con la vida misma y el espectador se sumergiera totalmente en ella, sin distancia ni capacidad crítica, de manera enteramente emocional, B.Brecht establece su famoso *efecto de distanciamiento* (uso la palabra “distanciamiento” como traducción de *Verfremdung*, por ser la más extendida y aceptada, aunque también podría traducirse por “extrañamiento” o “alejamiento”, ya que B.Brecht crea este término a partir del concepto de extrañeza y desvío utilizado por el formalismo ruso para definir el lenguaje literario).

Quien se identifica totalmente con otro ser renuncia a la crítica en lo que a ese ser respecta y en lo que a sí mismo respecta. En lugar de estar despierto, camina en sueños. En lugar de hacer algo, permite que hagan algo con él. Es alguien con quien otros viven y de quien otros viven: no alguien que vive realmente. Podría decirse que “es vivido”(Brecht, citado en Trancón, 1998: 77).

Brecht proclama la posibilidad de un teatro en el que la ficción no anule la conciencia de la convención teatral al provocar una identificación ilusoria. No significa que tengamos que anular la ficción, tal y como algunos han malentendido, sino sólo el impedir que la ficción sea totalmente hipnótica, sin contacto alguno con lo real extraescénico. Brecht sabe que el teatro proyecta sus efectos más allá de la escena y quiere trabajar con esta posibilidad. Pero nunca niega la necesidad de la ficción y del placer que la ficción provoca. El teatro no produce efectos directos sobre la realidad sino a través de la ficción, o sea, a través de las representaciones de la realidad. Al poner en cuestión esas representaciones el teatro puede provocar efectos críticos, distanciadores de la realidad.

Sea cual sea la fórmula empleada por cada autor, cada género, cada estética, el problema fundamental que hay que resolver siempre será el relacionar adecuadamente realidad y ficción, para que ese mundo nuevo que el teatro crea sea, primero, verosímil o creíble, y luego nos interese, nos toque y afecte directamente. Quizás, como dice Antonio Gamoneda, “todo arte va hacia ‘una realidad’ bajo condiciones de irrealidad” [1997: 203]. O como escribe T.Kantor, “incorporando la *realidad ficticia* a la *realidad de la vida*” [1984: 16]. El teatro se produce en la intersección entre realidad y ficción, lo que M. de Marinis llama la *bidimensionalidad* constitutiva del teatro:

Justamente esta es la mayor contribución teórica de las neovanguardias: el haber identificado inequívocamente la *bidimensionalidad* propia del espectáculo teatral, que es siempre, al mismo tiempo, acontecimiento real y acontecimiento ficticio, presencia material y representación, performance autorreflexiva y referencia a otra cosa de por sí ficticia. Naturalmente, las diferentes necesidades teatrales podrían enfatizar una u otra condición y, por lo tanto, se situarían de otro modo en distintas instancias de un continuum tendido entre dos extremos (por supuesto, sólo teóricos): a) el del máximo de ficción (y por tanto de representación) y b) el del máximo de realidad y de autorreflexividad [1982: 176].

La sutil unión de realidad y ficción convierte al teatro en un arte específico con efectos particulares sobre sus receptores. Vamos al teatro para vivir momentáneamente otra vida o para conocer otras posibilidades más intensas de vivir. De otro modo perdería su razón de ser: “El público busca en el teatro algo que pueda calificar como ‘mejor’ que la vida”. [...] “Más que nunca suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana” (Brook, 1973: 12-65).

Nos queda por analizar un último problema relacionado con nuestra definición de la especificidad teatral. ¿Qué pasa con ese tipo de teatro que deja la ficción de lado, que no construye propiamente un mundo ficticio, sino que trabaja con los cuerpos y las formas (visuales, sonoras, plásticas, estáticas y en movimiento) en escena, atendiendo a su pura materialidad y expresividad? Nos referimos sobre todo a un teatro ligado a la danza y la plasticidad de los cuerpos, pero también a la presencia creciente de un teatro “gestual”, sin texto hablado, sin apenas argumento ni personajes o conflictos propiamente dichos. En estos casos, la ficción parece no importar apenas, los actores

son considerados más como cuerpos y formas expresivas, dinámicas, corales, guiadas por la música o por impulsos libres, que como personajes de ficción, creando asociaciones que no tratan de reproducir ningún mundo de ficción concreto, sino sólo sugerir espacios (o estados anímicos) visuales y sonoros extraños, bellos, oníricos, evocadores, subjetivos.

Esta forma fronteriza de teatro, perfectamente legítima⁴⁷, nace de la reivindicación vanguardista del cuerpo frente a la palabra (que tiene origen, a su vez, en el rechazo del teatro como literatura y la supeditación de la representación al texto, problema que abordaremos más adelante, cuando analicemos el texto teatral).

La importancia del cuerpo en el teatro –definir el lugar *central* que ocupa–, es fundamental para comprender el teatro actual. Creemos que fue Antonin Artaud quien mejor situó la discusión a partir de una posición radical. Artaud rechaza el teatro como simple entretenimiento, como pura representación ajena a la vida y que no compromete al cuerpo del actor ni afecta directamente a los espectadores. Como dice Jacques Derrida, “el teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” [1972: 40].

A.Artaud defiende la vida en el teatro, y el teatro como vida, pero no en ningún sentido espiritualista, sino siempre como presencia del cuerpo, la carne, la materia y el espíritu unidos: “sostengo que no hay ni cuerpo ni espíritu, sino modalidades de una fuerza y acción únicas” (citado en Trancón, 1977: 59-61). Más que rechazar la palabra,

⁴⁷ Insistamos en que nuestra definición de teatro es teórica, o sea, que no es más que una abstracción útil para analizar la realidad teatral, no preceptiva y menos aún descriptiva de cuanto ocurre en torno al hecho teatral y sus alrededores. La teoría analiza la realidad y elabora una interpretación capaz de ayudar a comprender mejor esa realidad, pero la realidad es autónoma respecto a la teoría, no está encerrada ni contenida en ella. La teoría ni impone ni pretende poner “puertas al campo” de la práctica teatral, sino, a lo sumo, orientarla para que desarrolle mejor todas sus posibilidades internas, *específicas*.

lo que quiere alejar de la escena es esa palabra separada del cuerpo, tal y como aparece en la consideración tradicional del teatro como literatura, y este es el motivo de su negación del teatro como “ficción” y “representación”. Artaud busca “el habla anterior a las palabras”, ese lugar en que la palabra y el cuerpo se unen, y por ello reclama que el cuerpo ocupe el centro de la escena:

El verdadero teatro siempre me pareció el
ejercicio de un acto peligroso y terrible,
en donde se eliminen tanto la idea
de teatro y del espectáculo
como las de toda ciencia, toda religión y todo arte.
El acto del que hablo está dirigido a la
transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano.
¿Por qué?
Porque el teatro no es esa escena donde
se desarrolla virtual y simbólicamente un mito
sino ese crisol de fuego y carne verdadera
en donde anatómicamente
por aplastamiento de huesos, de miembros y sílabas,
se rehacen los cuerpos,
y se presenta físicamente y al natural
el acto mítico de hacer un cuerpo [1975: 87].

El teatro moderno ha de asumir este nuevo reto: el de convertir al cuerpo en objeto directo de su práctica escénica. ¿Significa esto que debe desaparecer la ficción de la escena para colocar en su lugar al cuerpo, entendido y vivido sólo como materia –

forma y significativo puro—, cuya expresividad, movilidad y capacidad plástica y creativa anule todo lo demás? Esta posición radical y exclusivista llevaría pronto al teatro a un callejón sin salida, por más que las posibilidades gestuales, plásticas y rítmicas del cuerpo sean casi infinitas. En esto, como en todo lo que se refiere al teatro, hay que tener en cuenta al receptor. El cansancio que provoca la reiteración (o la excesiva duración y prolongación) de la forma abstracta es un hecho perceptivo, y siempre se necesitarán elementos accesorios (*efectistas*) para sostener el interés continuado por la abstracción de las formas y movimientos, como muy bien ha comprobado y experimentado la danza moderna. El acercamiento de la danza moderna al teatro es buena prueba de lo que decimos.

Pero hemos de hacer otra precisión: el trabajo sobre las posibilidades teatrales del cuerpo no se agota con el potenciar su expresividad formal y su libertad de movimientos. Al contrario, cuando esas posibilidades plásticas, rítmicas, gestuales y dinámicas del cuerpo se someten e integran en la ficción (al argumento, la acción dramática, el personaje, etc.) no pierden su capacidad estimulante y seductora, sino que adquieren calidades artísticas y evocadoras mucho más potentes, de mayor impacto y eficacia teatral que cuando se abandona el actor a un juego corporal más o menos arbitrario, espontáneo o compulsivo. Nada se opone a unir ficción y cuerpo, ficción y expresividad, ficción y estimulación física y corporal, tal y como Artaud reclama. De hecho, es difícil encontrar la pura abstracción corporal en escena: siempre hay detrás un personaje, aunque este personaje pueda representar una idea, un símbolo, una emoción, una evocación o un deseo. Ni siquiera en la danza, cuya especificidad es el trabajo artístico y estético con el cuerpo mismo (no con un personaje, por más que pueda incorporar personajes y argumentos en sus coreografías), se logra esa abstracción

formal, y quizás por eso busca acercarse hoy la danza al teatro⁴⁸. El peligro siempre será el esteticismo o el formalismo vacío. Pero el teatro ni es abstracción pura ni formalismo, sino ficción real, arte vivo⁴⁹.

Una vez establecido el rasgo específico con el que hemos intentado definir al teatro, extrayendo parte de sus consecuencias, pasemos a estudiar otros rasgos que, sin ser específicos de la obra teatral, se muestran como característicos de las formas más habituales y prototípicas del teatro.

⁴⁸ La diferencia entre teatro y danza es que en el ballet o la danza, lo dominante o esencial es el trabajo artístico sobre el cuerpo físico y sus posibilidades plásticas y expresivas con relación al ritmo y la música, tratando de superar los límites de la gravedad y las restricciones materiales, mientras que en el teatro el cuerpo es considerado como una totalidad (física, psíquica y mental) ligada a la idea de personaje (ficción) y no de forma aislada, sino integrado en la acción dramática.

⁴⁹ Somos conscientes de que el término “ficción”, tal y como aquí lo empleamos, encierra cierta ambigüedad: para algunos puede aludir a “lo falso”, “lo que no es verdad”, y sin duda este sentido provocaría en muchos un rechazo justificado, ya que consideran al teatro precisamente como el lugar en el que todo ha de ser “auténtico”, “verdadero” (especialmente el trabajo del actor), en oposición a la falsedad de la vida, tan llena de hipocresía y falta de autenticidad. Está claro que aquí no lo utilizamos en este sentido. Tampoco queremos decir que toda ficción sea necesariamente “el doble” de otra cosa, “la realidad”, como si no tuviera validez o presencia por sí misma. Una ficción puede presentárenos como “presencia” o “realidad inmediata”, borrando su carácter imaginario, produciéndose como “presentación o representación pura”, más cercana a la realidad que a la ficción como tal. En este caso, sin embargo, la realidad siempre será “otra realidad”, no la realidad cotidiana, o, en todo caso, “otra forma de vivir y mostrar la realidad cotidiana”, ya sea elevándola o degradándola. El teatro será siempre realidad más “otra cosa”, un *plus* de “intensidad”, “estilización”, “deformación”, “transformación”, “imaginación”, etc., que, por ser intencional y artificial, llamamos “ficción”.

3. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO

La mayoría de las características concretas del hecho teatral que analizaremos en este apartado están “contenidas” en el rasgo específico general (realidad ficticia/ficción real) que nos ha servido para definir el teatro. Al pasar de lo general a lo concreto descubriremos las implicaciones conceptuales y prácticas que esta definición encierra.

No todas las características que vamos a describir tienen la misma relevancia. Según los distintos tipos de teatro (géneros, formas, estilos) una misma característica podrá cumplir una función predominante o secundaria. Distinguiremos, por tanto, entre características *generales* y características *particulares*.

Entre las características generales podemos destacar las siguientes:

- 1) Inmediatez espacio-temporal**
- 2) Separación entre espacio de la representación/espacio de la recepción**
- 3) Carácter lineal, fugaz e irrepetible de la representación**
- 4) Comunicación directa entre escenario y sala**
- 5) Imposibilidad de transformar la representación en objeto comercial**
- 6) Creación y práctica colectiva**

Entre las características particulares podemos señalar:

- 1) Capacidad de asimilación de todas las artes**
- 2) Posibilidad de integrarse en la vida social**
- 3) Actuación del cuerpo como totalidad**
- 4) Potenciación de la palabra**

Veamos uno por uno estos rasgos característicos del teatro.

3.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO

1) Inmediatez espacio-temporal

El espacio teatral no es sólo imaginario, sino *real y tridimensional*. El tiempo teatral no transcurre sólo en la mente de los creadores o receptores, sino que se despliega y realiza en un espacio y tiempo concretos: se puede medir objetivamente. Es también un tiempo real.

Este espacio-tiempo real determina una *inmediatez* perceptiva, directa, de las acciones o movimientos de las personas y los objetos y formas presentes en ese espacio concreto y durante el tiempo en que transcurren. Significa esto que no hay ninguna posibilidad de mediación espacio-temporal, que todo ocurre o sucede realmente frente a los espectadores en el espacio que tienen ante o alrededor de sí y durante el tiempo real (duración) en el que los hechos se representan.

En la medida en que está determinada por la inmediatez espacio-temporal, la realidad teatral es igual que cualquier otra realidad del mundo y como tal es percibida, con todas las características físicas de lo real: tridimensionalidad, peso, volumen, color, movimiento, distancia, forma, duración, intensidad, sonido, etc.

Con relación a otras artes, como la pintura o el cine, esta característica se convierte en un rasgo distintivo del teatro. El cine, aunque crea la ilusión de realidad tridimensional y de inmediatez espacio-temporal, sabemos que no es más que una sucesión (y montaje) de imágenes bidimensionales proyectadas sobre una pantalla. La tridimensionalidad y la inmediatez la construye el espectador a partir de imágenes ópticas bidimensionales (incluso en las proyecciones virtuales o en 3D), basándose en el

hecho de que esas imágenes están tomadas de, o reproducen, un mundo real. La mediación de la pantalla es un hecho que aleja radicalmente al cine del teatro, por más que se le parezca en otras cosas. La percepción del espectador, por lo mismo, no puede ser igual en el cine que en el teatro, ni, por tanto, los efectos mentales, energéticos y emotivos que un arte y otro producen. El cine, en este sentido, se aproxima más a la novela que al teatro, en el que la cámara cumple la función de narrador, imponiendo un punto de vista y apelando a la reconstrucción “interior” de las imágenes con sus evocaciones o asociaciones emotivas.

Respecto a la pintura ocurre lo mismo. El arte de la pintura es bidimensional (depende de un soporte “plano”), aunque pueda crear la ilusión de profundidad mediante la perspectiva. Además, la pintura no transcurre en el tiempo, podríamos decir que es atemporal y estática. Esto la aleja del teatro, entre otros rasgos. Puede, además, ser totalmente abstracta, sin contenido ficticio alguno.

La inmediatez espacio-temporal acerca el teatro, en cambio, a todo tipo de espectáculos, artísticos y no artísticos, con los que comparte esta característica, como el circo, un concierto, una competición deportiva o una tormenta. O a los hechos de la vida misma en su transcurso irreversible. Esta inmediatez es la que otorga un efecto de realidad a la ficción.

2) Separación entre el espacio de la representación y el espacio de la recepción

El teatro, para existir, necesita transformar el espacio social en un espacio particular destinado a la representación. No hay teatro sin un espacio diferenciado del

resto del espacio social o natural, en el que va a transcurrir y representarse la ficción. El espacio teatral es un espacio real, pero que se transforma en espacio de la representación.

Cualquier espacio físico puede convertirse en espacio teatral. Para que un espacio se convierta en espacio de la representación se necesita que los actores (o los creadores del acto teatral) y los espectadores lo reconozcan como tal: éste es el único requisito. No se precisan condiciones físicas especiales, basta con la conciencia, la convención mediante la cual unos y otros acepten y reconozcan que lo que va a ocurrir (o lo que está ocurriendo) en ese espacio a partir de un determinado momento, ya no es del todo verdad, sino sólo aparentemente; que ese espacio ha dejado de ser un espacio ordinario para servir de soporte a la creación de un espacio distinto, el espacio de la ficción.

Pero el espacio de la representación sólo puede existir en oposición a otro espacio complementario, el espacio de la recepción o espacio de los espectadores. Los dos espacios son imprescindibles, uno existe en función del otro. Para Ortega y Gasset [1966] este hecho constituía el primer rasgo característico del teatro.

El teatro como edificio (y cualquier espacio teatral constituido como tal) es un lugar dividido en dos espacios: uno, reservado a los actores; otro, destinado a los espectadores. El espacio primero, el escenario, está marcado por una condición básica: no puede ser invadido por el público durante la representación. Entre escenario y sala hay una barrera infranqueable. Los espectadores no pueden pasar voluntariamente al espacio de los actores e intervenir directamente en él. Se puede romper esta convención, como cuando un espectador es invitado a subir o pasar al escenario, o un actor se mezcla con el público; pero esto no será más que un recurso teatral momentáneo, que

tiene valor en cuanto sorpresa o ruptura de la convención, pero sólo es eso, un recurso transitorio.

No es preciso, sin embargo, que exista una marca o frontera física entre estos dos espacios, el de la recepción y el de la representación; basta que unos y otros, actores y espectadores, acepten que el espacio destinado a la representación está separado o es distinto del espacio destinado a la recepción. La separación es “mental”, más que física. Por eso existe todo tipo de soluciones o formas arquitectónicas mediante las que se construye o señala esta separación: desde el foso de algunos teatros a la italiana con el escenario por encima del plano de la sala, hasta un teatro de calle en el que el escenario puede ser cualquier lugar en el que se coloquen los actores y con sus palabras, gestos o acciones, den al público a entender que están interpretando, actuando desde la ficción.

Tampoco es necesario que el espacio de la representación sea fijo, o que ocupe siempre el mismo lugar, con las mismas dimensiones y las mismas coordenadas. El espacio de la representación y el de la recepción pueden ser móviles, cambiantes, sin dimensiones fijas o cerradas. En los edificios (teatros) destinados de modo permanente a la representación, los espacios básicos están fijados de antemano, aunque puedan modificarse. Sala y escenario tienen sus dimensiones y estructura arquitectónica construida según un modelo previo (teatro a la italiana, isabelino, circular, semicircular, giratorio, etc.). Las distintas formas arquitectónicas del espacio teatral (escenario/sala) condicionan en parte la representación, pero no son determinantes del hecho teatral. Lo único decisivo es la separación entre el espacio destinado a la actuación y el de la contemplación. Por más que se pueden mezclar e intercambiar en un momento dado estos espacios, nunca podrán borrarse. Los espectadores, por ejemplo, pueden pasar al escenario y los actores a la sala, pero siempre unos mirarán a otros, unos actuarán para

hacer posible la ficción y otros observarán desde otro lugar. Se precisa una distancia adecuada al tipo de representación: grande, en el caso del teatro griego, acorde con el carácter sobrehumano de los héroes, los dioses y la grandiosidad de la tragedia; pequeña, mínima, en el caso de un drama íntimo o un monólogo interior. Esta separación espacial es la que hace posible, entre otros factores, la distinción entre actores y espectadores, un rasgo esencial del teatro.

Pero esta característica no es exclusiva del teatro⁵⁰. En la mayoría de las ceremonias o actos sociales se señalan o marcan esos dos espacios, casi siempre índices simbólicos de una jerarquía: profesor/alumnos, orador/audiencia, sacerdote/fieles, jugadores/espectadores, cantante/público, etc. Allí donde haya necesidad de establecer una diferencia jerárquica o funcional entre los miembros o componentes de un grupo, el espacio se convierte en un elemento fundamental para definir y construir las relaciones posibles dentro de ese grupo. El espacio social es siempre algo construido para permitir o hacer posible unas acciones e impedir otras. El teatro, como espacio construido, es un lugar socialmente definido para hacer posible la representación teatral.

3) Carácter lineal, fugaz e irrepitable de la representación

Esta tercera característica se deduce del carácter de *realidad presente* del hecho teatral. Lineal significa que se ha de desarrollar necesariamente a través de un continuo temporal, y que ese continuo sigue la flecha inexorable del tiempo “físico”, con un antes y un después irreversibles. El tiempo de la representación, en tanto que es un tiempo

⁵⁰ Es decir, que es un rasgo característico –no específico– que sirve para describirlo y diferenciarlo.

real, no puede ni pararse, ni volver atrás, ni repetirse, ni sustraerse a su propia linealidad: discurre, transcurre, pasa. Todo lo que acontece en el escenario sucede de modo absoluto: los hechos (acciones, movimientos, palabras, gestos...) que realizan actores o personajes, son únicos e irrepetibles. Lo dicho, queda dicho para siempre; lo hecho, hecho de una vez por todas. No hay posibilidad de rectificar nada. Durante los ensayos, una obra tiene otro carácter, ya que entonces todo es provisional, todo es una preparación, la búsqueda de lo que va a constituir luego la representación. Un ensayo no es propiamente una representación, por eso no se rige por las mismas leyes. Puede realizarse, por ejemplo, sin espectadores, lo que no puede suceder en la representación.

El carácter lineal e irrepetible de la representación no se refiere al tiempo de la ficción que, como tal, puede ser manipulado y construido imaginariamente como se quiera. Es decir, se puede construir una obra siguiendo un orden temporal lógico, continuo y progresivo. Pero también se puede construir rompiendo ese orden, dando saltos hacia delante o hacia atrás, con elipsis de mayor o menor duración, acelerando los acontecimientos o retardándolos respecto al tiempo medible. No se precisa la mal llamada “unidad de tiempo”, entendida ésta con respecto al tiempo “objetivo” o exterior a la ficción (duración). El tiempo de la ficción puede ser un tiempo subjetivo, onírico, emotivo, y como tal seguir unas leyes que pueden ser totalmente contrarias a las del orden lógico u objetivo de los relojes o de la causalidad temporal (en la que lo anterior es causa de lo posterior, y no al revés). El carácter irrepetible y efímero se refiere a la realidad espacio-temporal y física de la ficción, no al contenido o la forma temporal que adopte esa ficción.

Otro aspecto fundamental del teatro es el hecho de que este carácter irrepetible de la representación, paradójicamente, no impide la repetición de la obra cuantas veces

se quiera. La obra es una estructura abstracta que hace posible la representación concreta. Lo irreplicable es la representación, no la obra. Dos representaciones se pueden parecer en todo, pero nunca serán la misma representación. La obra representada, sin embargo, siempre será la misma en la medida en que no se cambien o se alteren aspectos fundamentales del contenido, la interpretación o el montaje.

Este rasgo, decimos, es también característico del teatro, y sirve para diferenciarlo, por ejemplo, del cine. El cine es ajeno al hecho de la exhibición, no le afecta para nada. Una película puede proyectarse, incluso, sin que nadie la vea. El tiempo real de la proyección no le condiciona ni influye. Por lo mismo, una película es infinitamente repetible como tal. Una vez filmada, todo el carácter de realidad de la ficción filmica queda “absorbido” por el soporte de la imagen, por la materialidad del celuloide y su propia objetualidad. Y, como tal, se puede parar, reiniciar, llevar hacia delante o hacia atrás.

Esta característica de irreversibilidad, naturaleza efímera y linealidad, es un rasgo que comparte el teatro con la vida misma y su transcurso inexorable. Es lo que le otorga un efecto de “verdad”, de seriedad, y hasta de “peligrosidad”, como vio A.Artaud.

4) Comunicación directa entre escenario y sala

Esta característica es consecuencia de las anteriores. El teatro establece una comunicación directa entre escenario y sala, entre actores y público. Quiere esto decir que no hay entre ambos ninguna mediación física (la cinta, la pantalla y el proyector, en el caso del cine), ni de ningún otro tipo (veremos que tampoco es posible un mediador

narrativo o discursivo). Dejamos aquí de lado la polémica iniciada por Georges Mounin sobre si el teatro es o no comunicación o sólo estimulación, como él afirma [1972: 101]⁵¹. El hecho distintivo es que en el teatro actores y espectadores son reales, no están sustituidos por nada, y la experiencia que viven es real, no virtual, ni diferida, ni sólo imaginaria, como ocurre en la literatura. La presencia física, corporal, establece lazos perceptivos, emotivos y estimulares directos. Las relaciones de identificación, proyección y distanciamiento son inmediatas y se viven y experimentan como tales, es decir, física, espacial, temporal y corporalmente⁵². Los efectos de esta comunicación directa, por lo mismo, serán muy distintos a los de cualquier otra comunicación mediata, diferida, virtual o imaginaria.

5) Imposibilidad de transformar la representación en objeto comercial

Nos referimos aquí al hecho de que el teatro como tal no puede ser convertido en *objeto* comercial de consumo. La mayoría de las prácticas artísticas se pueden “objetualizar”, o sea, transformar en un objeto comercial, repetible, fabricable en serie, como lo son la mayoría de los objetos o bienes de consumo ordinario y que constituyen la base del orden capitalista actual. La producción y reproducción del orden social y económico mundial se basa hoy en la posibilidad de fabricación en serie de una variedad casi infinita de objetos de consumo inmediato. Todo puede ser hoy convertido

⁵¹ Basándose en el hecho de que los espectadores no pueden responder directamente a los mensajes recibidos por los emisores (actores), niega G.MOUNIN al teatro el carácter de comunicación. No compartimos este criterio, ya que, como veremos, los espectadores participan activamente en la representación y son parte imprescindible del hecho teatral.

⁵² El teatro es un “cuerpo a cuerpo”, un “cara a cara”. El teatro es contacto y comunicación directa, aunque esta comunicación no se establezca a través de los medios lingüísticos ordinarios.

en mercancía, en objeto infinitamente reproducible. El arte, en principio ajeno a la fabricación en serie y a la mercantilización capitalista, ha encontrado, sin embargo, medios de reproducción que hacen compatible su carácter de creación única y original, con el hecho de su producción masiva. Así ocurre con la música, la literatura (desde la aparición de la imprenta), la pintura, el cine o cualquier otro arte audiovisual. Gracias a los potentes y extraordinarios medios técnicos actuales es posible hoy realizar copias tan fieles al original que no impidan un disfrute directo de cualquier manifestación artística. Así ocurre con la pintura (fotografías, grabados, proyecciones, reproducciones), con la música (radio, discos, grabaciones), con el cine (vídeo, televisión), etc. que, si bien nacen de una obra original y única, su reproducción apenas difiere del original. Se puede incluso hacer simultánea la recepción de una obra original (un concierto, por ejemplo, o un espectáculo deportivo) retransmitiéndola directamente a través de la radio o la televisión a millones de aparatos de consumo individual. En todos estos casos, la reproducción, si bien no es idéntica a la obra original, su recepción produce, o los mismos efectos, o efectos semejantes, ya que la distancia o diferencia entre la actividad o el objeto reproducido y el objeto original es muy pequeña, fácil de salvar por parte del receptor.

El teatro, sin embargo, no ha encontrado todavía un medio adecuado para reproducir su realidad específica sin que difiera demasiado de la obra original. Su transformación en objeto resulta técnicamente muy difícil. La grabación en vídeo o la filmación cinematográfica tiene un grave inconveniente: si se limita a la cámara fija, cubriendo todo el ángulo del escenario, la imagen que se reproduce es tan pobre, estática y carente de todo lo vivo y directo de la representación que se nos presenta como algo muerto, incapaz de tener otro interés que el de la documentación audiovisual.

Si, por el contrario, la cámara se mueve, busca ángulos, enfoques y planos más vivos, más dinámicos y cinematográficos, el resultado es algo bastante ajeno a la representación; su interés, si lo tiene, será sobre todo filmico, más que teatral. Gustará tanto o más por lo que tiene de cinematográfico (enfoques, planos, montaje), que por lo que contiene de teatral. Estas reproducciones interesan mucho a los estudiosos y creadores teatrales, pero como tales parece que no pueden llegar a convertirse en objetos comerciales de consumo sustitutivos de la obra y experiencia teatral directa⁵³. En este sentido, el teatro es una actividad *anacrónica*, de difícil integración en los mecanismos de producción y mercado de la sociedad capitalista actual. Este hecho es, sin embargo, una de las bases de su especificidad artística, origen de su particular atracción e interés cultural y social.

Cuando afirmamos que el teatro no puede ser reproducido en serie, dado su carácter de realidad concreta e irrepetible y que, por tanto, está en desventaja con relación a otras artes que sí se pueden adaptar mejor a los mecanismos de reproducción del sistema de consumo actual, no estamos diciendo que el teatro no sea, o no deba ser, una actividad mercantil, lucrativa o rentable. No entramos aquí en la discusión sobre las posibilidades económicas del teatro, o sobre los mecanismos de mercado del espectáculo teatral. En este terreno creemos que el teatro puede perfectamente competir con cualquier otra manifestación artística, independientemente de que lo consideremos también como un bien social o cultural. De lo que hablamos es de una característica

⁵³ Para un estudio de las dificultades de filmación (televisiva y cinematográfica) del teatro, véase V.GUARINOS [1992]. Una cita puede ser ilustrativa: “El discurso dramático televisual es un discurso que temporalmente, como también ocurre con el espacio, no satisface las expectativas de espectadores ni de teatro ni de cine. En las versiones cinematográficas de piezas de teatro no quedan huellas ni de espacios ni de tiempos que no sean los filmicos, no se nos ofrece teatro sino cine, un cine que desarrolla todo su potencial narrativo porque lo que ha tomado del teatro no es teatro, en tanto que ha tomado diálogos, y con ellos los personajes, y ambientes, y a partir de ahí ha elaborado no una puesta en escena dramática sino una puesta en escena profilmica” [1992: 94-95].

general llamativa (la de no poder transformarse en *objeto*) que coloca al teatro en un lugar social distinto al de otras artes. No es tampoco una característica exclusiva, ya que todos los espectáculos, en la medida en que comparten con el teatro ese carácter directo e irrepetible, están en una situación muy parecida.

6) Creación y práctica colectiva

Hemos de señalar, por último, una característica o rasgo general del teatro de suma importancia para comprender y definir mejor su especificidad: el carácter colectivo de su creación, producción y recepción.

El teatro es una actividad colectiva basada en la creatividad individual. Hay aquí otra paradoja: sin creatividad individual no hay teatro; pero con la sola creatividad individual tampoco hay teatro. El teatro es una actividad compleja, de naturaleza social, no individual. Como práctica artística requiere la irrupción de lo individual, la presencia y el impulso de la creatividad personal, que siempre se manifestará como una afirmación del individuo frente a lo social, una liberación de la presión del orden social sobre el ser particular. En este sentido, el teatro crea un espacio para la libertad, para la afirmación del individuo frente a la norma social. Pero, al mismo tiempo, la creatividad personal debe dar lugar a algo más, a la creatividad colectiva, en el sentido de que el resultado de la obra teatral no será la mera suma de las creaciones particulares (autor, actores, director, escenógrafo, etc.), sino algo distinto, nuevo, fruto de la interacción y el intercambio entre todos esos impulsos creativos individuales. La creatividad personal se integra en un todo que es algo más que la suma de las partes, ya que lo que busca la

obra teatral es una comunicación global y unificada con los espectadores, no sólo la afirmación de las creaciones individuales.

La recepción de la obra es también colectiva. Podemos imaginar la presencia de un solo espectador, pero este hecho siempre será una excepción. Lo habitual es que una obra sea recibida por un conjunto de espectadores. En cuanto una obra provoca interés y atención en un conjunto suficiente de receptores, se produce también la aparición de algo nuevo; no sólo una suma de espectadores individuales, sino lo que llamamos el *público*. El público es algo más que un conjunto disgregado de receptores, es una colectividad o masa receptiva, atencional, empática, potenciadora de los efectos colectivos del hecho de la recepción. Hablaremos de ello más adelante.

3.2 CARACTERÍSTICAS PARTICULARES DEL TEATRO

Nos referimos aquí a un conjunto de características que no comparten todas las obras teatrales y que, por tanto, no son rasgos específicos definidores del concepto de teatro en sentido estricto. Sin embargo, lo mismo que las características arriba analizadas, sí forman parte del concepto de teatro, ya que son rasgos inherentes al prototipo conceptual que define la categoría.

1) Capacidad de asimilación de todas las artes

El teatro, en comparación con otras artes o actividades creativas, es un espacio privilegiado para la integración de cualquier otra manifestación artística. En el teatro podríamos decir que caben todas las artes: música, canto, pintura, escultura, arquitectura, danza, cine... y, por supuesto, literatura. Este rasgo le llevó a Wagner a proclamar la idea del teatro como “arte total”, cuyo modelo era la ópera. Hemos de precisar este concepto, para evitar los malentendidos a que ha dado lugar.

No parece muy adecuada la expresión “arte total”, ni la “síntesis de las artes” para definir el teatro. El teatro no es un arte total, ya que puede existir perfectamente sin el concurso de ningún otro arte, incluida la literatura, como veremos. Cuando usa o integra otras artes en su actividad, no lo hace para buscar ninguna síntesis o totalidad artística superior. No podemos hablar de síntesis ni de suma, sino de *integración*. La síntesis supone la mezcla de dos o más cosas, buscando su oposición y complementariedad; el resultado es algo nuevo, fruto de la unión y contraste entre dos o más realidades distintas. La integración, en cambio, parte de la existencia de un todo que absorbe, asimila a otra cosa, transformándola en lo que ese todo tiene de particular y esencial. Hay una realidad previa que permite la integración de algo; el resultado no altera la realidad esencial integradora, pero ésta muestra una transformación o enriquecimiento en virtud del elemento integrado.

En términos concretos, lo que el teatro permite es la *teatralización* de todas las artes, o sea, que cualquier otro arte pueda integrarse en la realidad teatral. Supone esto que cada arte, para teatralizarse, ha de perder su autonomía, dejar de ser un arte autónomo para supeditarse a la realidad escénica. Se exige a cada arte, para integrarse en la escena, una transformación por medio de la cual su especificidad deje de ocupar

un lugar prominente, dominante (como cuando se presenta sola, absorbiendo toda la atención del receptor), para ponerse al servicio de la totalidad de la obra, a su sentido general, o a una parte de ella, en un momento o acción concreta. La música, por ejemplo, no entrará en escena para atraer toda la atención sobre sí misma, como realidad artística autónoma, sino en función de la representación, ya sea para potenciar una acción, transformar un ambiente, despertar una emoción, provocar una estimulación concreta, sugerir un espacio, etc., pero todo ello con relación al momento dramático en el que esa música se integra. No significa esto que la música, en este caso, sea un elemento secundario, innecesario⁵⁴, sino todo lo contrario: se convierte así en uno de los elementos esenciales de la obra o del momento concreto en el que se integra o teatraliza. Lo mismo podríamos decir de la pintura, la escenografía, un baile, una danza, una coreografía, un malabarismo, una canción, un efecto mágico o sorpresivo. Todo cabe en el teatro, decimos, pero con la condición tautológica de que se teatralice.

En función de los distintos tipos, formas o géneros teatrales, la integración de una o varias artes será más o menos necesaria. Cada arte integrado en la representación, a su vez, ocupará un lugar distinto en función de cada obra. No podemos establecer, por tanto, el principio general de que el teatro es la “síntesis de todas las artes”. Habrá un teatro en el que sólo se integre plenamente la literatura, por ejemplo, y se prescindirá por completo de cualquier otro arte. La literatura se convertirá en un elemento esencial de esa obra concreta, será un componente básico de la representación. En otro caso, una obra podrá prescindir de la referencia literaria; su texto será teatral, pero no se preocupará por ser, además, literario; el arte de la palabra escrita dejará de ser relevante

⁵⁴ Como veremos, el teatro exige que todo cuanto ocurre en escena sea necesario, significativo, ya que lo que no potencia o no se integra en el ritmo, la acción y el sentido global de la obra, produce el efecto contrario, estorba, enturbia. Como dice D.MAMET, “todo lo que no contribuye a resaltar el significado de la obra entorpece el significado de la obra” [199: 67].

en esa representación. Lo mismo podríamos decir de la música, la pintura, la danza o cualquier otra expresión artística. Puede existir una obra sin música. Otra, en cambio, necesitará de la música para crear la representación. O de la danza, de una proyección cinematográfica, un acróbata, un cantante, etc. Estos elementos artísticos ocuparán un lugar esencial o secundario en función de cada obra o representación concreta. En la representación teatral, las artes se ponen al servicio del teatro, y no al revés. El caso contrario, como veremos en el siguiente apartado, es perfectamente legítimo, que el teatro se diluya en otro arte o se ponga a su servicio; pero entonces hablaríamos más de espectáculo que de teatro, o de otra cosa, como, por ejemplo, “pintura teatral”, “danza teatral”..., porque lo esencial o dominante en estos casos no sería el crear un mundo real de ficción, sino provocar los efectos específicos que cada arte en particular produce (estímulos, sensaciones, emociones, rupturas, reflexiones, etc.), ayudado por elementos teatrales.

2) Posibilidad de integrarse en la vida social

El teatro es un arte especialmente predispuesto para invadir la realidad social, para hacerse presente en cualquier espacio, tiempo y lugar. Esto explica su versatilidad histórica, la multiplicidad de formas, escenarios, estilos, géneros y subgéneros que el teatro ha adoptado a lo largo de la historia: de la tragedia a la comedia, del drama a la farsa, del vodevil al esperpento, del teatro de magia al melodrama, del sainete a la ópera o la zarzuela. De los imponentes teatros griegos a los carrmatos medievales; de los corrales de comedias a los teatros a la italiana; de las pequeñas salas alternativas a los suntuosos coliseos de la ópera; de las inmensas catedrales a las plazas y calles de

cualquier pueblo. El teatro puede ocupar cualquier lugar, pero también hacerse presente en cualquier momento: una fiesta dionisiaca o una celebración religiosa; la boda de un rey o el final de una guerra; durante el carnaval o en el Corpus Christi; en la calle, a pleno día, o en una discoteca; en un desfile de modas o un cumpleaños... El teatro puede estar presente en cualquier lugar o momento, integrarse o formar parte de cualquier acto público, porque no requiere apenas otros elementos que un actor, un espacio para la acción y unos espectadores. Con ello puede construir la ficción.

Esta capacidad de integración significa también que el teatro puede servir de elemento potenciador de otras artes o manifestaciones artísticas como la pintura, la literatura, la música, la danza, etc., o incluso de cualquier actividad social: un acto político, una celebración, un espectáculo deportivo o publicitario, una lección de historia o una clase de literatura; como terapia (dramaterapia, psicodrama) o como juego... Abundan los ejemplos. El teatro está presente hoy en los conciertos de rock, fiestas populares, carnavales, festivales de todo tipo, desfiles de moda, celebraciones deportivas, conmemoraciones históricas, reuniones sociales, parques temáticos, exposiciones, etc. Su presencia puede ser directa, mediante representaciones teatrales que se incluyen en esos actos, o indirecta, mediante la teatralización de otras manifestaciones o actividades: introduciendo la ficción, la máscara, el disfraz, acciones, apariencias, personajes, escenas, transformaciones y fantasías de todo tipo. El teatro no tiene que actuar con complejos: puede salir de los escenarios institucionalizados para mezclarse con la vida social.

Las posibilidades de *teatralización* de la vida social son casi ilimitadas. Ésta es, pues, otra de las características particulares del teatro. Ningún otro arte es tan versátil ni puede estar tan presente en la vida social como el teatro. De hecho, si miramos de cerca,

descubrimos que, de algún modo, la vida social entera es realidad y ficción a la vez, verdad y mentira, porque todos somos actores y llevamos la máscara social incorporada al rostro. Actuamos e interpretamos papeles, la mayoría de las veces no elegidos. Incluso, de modo especial, todos nos hemos convertido en actores en algún momento de nuestra vida (por gusto, pero también, a veces, por necesidad). Nos referimos aquí, claro está, a un espacio intermedio entre el teatro y la vida, allí donde las fronteras se comunican, no al teatro en sentido estricto.

Este impulso teatral, la necesidad de transformarse, de disfrazarse, de fingir ser otro, parece ser inherente a cualquier ser humano. Actuar fingidamente o en broma ante otros es algo bastante común, independientemente de la capacidad artística de cada cual. Este hecho, y la necesidad de fingir y asumir roles para mantener el orden social, es el origen de esa idea tan extendida de que “la vida es teatro”. El sentido existencial y filosófico de la vida entendida como teatro, y del teatro como vida, fue magníficamente llevado a la escena por Calderón. El Barroco ha sido, precisamente, el período más teatral de nuestra historia, en el que toda la vida social se teatralizó al máximo. Un momento teatralmente extraordinario, en que la realidad se dejó guiar por la ficción, por la apariencia, el juego y la simulación. El teatro lo invadió todo y la vida se colocó ante el abismo que crea la conciencia de lo efímero, lo fugitivo, la muerte, con su pesimismo y la necesidad de vivir y disfrutar, al mismo tiempo, del placer inmediato.

Erving Goffman [1993] ha descubierto la naturaleza esencialmente dramática de la interacción humana. Toda la vida social está “normativizada” de tal modo que a cada situación se requiere un tipo concreto de actuación, lo que supone asumir papeles y roles específicos, perfectamente definidos y jerarquizados. Pero no sólo los individuos adoptan papeles que han de representar ante los demás; también los grupos realizan

actuaciones, escenificaciones y representaciones colectivas frente a otros grupos o audiencias, en las que cada miembro ha de interpretar determinado papel (así en cualquier equipo, empresa, institución, grupo de interés, etc.). Aquí, al destacar la presencia del teatro en la vida real como una característica especialmente llamativa del teatro con relación a otras artes, nos estamos refiriendo no sólo al teatro propiamente dicho (ficción convencional y consciente, que puede invadir esferas y lugares no específicamente contruidos para la representación), sino a la teatralización o dramatización de las relaciones humanas y sociales, tanto las que se realizan en serio (ceremonias, ritos, rutinas) como en broma (fiestas, reuniones informales, encuentros), en las que se produce un paso o cambio real (basado en la utilización de técnicas y recursos teatrales) entre el *sí-mismo* y el *papel adoptado* (ficticio o real), lo que genera necesariamente una *situación dramática*. De todo ello hablaremos más adelante⁵⁵.

3) Actuación del cuerpo como totalidad

El teatro posee otra característica excepcional: la presencia real del cuerpo actuando como totalidad viva, creativa y comunicativa. Ningún otro arte “usa” el cuerpo como totalidad, trabajando todas sus posibilidades físicas, energéticas, plásticas, expresivas y emotivas. No todas las formas teatrales, sin embargo, sitúan al cuerpo en el centro de su trabajo de igual modo. Por eso decimos que éste es un rasgo característico particular. Sin embargo, allí donde aparece un actor, el teatro no puede considerarlo de otro modo que como totalidad, independientemente del personaje que encarne o

⁵⁵ Véase II. 6 “Funciones y efectos del teatro”.

interprete. Hay una presencia del actor anterior al personaje en la que lo fundamental es la comunicación que establece con su cuerpo⁵⁶. El teatro es un lugar especial en el que podemos ir a observar la presencia de cuerpos vivos mostrándose libremente ante la mirada de los otros. Un actor es, antes que nada, un cuerpo que se muestra, que se deja mirar o contemplar. En el teatro se rompe la censura social de la mirada que impone restricciones al contacto ocular y la contemplación de los otros. El teatro muestra el cuerpo como totalidad viva y enigmática. A.Uberfeld ha señalado este rasgo como esencial del teatro, relacionando el cuerpo con las emociones: “El teatro es, ante todo, cuerpo, cuerpo con exigencias de vida [...]. El teatro es cuerpo, el teatro dice que las emociones son necesarias y vitales, y que él –teatro– trabaja con y para las emociones”[1993: 209].

El teatro no fragmenta el cuerpo, necesita hacerlo presente como totalidad integrada⁵⁷. No privilegia una parte o aspecto de él (al margen de las exigencias de caracterización de cada personaje). En la danza, el cuerpo es considerado y trabajado, ante todo, como realidad física, plástica y estética. No queremos decir que no se tengan en cuenta otros aspectos, sino que lo específico de la danza es el trabajo sobre el cuerpo físico en movimiento. En el canto, lo que se trabaja es ante todo la voz. En el deporte, la resistencia, la destreza, la fuerza o la lucha del cuerpo contra la gravedad. En el circo (trapezistas, acróbatas), la coordinación, el equilibrio, el riesgo. En el cine, la imagen (y todo lo que la imagen pueda transmitir, pero no el cuerpo vivo). En la pintura, la fotografía o el vídeo, los cuerpos tampoco son reales, sino estímulos y *gestalts* visuales.

⁵⁶ Es lo que E.BARBA [1989] llama “pre-expresividad” del actor.

⁵⁷ Podríamos decir, siguiendo un orden emergente, que somos “un cuerpo de cuerpos”. Además del cuerpo *físico-orgánico* (óseo, muscular, nervioso, visceral, etc.), somos un cuerpo *energético* (vital, sensible, perceptor, receptor, activo) y un cuerpo *consciente* (que piensa, sueña, imagina, se da cuenta, desea, intenta).

En el teatro –y dependiendo de las diversas formas teatrales, obras y montajes– el cuerpo ocupa un lugar más o menos fundamental, pero siempre ha de presentarse como totalidad, no enfatizando o privilegiando un solo aspecto de él. La exhibición de una sola cualidad corporal que absorba e hipertrofie al resto, que se presente de forma aislada, no es propia del teatro, sino del circo, la danza, el deporte o artes específicas. El actor debe potenciar al máximo todas las posibilidades de su cuerpo para poderlas manifestar e integrar en su trabajo y en función del personaje que interprete. Como veremos cuando hablemos del actor y el personaje, es preciso diferenciar estos dos niveles de presencia y conciencia corporal: el que corresponde al actor y el que caracteriza al personaje. Precisamente porque el actor está en función del personaje no puede exhibirse como un virtuoso o especialista en una habilidad corporal de forma fragmentada, sino trabajar con todo su cuerpo como totalidad expresiva, comunicativa. No se precisa, por tanto, que el actor sea un acróbata, un cantante, un karateca o un bailarín⁵⁸, salvo que un personaje concreto lo exija. Lo importante es que el cuerpo del actor se presente como algo vivo, integrado, capaz de encarnar al personaje con todas las exigencias corporales y físicas que la ficción requiera. Esto es lo que queremos decir cuando señalamos que el teatro es un arte en el que el cuerpo es considerado como *totalidad orgánica e integrada* (un “sistema de signos-estímulos”: visuales, auditivos, verbales y no verbales, etc.).

⁵⁸ Por supuesto que el actor o la actriz modernos, precisamente porque el teatro actual trabaja con el cuerpo como totalidad, precisan poseer el mayor número posible de cualidades físicas y corporales; lo que queremos decir es que no tienen por qué convertirse en especialistas, y, sobre todo, que no pueden usar el escenario para *exhibir* sus cualidades o habilidades personales, sean las que sean, porque en ese caso aparecerá el actor como un virtuoso o alguien especialmente dotado para tal o cual actividad, no como un personaje o un actor, o sea, un cuerpo integrado y equilibrado que establece una comunicación directa y total con los espectadores, cuerpos que también quieren sentir la vida de sus cuerpos como totalidad.

Hoy se empieza a considerar el teatro como un “arte vivo”, “biológico”, frente a otras artes, en la medida en que trabaja con cuerpos reales y este hecho afecta radicalmente a la producción y recepción de la obra. Se empiezan a investigar hoy los efectos biológicos y energéticos del teatro para diferenciarlo de otras artes “tecnológicas”, cuyos efectos corporales han de ser distintos⁵⁹.

Ya fue Nietzsche quien señaló la importancia del cuerpo y la necesidad que el arte y el pensamiento tienen de superar el idealismo espiritualista de la tradición platónica: “Es decisivo para la suerte de los pueblos y de la humanidad el que se comience la cultura por el lugar *justo* –no por el “alma” [...]: el lugar justo es el cuerpo, el ademán, la dieta, la fisiología, el *resto* es consecuencia de ello”[1973: 125].

Recordemos también a Artaud y la radical posición que su *teatro de la crueldad* adopta con relación al cuerpo:

No, las almas son seres corporales y no estados espirituales.

El dominio de la voluntad no es espiritual, es física.

Odio los ángeles, los espíritus, las almas separadas de los cuerpos.

Ellos son los limbos de la nada, las larvas espectrales, los estados delicuescentes.

(citado en Durozoi, 1975: 208).

El teatro moderno es ante todo un *teatro del cuerpo*, pero entendido el cuerpo, no como lugar de exhibición, disciplina o virtuosismo físico, sino como totalidad viva y enigmática. Volveremos sobre este aspecto cuando hablemos del actor, el personaje y el espectador.

⁵⁹ Es interesante la labor de investigación iniciada por J.M.PRADIER (*Aspectos biológicos del teatro*, conferencia dada en la RESAD, Madrid, 1999).

4) Potenciación de la palabra hablada

También esta característica ocupará un lugar más o menos relevante según las diversas formas, estilos y géneros teatrales. Es larga la polémica sobre el mal llamado “teatro de texto” (todo teatro es un teatro de texto, como analizaremos más adelante) y el lugar que la palabra debe ocupar en el teatro. Aunque será en el siguiente apartado en el que abordaremos el problema, conviene ahora afirmar que el teatro es un lugar especialmente apto para dignificar la palabra hablada, para desarrollar todas sus potencialidades semánticas, expresivas, pragmáticas, sonoras, rítmicas y poéticas. En el teatro la palabra puede adquirir poderes extraordinarios, cumpliendo funciones muy variadas, no sólo referenciales, sino, sobre todo, creativas, produciendo efectos estéticos, de conocimiento y placer que ningún otro código o sistema de signos es capaz de alcanzar. El lenguaje verbal es el medio de comunicación, interpretación y construcción de la realidad social más poderoso y eficaz que el ser humano haya inventado. En el teatro el lenguaje se usa y trabaja, como dijimos del cuerpo, atendiendo a su totalidad. Significa esto, sobre todo, que la palabra va unida al cuerpo. No consideramos aquí al lenguaje como simple realidad mental, sino como totalidad psicofísica ligada a la corporalidad. El teatro potencia la palabra al referirla al cuerpo y, a través de él, a la comunicación, la estimulación y la interrelación con los demás. Como dice Artaud, “si soy poeta o autor, no es para escribir o declamar poesías, sino para vivirlas. Cuando recito un poema, no lo hago para que me aplaudan, sino para sentir unos cuerpos de hombres y mujeres, digo *unos cuerpos*, temblar y vibrar al unísono con el mío”(citado en Durozoi, 1975: 217).

Decimos que en el teatro la palabra se trabaja y muestra como totalidad, como signo y como voz. Al rebelarse contra el teatro de la palabra, el teatro vanguardista lo que en realidad buscaba era recuperar el cuerpo, devolver a la palabra todas sus potencialidades al unirla al cuerpo⁶⁰, no utilizándola para ocultar o reprimir sus impulsos y deseos, como ocurría en el teatro burgués decimonónico. Las vanguardias querían acabar con esa palabra que lucha contra el cuerpo y contra la experiencia vivida a través de todos los sentidos. Contra la palabra totalitaria, en suma, que fragmentaba el cuerpo y la experiencia, convirtiéndola en salvaguarda del orden social y simbólico⁶¹.

Pero el predominio del signo lingüístico, de la palabra, en el teatro, no es algo arbitrario, ni casual, ni una simple convención: el teatro reproduce la situación social más humana y común, aquella en que las relaciones sociales se establecen y mantienen a través del habla. El lenguaje, ya lo hemos dicho, es el sistema más importante de comunicación humana, no simplemente “uno más”. Lo que el teatro quiere recuperar es la palabra viva, física, corporal, con su valor “mágico” y sagrado, nunca separada del cuerpo. Hoy comprendemos la falsa dicotomía establecida por determinadas vanguardias entre palabra y cuerpo. Ya lo dijo A.Sastre de modo muy “visual” y “físico”: “Las palabras –hablando en plata– forman parte del cuerpo humano, con lo cual creo que acabo de dar una puñalada de muerte a aquellos profetas que hubo de la corporalidad como mutismo, o, mejor, mudez”[2000: 58].

⁶⁰ “La voz como proceso fisiológico compromete todo el organismo y lo proyecta en el espacio. La voz es una prolongación de nuestro cuerpo. Nos da la posibilidad de intervenir de un modo concreto, incluso a distancia. Como una mano invisible, la voz se extiende más allá de nuestro cuerpo y actúa, y todo nuestro cuerpo vive y participa en esta acción. El cuerpo es la parte visible de la voz y puede verse dónde y cómo nace el impulso que se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: voz y cuerpo. Existen solamente acciones y reacciones que comprometen a nuestro organismo en su totalidad” (E.BARBA,1986: 80).

⁶¹ Para un estudio y valoración del papel de las vanguardias teatrales, en este y otros aspectos, véase C.INNES [1992].

La palabra es el punto de unión entre cuerpo y conciencia. En ningún lugar como en el teatro la palabra puede afirmar todos sus derechos y desarrollar todas sus posibilidades, libre de la necesidad, la norma social y los usos habituales del lenguaje.

Por esta especial relevancia que otorga al lenguaje, el teatro se asemeja a la literatura. La diferencia está en que en la literatura moderna la palabra se escribe para ser leída e imaginada individualmente; la vinculación con el receptor es interna y directa, sin intermediarios. En el caso del teatro la palabra se escribe, no para ser leída, sino para ser dicha, hablada, o sea, para unirse al cuerpo como voz a través del actor y en función de la conducta y la acción de los personajes.

Como vemos, esta característica, sin ser esencial o distintiva del teatro, es uno de sus rasgos prototípicos, en la medida en que el teatro de la palabra es una de las formas más habituales y creativas del arte de la representación, en el que las palabras son siempre significativas. En el teatro, cuando aparece, la palabra no está nunca vacía, no es banal o trivial. Como dice A.Sastre:

El actor ha de creer fervientemente en que es muy interesante lo que se está diciendo: cada palabra ha de tener el esplendor del oro, como si el personaje estuviera descubriendo con ella los más recónditos y fascinantes secretos del mundo; o, por lo menos, de su propio mundo [2000: 368].

Amor a la palabra bien dicha, bien pronunciada (bien articulada, bien vocalizada), bien entonada, bien expresada, bien gesticulada, bien medida, al tiempo

que todo parece natural, espontáneo, sentido, no forzado. El teatro es también “el arte de la palabra hablada”.⁶²

⁶² Fue costumbre, hasta hace poco (ahora se intenta recuperar), que los autores leyeran entre un pequeño grupo de amigos sus obras antes de hacerlas públicas o darlas a la escena para ver, entre otras cosas, cómo “sonaban” las palabras. Así, por ejemplo, lo hacía A.Artaud o, entre nosotros, Valle-Inclán y Lorca.

4. COMPONENTES BÁSICOS DEL TEATRO

Hasta ahora nos hemos aproximado a una definición del teatro a partir de los rasgos específicos y las características del arte teatral. Vamos ahora a avanzar en una definición del teatro a través de sus *componentes esenciales*. Hablamos de componentes en el sentido estructural, o sea, aceptando el supuesto de que el teatro es una actividad estructurada, internamente organizada, formada por partes (aspectos, soportes, funciones), de tal modo que sin esa estructura básica no existiría como tal. La estructura del teatro es distinta de la estructura de cualquier otra actividad artística o social, y por eso decimos que el análisis y descripción de los componentes estructurales del teatro forma parte de la definición del teatro.

Desde esta perspectiva, afirmamos que el teatro está formado por dos componentes básicos: el *texto* y la *representación*. El teatro (la obra, la actividad y el hecho teatral) es un arte con dos caras: *texto* y *representación*. El teatro nace de unir texto y representación, por muy variadas que sean las formas y fórmulas en que esta “unión” se lleve a cabo.

Aclarar el sentido y el contenido de esta hipótesis será el propósito de este capítulo. La mayoría de los estudios teatrales actuales no parte de este principio. Con frecuencia, a la hora de definir hoy el teatro, al contrario de lo que se hacía en siglos anteriores, se elimina el texto por considerar que es posible un teatro sin él. El teatro es, de acuerdo con este supuesto, sólo la representación o actuación. Cualquier referencia al texto viene subordinada al único componente que se considera esencial: la representación, entendida casi siempre, además, como espectáculo.

Paradójicamente, cuando se elimina el texto de la definición del teatro se acaba, al mismo tiempo, reduciendo el texto dramático al texto literario, identificando texto teatral y texto literario. Seguramente está en el origen de este rechazo del texto en general, el intento de huir de la consideración tradicional del teatro como género literario. El error consiste, como veremos, en identificar, primero, texto teatral y literatura y, segundo, confundir texto teatral con texto hablado, el texto dicho o enunciado por los personajes en sus parlamentos. Al comprobar que, por un lado, puede existir un teatro no hablado (sin texto dialogado) y, por otro, que el teatro no es literatura ni escritura, sino actuación, algunos autores y teóricos han optado por la solución más fácil, la de eliminar el texto del teatro, con lo que se resuelven, al parecer, todos los problemas originados por el texto: la vinculación y dependencia tradicional del teatro respecto a la literatura y el reconocimiento de la escena como el único lugar en el que el teatro existe como tal.

A nosotros esta solución no nos convence. En primer lugar, porque descubrimos contradicciones muy llamativas en los estudios que adoptan esta hipótesis. Por ejemplo, el hecho de que, una vez eliminado el texto como componente esencial del teatro, estos trabajos dediquen, sin embargo, gran parte de sus reflexiones e investigaciones, precisamente, al estudio...¡del texto teatral! Ni la semiótica ha escapado de esta contradicción.

En segundo lugar, muchos de estos estudios analizan la representación casi siempre, y paradójicamente, sólo *desde* el texto teatral. Les resulta muy difícil escapar de la referencia textual como base de sus investigaciones. Es como si la representación fuera inasible y etérea, y sólo el texto respondiera a nuestras preguntas. Mientras el

objeto de estudio enunciado se diluye o desvanece, lo rechazado (el texto) retorna por la puerta de servicio.

Para salir de este embrollo teórico no hemos encontrado mejor camino que el atender al sentido común y comprobar que no conocemos ninguna obra de teatro sin texto, por lo que partimos de la hipótesis de que el teatro es “texto más representación”. Por muy complicado o complejo que nos resulte, para comprender el teatro necesitamos la conjunción de estas dos realidades dispares, perfectamente diferenciadas, pero no por eso incompatibles o excluyentes. La idea de que el teatro puede prescindir del texto se basa en un análisis superficial de algunos hechos teatrales que aparentemente pueden existir sin el texto (mimo, pantomima, espectáculos visuales, comedia del arte, improvisaciones, *happenings*, *performances*, “teatro-danza”, “teatro gestual”, etc.). Como veremos, todas estas formas teatrales tienen un texto teatral –incluso escrito y previo–, que forma parte esencial de la representación.

J.L.García Barrientos defiende que no es necesario el texto para la existencia del teatro. En buena lógica acaba eliminando también al autor. Si el teatro es *actuación* y no *escritura*, el autor no es necesario:

Postulamos la nítida distinción entre Teatro y texto dramático y la consideración del segundo como elemento integrante –ni única ni necesariamente– del primero. [...]

Se quiere encontrar un autor donde por definición sólo puede encontrarse un actor, se quiere hacer del Teatro, actuación y *esencial* actuación, una escritura. El único camino es la falacia: situar en la imposible autoría del Teatro al autor (extranjero) de una escritura, al autor literario, cuyo *status* en el Teatro sólo puede ser comparable al del guionista en el cine. Sostenemos que, de la misma forma que el cine lo hace el director,

es el actor (con el público) el que “hace” el Teatro; reconocemos al Teatro su derecho a ser actuación [1997: 254-293-294].

Definir el teatro sólo como “actuación” (no ya como representación ficcional) es como no definirlo; cualquier actuación sería teatro. Con este criterio no hay forma de distinguir el teatro de cualquier otra actividad humana. Eliminar el texto del teatro es una decisión que va en contra de la práctica y la actividad dramática habitual. Nosotros pensamos, por el contrario, que no hay teatro sin texto. Añadimos a continuación, que este texto no siempre ni necesariamente es un texto *escrito*, aunque en la casi totalidad de los casos (y más actualmente) sí lo es. Decimos también que este texto es *previo* a la representación, aunque luego pueda ser modificado o cambiado a partir de los ensayos o de la representación misma.

Necesitamos todavía añadir otra precisión: el texto teatral no siempre ni necesariamente ha de ser un texto *literario*. La confusión, creemos, nace de aquí. Casi todos los autores dan por supuesto que el texto teatral es un texto literario. Se identifica texto dramático y texto literario. La influencia de la literatura y el prestigio del gran teatro literario (unido seguramente a la comodidad del estudio del texto –lo permanente– frente a la dificultad del estudio de la representación –lo efímero–) llevaron a la conclusión de que el teatro es sobre todo “el texto literario escrito”. Contra esta reducción han reaccionado, equivocadamente, algunos autores, ya sea eliminando el texto del teatro, ya suponiendo que todo texto dramático ha de ser necesariamente literario. Pero para que exista texto teatral no es preciso que ese texto sea literario, sino sólo que esté pensado, imaginado y escrito *en función* de la representación⁶³.

⁶³ Huyendo del texto literario no hemos de caer en la tentación –también hoy muy extendida– de afirmar que *cualquier* texto, sea del tipo que sea, puede ser un texto teatral por el mero hecho de que puede

La identificación tradicional entre teatro y literatura (origen de la confusión actual) ya llevó a Ortega y Gasset a reaccionar con cierto radicalismo:

La palabra tiene en el Teatro una función constitutiva, pero muy determinada; quiero decir que es secundaria a la “representación” o espectáculo. [...]

Tenemos, pues, razón cuando al reflexionar un instante sobre el inveterado dicho según el cual el Teatro es un género literario nos quedamos estupefactos. [...]

La Dramaturgia es solo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo. [...]

Antes que un género literario es un género visionario o espectacular [1966: 40-41].

Ortega y Gasset no elimina el componente textual del teatro (considera que la palabra tiene una función “constitutiva”), pero acentúa el elemento espectacular de la representación, al que supedita la “dramaturgia”. No distingue entre teatro y espectáculo (en su época esta distinción no estaba tan marcada como hoy, ni existía tanta variedad de espectáculos), ni entre texto teatral y texto literario, pero señala la necesidad de separar teatro y literatura.

Para aclarar el tema deberíamos ponernos de acuerdo sobre el término “literario” y “literatura”. Sin necesidad de llegar a una definición más precisa (lo haremos en el siguiente apartado), y de acuerdo con criterios hoy comúnmente aceptados, podemos atribuir al texto literario los siguientes rasgos:

llevarse o ponerse en escena. Precisaremos este tema un poco más adelante, cuando definamos el texto teatral.

- 1) **Intención de permanencia:** el texto literario se escribe con el propósito de permanecer en el tiempo, de no agotar su existencia e interés en la utilidad o funcionalidad inmediata. Esto implica la voluntad de perfección y la intangibilidad de la forma.
- 2) **No se dirige a un receptor concreto**, ni ese receptor está presente en el momento de la producción del texto o el mensaje (la comunicación es diferida). Su receptor es ideal, universal e indiferenciado (independientemente de que el autor escriba pensando en alguien en concreto).
- 3) **El mensaje es valioso por sí mismo**, crea su propio referente. Esto lleva implícito que no se construye supeditándolo a una necesidad referencial exterior (aunque pueda tenerla), es decir, que el contenido de sus mensajes no responde a la misma finalidad práctica que los mensajes de la comunicación ordinaria y que, por tanto, crea su propio mundo imaginario con su coherencia interna.
- 4) **Atrae el interés y la atención del receptor** con recursos especiales, llamando la atención sobre sí mismo, sobre la forma como está escrito y estructurado (lo que Jakobson llama la función *poética*).
- 5) **Cumple una función estética** dentro de una cultura determinada; es considerado artístico o creativo por parte de los productores y receptores. Lo estético implica cierta perfección formal, pero también la producción de un placer específico, el *placer estético*.
- 7) **Produce sorpresa**, es decir, usa el lenguaje en un sentido no frecuente, desviándose de la norma y las expectativas lingüísticas habituales. La

sorpresa y el interés del receptor se captan mediante los mecanismos relacionados con el *desvío*, la *desautomatización*, la *transracionalidad* y la *expresividad* del lenguaje⁶⁴.

- 8) **Su lenguaje es ambiguo**, connotativo y polisémico. No posee un sentido único y cerrado; se somete a la interpretación de cada receptor, interpretación y valoración que dependen del horizonte de expectativas social o común – propio de una época o tiempo histórico concreto–, pero también del horizonte de expectativas individual y de la competencia lingüística y literaria del receptor.
- 9) **Está escrito para ser leído e imaginado**. La forma más frecuente de recepción es individual y silenciosa, interna⁶⁵.

Si aplicamos estos criterios a los textos dramáticos o teatrales, veremos que algunos los cumplen y otros no. La intención de permanencia, por ejemplo, difícilmente puede atribuirse a muchos textos teatrales (hoy desaparecidos) que nacieron al calor de la escena y de circunstancias concretas (ceremonias, fiestas, celebraciones, acontecimientos transitorios, urgencias sociales, políticas o religiosas, etc.). También es discutible que un teatro concebido sobre todo como diversión o juego (vodevil, music-hall, teatro de calle, cabaret, gran parte del teatro cómico, etc.) haya sido escrito con

⁶⁴ GARCÍA BERRIO define la literatura como “práctica de la excepción” [1994: 93]. Véase también J.M.POZUELO YVANCOS [1988].

⁶⁵ Precisemos que estamos hablando, más que del concepto de “literatura” en general, del “texto literario”, y más en concreto del “texto literario moderno”. Sabemos que la literatura tuvo un origen “oral”, pero el rasgo de oralidad ha quedado hoy absorbido por la escritura, al que alude la etimología (*littera*, letra), especialmente a partir del Renacimiento y la aparición de la imprenta. La literatura, desde entonces, ha ido asumiendo una perspectiva “interior”, ligada al hecho de que la recreación imaginaria y personal es la base del placer de la lectura. El teatro, en este sentido, está más cerca de la “literatura oral” tradicional que de la literatura moderna, pero añadamos que esa literatura oral era, a la vez y previamente, un texto *escrito*.

voluntad de permanencia, universalidad, intangibilidad de la forma, incluso propósito estético o artístico. A esto hemos de añadir otro tipo de teatro para el que el texto hablado, discursivo o dialogal, es algo secundario: el teatro de magia, de efectos, o el propio mimo. No elaboran un texto-soporte o guía de la obra pensando en otra cosa que en la representación y aceptando el carácter fugaz de la misma.

Podríamos afirmar que el texto teatral, en la medida en que no responde (sólo) a un propósito literario, puede estar más o menos “literaturizado”. La presencia de lo literario en el texto teatral puede presentarse en cualquier punto de un continuo que va del texto plenamente literario (texto teatral clásico, el que ha permanecido históricamente), al texto enteramente funcional, el texto-guía de la representación (en el mimo, por ejemplo), casi siempre desprovisto de intención y estructura literaria⁶⁶.

Cuando se discute sobre la necesidad o no de incluir en una definición del teatro al texto, se suele incurrir también en el error de reducir el texto teatral al texto hablado (discursivo, dicho, dialogal) de los personajes –al que la mayoría llama texto principal–, identificando al otro texto –las acotaciones y didascalias, el llamado texto secundario– con la representación, por el hecho de ser un texto destinado directamente a la construcción de la escena. Más adelante hablaremos de las consecuencias que este supuesto trae consigo. Baste ahora con señalar que hemos de considerar texto teatral tanto a las acotaciones como a los parlamentos de los personajes; que un texto teatral puede presentarse de ambas formas, unidas o separadas. Así, la mayoría de los textos teatrales contienen diálogos directos y acotaciones; pero otros, sólo diálogo, y otros, sólo acotaciones. Estas tres formas hemos de incluirlas dentro del texto teatral, siempre

⁶⁶ Así ocurre en la mayoría de estos guiones teatrales. Sin embargo, en ocasiones, estos textos funcionales pueden responder a cierta intención literaria, como comprobamos en el caso de T.KANTOR; pero este hecho nos servirá para definir mejor el texto teatral y confirmar la estrecha unión entre texto y representación. Lo que ahora nos interesa es señalar la posibilidad de textos teatrales no literarios.

que cumplan su condición fundamental: estar escrito *para* la representación, para construir un acto teatral concreto.

Se suele citar a *Acto sin palabras*, de Samuel Beckett –una obra escrita sin ningún diálogo, sólo como una larga acotación–, para demostrar la importancia secundaria del texto respecto a la representación, incluso para mostrar la posibilidad de eliminarlo. Lo paradójico de esta afirmación es que, si analizamos detenidamente esta obra, vemos que ocurre, precisamente, todo lo contrario: que la representación está mucho más determinada por el texto que en cualquier otro caso; el texto prescribe la representación, la hace depender enteramente de él. Incluso, a pesar de estar escrito para mostrar la separación entre teatro y literatura, comprobamos que este texto está mucho más “literaturizado” de lo que a primera vista sospechamos.

Ha sido Cesare Segre quien mejor lo ha descubierto y analizado:

El *Acte sans paroles (AsP)* de Beckett parece que proclama, ya desde el título, el descenso del lenguaje a una función secundaria: si se interpreta *paroles* como “discurso” (es más, “monólogos”, dada la unicidad del personaje) el *AsP* está destinado a la representación; por tanto, la expresión lingüística de la edición sirve solamente para describir los movimientos que, en la escena, actualizan el texto, ya libre del apoyo lingüístico.

Por otro lado, Beckett ha publicado diversas veces su *AsP*, otorgando a su texto una autonomía literaria: las palabras que lo componen son, a todos los efectos, una obra de Beckett. Por lo tanto, captamos enseguida dos oposiciones: renuncia al lenguaje (en el escenario)/uso del lenguaje (en la edición); función secundaria del texto (instrucciones)/autonomía del texto (mensaje) [1975: 196].

Sobre el carácter prescriptivo de este texto/anti-texto y la presencia, al mismo tiempo, de elementos ajenos a esa voluntad meramente funcional del texto, añade:

El texto escrito de *AsP* limita rigurosamente la libertad interpretativa del actor; cada movimiento, cada gesto no previsto puede falsear la intención (por lo tanto el mensaje) del autor-emisor. A su vez el texto escrito contiene [...] indicaciones no traducibles fácilmente en términos gestuales [1975: 197].

Descubre luego C.Segre las contradicciones del texto, la participación del autor y la inclusión de elementos literarios en el mismo, pese al propósito inicial del autor.

El autor, por lo tanto, se ha atenido generalmente al intento de ofrecer enunciaciones indemnes de rasgos subjetivos: instrucciones, precisamente. Pero la participación, a pesar de todo y frente a todo intento, es sensible: el mensaje lleva las huellas digitales (mentales) de quien lo ha emitido; la escritura es autógrafa, aunque en una letra de molde que apunta hacia la anonimia. Y así ayudan a que surja el Sentido de la *pièce* incluso las palabras que *no* se pronunciarán [1875: 207].

En contra de la necesidad del texto también se suele argumentar con el ejemplo del mimo, la comedia del arte italiana y el teatro improvisado. Tampoco aquí desaparece el texto. En el mimo, ya lo hemos visto, existe un texto-guía que es equivalente, a todos los efectos, a un texto teatral. Más aún, podríamos afirmar que incluso en la representación, el mimo no es un teatro sin palabras, sino un teatro de palabras *calladas*, no dichas, más que un teatro sin palabras. Las improvisaciones de los actores de la comedia del arte, por otro lado, no eran verdaderamente espontáneas, ya

que estaban previamente definidas en un texto anterior, incluso aprendidas de memoria. La improvisación en el teatro siempre se produce bajo el control de un texto-guía y sometido a normas y restricciones claras. La improvisación es, en su mayor parte, simulada.

Los cómicos poseían un bagaje impresionante de situaciones, diálogos, gags, retahílas, coplas, todas aprendidas de memoria, de las que se servían en el momento adecuado con gran sentido del tiempo, dando la impresión de improvisar. Era un bagaje construido y asimilado con la práctica de infinitas funciones, de espectáculos diferentes, situaciones montadas incluso directamente sobre el público, pero la mayoría eran, sin duda, fruto del estudio y ejercitación. Cada cómico o cómica se aprendía decenas de tiradas sobre diversos argumentos que correspondían al rol o a la máscara que interpretaba. (Fo, 1998: 17-18).

De Marinis también ha puesto de manifiesto esa falacia de la improvisación de la comedia del arte, de la espontaneidad y la ausencia del texto, señalando la importancia de la codificación y la predeterminación de la retórica gestual y verbal relativa a los diversos papeles (Enamorados, Capitanes, Zanni, Doctores, etc.):

El único nivel del espectáculo de este arte que no estaba completamente fijado era el relativo a la superficie verbal, sobre la cual los comediantes ejercían por completo su dominio: sin embargo, tampoco este tejido verbal, si bien compuesto (es decir, reunido) de manera improvisada, era realmente improvisado, en el sentido de ser inventado en el momento mismo de la ejecución, ya que hacía referencia a una enorme literatura sobre los distintos papeles, por lo general manuscrita y recogida en los *generici* o *zibaldoni*. Por lo tanto, la improvisación se considera (sólo) como arte de la adaptación y de la

combinación, como variación personal y *ad hoc* de un amplio repertorio literario, y por consiguiente como capacidad de hacer parecer improvisado lo que en realidad estaba previsto [1982: 127]⁶⁷.

Los *genericci o zibaldoni* eran “repertorios literarios del actor”. Pero también existían los *lazzi*, que eran repertorios de acciones bufonescas, y también el llamado *scenario o canovaccio*, que eran indicaciones escritas que construían el “esqueleto dramático de la comedia”. Por si fuera poco, los actores de la comedia del arte no eran incultos, sino todo lo contrario: “Los cómicos italianos fueron casi siempre escritores, a la vez que muy prolíficos” (De Marinis, 1982: 128).

Tampoco el moderno teatro gestual y de imágenes, que también se suele presentar como argumento en contra de la necesidad del texto, está desprovisto de él. El teatro de Bob Wilson, por ejemplo, que enfatiza los aspectos espectaculares del teatro (música, luz, imágenes, ritmos, “mecanización” del actor, reiteraciones, etc.) es más bien todo lo contrario. No sólo se inspira con frecuencia en textos literarios, sino que escribe minuciosamente todo el desarrollo escénico construyendo en verdadero texto teatral. A. Ubersfeld resume bien toda esta discusión:

Es difícil pensar que una representación pueda existir sin el texto, aunque no conste de palabras. A pesar de que *La mirada del sordo*, de Bob Wilson, constituya una sucesión de imágenes, no puede concebirse sin el esquema textual sobre el que se basan esas mismas imágenes y que, en última instancia, contribuye a su producción. Incluso la

⁶⁷ Sobre el mito de la comedia del arte, la improvisación, el rechazo artaudiano del texto y los intentos modernos (la creación colectiva, p.e., del Living Theatre, Bread and Puppet y el Théâtre du Soleil) de prescindir del texto escrito, véase H. GOUHIER, quien analiza con rigor todos estos supuestos para demostrar que el teatro es un arte con “dos tiempos”: el de la creación escrita (autor) y el de la re-creación (representación), indisolublemente unidos [1989: caps. VIII y IX, págs. 123 a 173].

pantomima, en la medida en que pueda entenderse como teatro, no es teatro sin texto. Un texto didascálico, muy importante y poético, constituye la base de *Acto sin palabras*, de Beckett, donde la ausencia de palabras constituye la huella de una palabra anterior o interior. En cierta medida, el espectador retraduce en lenguaje articulado las etapas de la mímica o las estructuras fundamentales de la imagen. Entonces la palabra-teatro, a través de la interpretación de la puesta en escena, va del esquema didascálico a la conciencia del espectador sin pasar por la boca del comediante [1997: 23].

A veces se supone equivocadamente que el teatro más innovador o vanguardista prescinde del texto. T.Kantor, cuyos espectáculos tienen muy poco texto hablado o dialogado, ha usado el texto de forma original, primero en los guiones con los que construye y fundamenta sus obras, y luego adoptando una posición nada convencional o tradicional en el uso del diálogo o las intervenciones habladas de los personajes-actores. El guión es otra forma de texto teatral que, en su caso, adopta incluso una estructura vanguardista, poética, de ruptura del orden sintáctico y la lógica discursiva habitual.

La *Máquina* funciona
Burdygiel
lucha por el más mínimo espacio
por el juego y la vida
pierde el equilibrio,
se tambalea,
se alza,
vuelve a caer,
se alza de nuevo, pacientemente,
empujado por el movimiento incesante de las sillas,

rechazado y arrojado.

En esta *lucha* tragicómica por el *lugar*
se parece a un malabarista.

Escupe palabras que,
apenas lanzadas, pierden su *encadenamiento* ulterior.

La *eliminación* del movimiento se transforma
en una *eliminación psíquica*.

Una ola de *apatía creciente*
sumerge a Burdygiel.

(Guión de *El loco y la monja*, de Witkiewicz) [1984: 93]

El uso del monólogo literario moderno, fragmentado, casi interior, le sirve para la escritura de otro de esos textos o guiones teatrales:

25 de agosto de 1967

3 grandes pontones amarrados están unidos por tablas, que los obreros colocan una junto a otra para formar un amplio estrado pero las olas son tan altas que cubren todos los pontones ahora son demasiado pesados para moverlos hay que desmontarlos, achicar el agua con baldes y palas, después de lo cual los desplazan, luego vuelven a montarlos, es desesperadamente largo una multitud cada vez más grande se amontona en la orilla un destacamento de soldados viene para prestar socorro (*La Balsa de Medusa*) [1984: 164].

T.Kantor, a pesar de someter el texto teatral a una fuerte desestructuración, integrándolo o haciéndolo depender de la autonomía de la representación, no puede citarse como autoridad en contra del texto teatral:

Yo concedo al texto de la obra mucha más importancia que los que pregonan su fidelidad al texto, lo analizan, lo consideran oficialmente como un punto de partida... y se quedan ahí.

Considero que el texto (evidentemente, el texto “elegido”, “encontrado”) es el objetivo final –una “casa perdida” a la que se vuelve. La ruta que hay que recorrer– eso es la creación, la esfera libre del comportamiento teatral [1984: 232].

Pero si una corriente moderna (teórica y práctica) ha pretendido sin éxito eliminar el texto del teatro, la interpretación tradicional, privilegiando el texto literario e imponiéndolo como único objeto de estudio, ha dejado de lado gran parte de la historia del teatro. Es preciso revisar esta historia para reivindicar los “derechos de la representación”, al margen del valor más o menos literario de los textos teatrales sobre los que se ha basado o construido esa representación. Julio Caro Baroja, en su estudio sobre el teatro popular y de magia, ha puesto de relieve esta anomalía de los estudios y análisis teatrales. Este teatro (popular, no literario) debe ser reconocido, no sólo por su relevancia histórica y social, sino por su calidad artística, a pesar de que hoy sólo podamos hacer algunas conjeturas al respecto:

El exclusivismo de los críticos literarios ha hecho olvidar –o parece que ha hecho olvidar– que desde la época de Calderón a la de Cañizares, el teatro no es una pura materia literaria. Porque es, también, siempre, prestigio visual y auditivo. Los sentidos jugarán tanto como el intelecto en la creación del espectáculo: y, considerando la posición de los espectadores, tanta importancia tendrán los efectos de una buena perspectiva o una mutación escenográfica complicada, como la acción de la fábula en sí

y la de las pasiones puestas en escena. A veces, también, los efectos auditivos, musicales.

Por otra parte, si la comedia o drama español se ajusta a unos principios que no tienen nada de arbitrario (contra lo que dijeron los clasicistas), el aparente desenfreno barroco de los grandes espectáculos de las épocas de Felipe IV, Carlos II y Felipe V está sujeto a unas normas tan severas y estudiadas, que asombra cómo esto no ha sido puesto más de relieve [1974: 22].

L.F.Moratín nos da una pista sobre la importancia de este teatro excluido, al referirnos todo lo que le parecía mal en los teatros españoles de su época, en los que se podían ver “sitios de plazas, batallas campales, luchas con fieras, truhanes, traidores, soldados fanfarrones, generales y reyes sin carácter ni decoro, acciones increíbles, costumbres nunca vistas, tramoyas, máquinas y otros abortos de una fantasía exaltada” (citado en Caro Baroja, 1974: 35).

Hablamos del “otro teatro”, el excluido, desde el drama satírico griego a los misterios medievales, pasando por las actuaciones de los cómicos de la legua, la escenificación de los autos sacramentales o el teatro de magia del XIX. Este teatro es sobre todo visual, plástico, gestual, sonoro, y se basa en el asombro y la fascinación de los sentidos, el “prestigio visual y auditivo” de que nos habla Caro Baroja. Hoy no podemos dejar de lado el estudio de este teatro. Porque teatro es, repetimos, *texto* y *representación*.

Las relaciones entre texto y representación pueden ser muy variadas, pero esencialmente hemos de considerarlas realidades interdependientes. Podemos imaginar un *holograma* al que contemplar desde dos ángulos o perspectivas: cada cara, siendo materialmente distinta, contiene a la otra cara. La parte contiene al todo y el todo a la

parte. Si el todo (en la lectura) es el *texto*, la representación contenida en él debe imaginarse, y depende ya de cada lector o receptor: no habrá dos lecturas ni representaciones imaginarias iguales. Si el todo es la *representación*, el texto dejará de ser escritura, no podrá leerse, sino sólo verse, oírse y sentirse en la representación. Para analizar la obra teatral, podemos distinguirlos, separarlos y establecer las relaciones y dependencias mutuas. El análisis desde el texto y el análisis desde la representación se complementan. Texto y representación se necesitan e incluyen, pero también mantienen una autonomía relativa. Si lo miramos desde la representación, el texto queda “absorbido” en ella. Si lo miramos desde el texto, la representación está “contenida” en él⁶⁸.

La obra teatral puede leerse y/o sólo representarse; en ambos casos necesitamos unir texto y representación. La obra dramática o teatral es el todo. El análisis se puede hacer desde una perspectiva –el texto–, desde la otra –la representación– o desde ambas, relacionándolas. Una teoría global del teatro ha de incluir ambos enfoques.

⁶⁸ A.UBERSFELD ha resumido gran parte de lo que venimos diciendo: “El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducibile y renovable) e instantáneo (nunca reproducibile en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer; hecho para una sola representación, como Artaud lo deseaba. Arte del hoy, pues la representación de mañana [...] se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores. [...] Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto” [1993: 11].

4.1. EL TEXTO TEATRAL

¿Qué es lo específico del texto teatral? Esta es la primera cuestión que hemos de plantearnos, la cuestión esencial; dar con los elementos de su respuesta equivaldría quizá a liberarnos a la vez del terrorismo textual y del terrorismo escénico, escapar al conflicto entablado entre los que privilegian al texto literario y los que, enfrentados únicamente con la práctica dramática, menosprecian la instancia escritural (Ubersfeld, 1993: 8).

A.Ubersfeld plantea con claridad la importancia de definir el texto teatral. Necesitamos encontrar algún rasgo específico que nos permita diferenciar el texto teatral del texto no teatral.

Empecemos haciendo una precisión. Hablamos de “texto teatral” más que de “texto dramático”, aunque estas dos expresiones pueden emplearse como sinónimas. Nosotros usamos más el sintagma “texto teatral” por considerarlo más concreto y preciso. El texto dramático, si atendemos al significado general del término, podría incluir al texto dramático novelístico, por ejemplo, o poético, en la medida en que contengan “dramaticidad”. Por otro lado, el término “dramático” acentúa uno de los rasgos de la estructura teatral –la existencia de conflicto, tensión o drama– sobre el que se puede discutir si es una característica básica de la obra teatral (como nosotros creemos), o no estrictamente necesaria. En todo caso, “lo dramático” no puede considerarse un rasgo *específico* (distintivo) de lo teatral⁶⁹ ya que puede estar presente

⁶⁹ Lo dramático, si nos basamos en el uso habitual del lenguaje, puede encontrarse en cualquier situación de la vida. Conflictos, guerras, accidentes, enfrentamientos, separaciones, discusiones... todas pueden ser

en otros textos, aunque, en sentido amplio, toda obra teatral ha de contener elementos dramáticos. Creemos que el uso de las expresiones “texto dramático” y “escritura dramática”, tan extendido, responde a la tradición de los estudios literarios, que distinguía los tres géneros básicos de lírica, épica y dramática, identificando este último con el teatro. Es también frecuente el utilizar el sustantivo “drama” como sinónimo de teatro u obra teatral. No tenemos nada en contra del uso habitual de estos términos, pero necesitamos aclararlos para evitar imprecisiones en un tema tan abocado a la confusión.

Para nosotros, el *rasgo específico* del texto teatral es el hecho de que se concibe y escribe *para la representación*. La intención y finalidad *determinan* la naturaleza específica del texto teatral. Esta finalidad es clara: *la representación*. El texto teatral se piensa, imagina y elabora para “ser llevado” al escenario. La forma como cada texto teatral concreto defina su relación con el escenario puede ser muy variada, pero, al margen de esta diferencia, lo fundamental es que un texto teatral establece su razón de ser y su propia especificidad a partir del hecho de que puede ser representado, puede dar lugar a una representación o acto teatral, y ésta es su *función esencial*. Un texto teatral no se escribe *sólo, ni principalmente*, para ser leído o imaginado, aunque pueda (y deba, en el caso de ser llevado realmente a escena) serlo. Ya vemos que, en sentido radical, el texto teatral no puede ser *sólo* escrito y literario. Se precisa algo más; ese algo más es aceptar el hecho de la representación y todas las condiciones lingüísticas, estructurales y formales que este hecho impone. Ya Hegel, en su *Poética*, afirmó que las obras dramáticas no son escritas para ser leídas, sino “compuestas expresamente para la escena” y que el autor dramático “debe tener bien presente la viva representación”, ya

hechos o circunstancias *dramáticas*. Podemos decir que toda interacción humana es de naturaleza dramática. Lo que el teatro añade es la ficción. El teatro es, en este sentido, *ficción dramática*.

que “la ejecución teatral es una verdadera piedra de toque” [1948: 166-167]. Es muy difícil juzgar el efecto teatral de una obra con la sola lectura:

Pero la graduación del interés, la marcha progresiva de la acción, la tensión y complicación de las situaciones, la medida justa en la cual reaccionan los caracteres entre sí, la dignidad y verosimilitud de sus discursos, todo ello es muy difícil de juzgar con certeza a la simple lectura y sin representación teatral (Hegel, 1948: 167).

Este rasgo distintivo general lleva consigo una serie de consecuencias que hemos de considerar características concretas del texto teatral y que podemos resumir de este modo:

1) Carácter no subjetivo: “ocultamiento” del autor.

2) Ausencia de narrador: imposibilidad de intermediación discursiva.

3) Estilo directo: el personaje es el sujeto de la enunciación.

4) Condicionado por predeterminaciones:

Espaciales (el espacio escénico real y el espacio de la ficción)

Temporales (el tiempo real de la representación y el tiempo imaginario de la ficción)

Códigos teatrales preexistentes (estilo, género, historia teatral)

Convenciones teatrales (sobre la duración, el espacio, el lenguaje, modas, etc.)

5) Destinatario múltiple: -actores, director, escenógrafo, etc.

-otros personajes

-los espectadores

6) Incompleto: imposibilidad de contener o definir todos los elementos de la representación, las condiciones de la enunciación y el contexto comunicativo.

7) Modificable: sujeto a adaptaciones y cambios.

8) Interpretable: sometido a un proceso de interpretación y valoración múltiple.

10) Necesidad de un texto intermediario –o sucesivos textos intermediarios– entre el texto originario y la representación (el texto elaborado por el director, los actores, el escenógrafo, etc.)

El texto teatral, por tanto, es un texto que asume, en su constitución y creación, una serie de restricciones y límites: las que nacen de ese algo *más* y ese algo *distinto* que es la representación. Acepta no poder decir(lo) todo y necesita no decir(lo) todo: en esto se diferencia de cualquier otro texto literario, en la medida en que éste no está sometido más que a las restricciones internas –e imaginarias– que el propio texto vaya generando.

Explicemos brevemente una por una estas características que, si bien pueden aparecer aisladas en cualquier texto, sea de la naturaleza que sea, reunidas sólo se nos presentan en el texto teatral. En conjunto forman, pues, los rasgos distintivos del texto teatral, su *especificidad*.

1) Carácter no subjetivo

El texto teatral exige que el autor se borre, no aparezca marcado en él ni morfológica, ni sintáctica, ni semánticamente. No puede existir ninguna marca en el discurso que remita al autor como sujeto de la enunciación, salvo que se transforme en un personaje más. En el texto hablado por los actores (monólogos y/o diálogos), el autor

no es el sujeto de la enunciación, sino los personajes, que han de tener vida e identidad propia para ser tales. En el texto escrito, para definir las condiciones de la representación (las acotaciones), el autor tiene más libertad y puede hacerse, en algunos casos, presente; pero este hecho siempre será secundario y responderá a una ruptura de la convención más que a una necesidad técnica o textual. Este texto veremos que no difiere en su función de la otra forma textual y más dominante (el texto dialogal), caracterizándose, lo mismo que éste, por la ausencia del autor, como se demuestra por el uso frecuente de frases nonimales, verbos en presente, uso de la tercera persona impersonal, estilo conciso, ausencia de determinantes, escasa adjetivación⁷⁰ y, en general, por la construcción sintáctica (coordinación y yuxtaposición frente a subordinación), lo que confirma la finalidad o funcionalidad *principal* de las acotaciones: descripción de la escena y la acción (espacio, tiempo, movimientos, acciones) y la caracterización de los personajes (gestos, tonos, actitudes, emociones).

Decimos que el autor necesita ocultarse y no puede aparecer directamente en el texto teatral; pero tampoco lo puede hacer a través de una conciencia intermediaria (un narrador) como veremos a continuación. Todo lo que el autor quiera transmitir ha de hacerlo a partir de los personajes, la acción, el tema y el contenido de la obra. A esto nos referimos cuando decimos que el texto teatral es de naturaleza “no subjetiva”. Este rasgo ya lo resaltó Luzán en su *Poética*: “La tragedia y la comedia imitan por vía de representación, no de narración, debiendo el poeta trágico u cómico esconder siempre su

⁷⁰ El caso de Valle-Inclán requeriría un estudio aparte. Es conocido el carácter literario, poético-descriptivo y rítmico, de sus acotaciones. Pero si las analizamos con detención, vemos que su forma literaria responde enteramente a la definición que aquí damos de texto teatral. Lo literario no anula, al contrario, destaca lo teatral y lo potencia, si bien estas acotaciones no se pueden tomar al pie de la letra, ya que no son sólo descriptivas, sino creadoras del ambiente, la tensión y la estética del espacio y la interpretación, inseparable de la acción y el drama. Para un estudio de las acotaciones en Valle-Inclán, véase J.CANOA [1989: 79 a 100].

persona e introducir siempre otras que representen y obren en todo el drama” [1977: 556]. Peter Szondi también lo analiza con precisión:

En el drama el dramaturgo está ausente. No interviene, ha hecho cesión de la palabra. El drama no se escribe, se implanta. Los términos enunciados serán siempre “resoluciones”, derivadas en su entidad verbal de la situación y que se mantendrán en los límites de ella; bajo ningún concepto deberán ser tomadas por emanaciones del autor. Sólo en su conjunto pertenece el drama a su autor, sin que esa relación constituya un elemento esencial de su condición de obra [1994: 19].

Esta condición de la escritura dramática no anula la importancia del autor ni su responsabilidad en la obra, como veremos más adelante.

2) Ausencia del narrador

El texto teatral no puede usar la figura ni la función del narrador o intermediario entre el autor y los receptores. En esto se diferencia radicalmente de la novela, el cuento, la epopeya o cualquier otra forma narrativa. Esta afirmación requiere una explicación o demostración más detenida.

La naturaleza específica del teatro que definimos en el apartado 1.1. (rasgos distintivos del teatro) trae como consecuencia que todo lo que veamos y oigamos en una representación lo vivamos y percibamos como *presente* y *real*. Sin embargo, todo lo narrado es, por naturaleza, *pasado* y, por tanto, *no real*, sino imaginado; podemos imaginarlo como presente, pero, al ser contado por otro, sabemos que no puede estar ocurriendo al mismo tiempo que se cuenta. El grado de realidad de lo narrado depende

enteramente de la mente y la conciencia del narrador: él controla por completo los hechos que nos cuenta, independientemente de que use el pasado o el presente histórico (el ahora ficticio) para hacer su narración más cercana y viva a los receptores (oyentes, lectores o espectadores).

En el teatro las cosas (hechos, acciones, sucesos, movimientos, palabras, gestos, etc.) no se cuentan, sino que *sucedan, ocurren*, porque deben aparecer *como si fueran reales*. Para que la ficción sea real y verosímil tiene que ocurrir realmente, es decir, ha de transcurrir en el espacio y el tiempo del mismo modo que transcurren los hechos en la vida real. Si los hechos no dependen de sí mismos y de sus autores (personajes, actores o actuantes), sino de quien nos los cuenta o narra, pierden su propia vida o realidad independiente para depender de la conciencia intermediaria del narrador. Poco afecta a esta diferencia radical entre lo teatral (presente absoluto) y lo narrado (pasado imaginado), el hecho de que el narrador sea más o menos “objetivo”, neutro, o, por el contrario, manipulador y constructor de la narración. Narración o acción directa no son sólo dos modos distintos de “contar” una historia, sino de percibir, sentir, interpretar y vivir la ficción. El placer teatral va unido a la contemplación de algo que está sucediendo en el momento mismo en que se percibe, por más que haya sido ensayado o reproducido anteriormente. Ese presente es lo que le da la tensión de lo real, el riesgo y la verdad de lo real. Dice M.C. Bobes:

El texto dramático dispone solamente del *tiempo presente del personaje*, es decir, no tiene la posibilidad de oponer “pasado/presente”, más que en circunstancias limitadas, y no tiene ninguna posibilidad de contrastar dos temporalidades en todas sus facetas como hace la novela al contar con el tiempo del narrador bien diferenciado del tiempo del personaje. [...]

El pasado no es representable como tal pasado, aunque puede ser asumido en la palabra presente. La novela accede al pasado a través de varios caminos; el texto dramático solamente puede incluirlo en la palabra presente del diálogo, porque si lo escenifica, lo hace presente. Si un personaje recuerda su pasado y la obra le da formas escénicas, el pasado de la historia se convierte en presente e impone un corte temporal regresivo.

No es que el pasado no sea dramático, es que no puede ser representado como tal, sino sólo como presente, como contenido del diálogo. El pasado es dramático en la medida en que genera un presente dramático en el personaje. Del pasado deriva un presente dramático o no: el dramatismo del presente puede proceder del pasado o puede ir planteándose en el presente por efecto del pasado [1987: 219-220].

Si no ocurre esto, si lo dramático no nace del presente, el espectador, a su vez, pierde presencia y autonomía, ya no es él el observador privilegiado, ya no puede observar y ver directamente lo que sucede, otro se le interpone, le dice lo que tiene que ver, lo que tiene que imaginar. La narración en el teatro sólo puede ser un recurso excepcional para condensar acontecimientos, datos, motivos, etc., que de otro modo sería muy difícil llevar a la escena, ya que exigiría un tiempo o unos medios que escaparían a la convención o a las posibilidades técnicas (o que chocarían con lo aceptable o soportable para la mayoría de los espectadores, como ocurrió con la representación física de la muerte tragedia, aunque hoy ya casi nada es socialmente rechazado sobre la escena). Josefina Canoa explica bien el origen y sentido de la función narrativa como recurso dramático:

La explicación sobre el uso de la función narrativa respecto a los resortes dramáticos hay que buscarla más que en las reglas de la dramática que impedían presentar en

escena situaciones violentas o sangrientas, o en las dificultades de la representación, en la construcción de la obra que vincula los cambios en la acción a los cambios de escena y lógicamente los resortes que las provocan quedan en elipsis y se alude a ellos sólo por lenguaje, poniendo el mayor interés en los resultados que desencadenan.

El uso de retrospectivas externas es una constante de la dramática, donde, por el carácter concentrado de la obra en la que un tiempo mínimo abarca múltiples situaciones, los antecedentes de los personajes deben ser contados más que vividos [1989: 56].

Las diferencias entre narración y drama son fundamentales para definir el texto teatral y diferenciarlo del relato. En la novela, por ejemplo, el narrador decide sobre la obra y el lector sobre el momento y el tiempo de la recepción. En el teatro, ni el actor ni el espectador pueden tomar decisiones que sí pueden tomar el narrador y el lector. En la narración, el tiempo del narrador y de su enunciación no pueden coincidir –ya lo hemos dicho– con el tiempo de los acontecimientos. En el teatro esa coincidencia se exige. El narrador marca un nivel de realidad distinto a la realidad de lo narrado. Establece una relación entre los hechos y él; nos interesa su perspectiva, su visión e interpretación de los sucesos, tanto como los hechos en sí. Por eso puede haber interrupciones, cortes, saltos, ruptura de la linealidad de los hechos, simultaneidad, tiempo subjetivo, interior. El narrador puede, además, entrar en el interior de los personajes, construir su subjetividad internamente.

La narración “paraliza” o “arroja” el presente de la escena, no lo deja avanzar, porque tiene que construir otro tiempo, un pasado, al que remite, por más que lo actualice imaginariamente con tiempos en presente (el llamado presente histórico). También se aleja del espacio de la escena al remitir a otro espacio, donde han sucedido

los hechos que cuenta. Tiene que construir ese espacio imaginariamente, y siempre será un espacio imaginado por más que lo traiga con recursos miméticos o visuales a la escena.

El narrador en la novela organiza el discurso, da el turno en los diálogos, decide las pausas, el paso del tiempo, no se somete a ningún tiempo o espacio real, puede parar la acción cuando quiera, opina, valora, destaca, construye y manipula las condiciones espacio-temporales. Establece los inicios, conexiones y cierres del diálogo. Todo esto no se puede hacer en el teatro. Como el cine –cuya estructura es más narrativa que teatral– la novela tiene muchas más posibilidades de manipular el espacio y el tiempo que el teatro al no estar sometida a limitaciones espacio-temporales reales. Y esto es independiente de que el narrador sea omnisciente o limitado; siempre será el organizador, el informador y el juez de los hechos.

Es ya casi un lugar común el oír decir a muchos autores o directores de teatro, para justificar su trabajo, que ellos sólo pretenden “contar una historia”. Esta expresión es confusa. Porque “contar una historia” es “narrarla”, y por muy oral y directa que sea la forma de contar algo, no deja de ser *narración*. Como la narración es lo que caracteriza y distingue a la novela del teatro, una de dos, o lo que se pretende es fundir los géneros, o el planteamiento es incorrecto. De hecho, los géneros no se pueden fundir, así que esta forma de describir el propósito de una obra induce a confusión⁷¹.

Narración y representación pensamos que son incompatibles, lo que no impide que puedan organizarse obras que contengan momentos narrativos, que nunca serán lo esencial, porque el texto teatral, por su propia naturaleza, repetimos, no se cuenta ni se

⁷¹ Mucho más adecuado sería decir “representar una historia”, “construir una historia”. Aquí no negamos que toda obra teatral tenga un argumento (historia o fábula) que transcurre a lo largo de una obra dramática y que, como tal, puede ser contado o narrado. Pero esto lo hace el lector o espectador desde fuera del texto y a posteriori. La narración no está *inscrita* ni en el texto ni en la representación.

narra, sino que se “presenta” y “representa”, se “actúa”, se “hace”, se “muestra”. Claro está que en una obra de teatro se pueden contar cosas, o mejor, *los personajes* pueden contar cosas, hechos que no ocurren o no han ocurrido a la vista del público, pasados o fantásticos. Así se hacía maravillosamente en el teatro griego, por ejemplo. Pero esto es muy distinto a que una obra de teatro se pueda estructurar y desarrollar bajo la forma o la fórmula “contar una historia”, al modo de la novela, lo que necesariamente exige un narrador (no hay narración sin narrador, aunque éste sea un personaje –testigo o protagonista– de la historia). En el teatro, en cambio, hay autor (o autores), pero *no hay narrador*; no puede haberlo, porque entonces lo que se cuenta “no ocurre”, no se hace “presente”, no se ajusta a la convención básica del teatro, es decir, que las cosas ocurran “de verdad” sobre el escenario, aunque sean ficción. No puede haber una “conciencia mediadora” (un narrador) entre la realidad paradójica de la escena y los espectadores, porque entonces se hace imposible el goce o el placer *específicamente teatral*. Se puede producir otro tipo de interés o de placer (muy legítimo), pero no el teatral.

En el texto teatral los personajes-actores actúan y hablan directamente, son ellos los sujetos de la acción y de la enunciación. No hay alguien por encima o fuera de ellos que nos dice lo que esos personajes son, hacen o dicen. En la novela o la narración, los personajes hacen y dicen lo que el narrador dice que hacen y dicen⁷².

Si algo se cuenta es que ha ocurrido ya; si ha ocurrido ya, no puede ocurrir sobre el escenario. En el teatro se pueden contar cosas que han ocurrido, pero no se puede construir una obra sólo contando cosas que han sucedido. Lo contado, si aparece como contado por un personaje, es porque tiene que ver con lo que ha acontecido en escena,

⁷² El acierto de Unamuno en *Niebla* fue, precisamente, el que el personaje protagonista cobrara vida o autonomía, se dramatizara o teatralizara (al modo pirandelliano) para rebelarse contra su autor y ser, así, un personaje *más real* (tan real que no quería morir).

con lo que está pasando o con lo que va a pasar, o sea, tiene cabida en la representación en la medida en que se relaciona o integra en lo que acontece realmente sobre el escenario. Si no es así, la narración es puramente literaria, novelesca, no dramática.

El texto *no teatral* (un cuento, una poesía, un ensayo, una noticia) puede aparecer en escena, puede decirse, leerse o declamarse a través de un actor. El actor ocupa entonces el lugar del narrador (o del filósofo, el periodista, el historiador, el poeta, etc.); se convierte en el enunciador real (de él sale el texto, él lo pronuncia y enuncia), pero ese texto sigue siendo no teatral, no está “dramatizado”. Su única teatralización consiste en convertir al autor ausente en enunciador real, físicamente real. El texto se presenta *externamente* como teatral, pero no es un texto teatral en sí mismo. Lo que se teatraliza es la forma de *transmisión* del texto a través de un actor o un personaje, o un actor-personaje. Pero el texto sigue sin ser actuado, representado. Para que así fuera tendría que transformarse y re-escribirse en función de una acción dramática directa.

Greimas y Courtiez [1982] parten del supuesto contrario: consideran que el teatro tiene la misma estructura profunda que la narración y obedece a sus mismas leyes⁷³. La semiología teatral se incluiría dentro de la narratología. Ha habido autores (K.Spang [1991: 100-114], A. Ubersfeld [1993: 42], entre otros) que, en consecuencia, han tratado

⁷³ No hay duda de que gran parte de la comunicación ordinaria consiste en elaborar narraciones que transmitimos unos a otros. Nuestra identidad la construimos con los sucesos del pasado. Contar algo a alguien es poner en orden nuestra experiencia del mundo, darle una continuidad y sentido. Quizás por esto sentimos la necesidad psicológica de transformar todo acontecimiento vivido en suceso narrado. El yo se alimenta de un diálogo interior en el que nos contamos constantemente a nosotros mismos nuestra propia historia. Estas transformaciones narrativas son siempre posteriores a los hechos mismos, a su dinámica y a su vivencia. La estructura de los hechos teatrales (y de los hechos en general) no es por sí misma narrativa, sino dinámica y dramática (unos actos, palabras y acciones entran en oposición o conflicto con otros). En este sentido, podríamos afirmar que en la estructura profunda de toda narración encontramos un conflicto dramático o dramaticidad, la que encierran los hechos en sí mismos al carecer del sentido de orden y continuidad que le otorga la narración.

de aplicar el modelo actancial o narratológico al análisis de la obra teatral, pero los resultados han sido pobres y confusos, como veremos más adelante.

Por el contrario, nosotros creemos que es preciso diferenciar el texto teatral o dramático, del narrativo. Como dice M.C.Bobes:

La historia dramática es siempre vivida, no recitada o contada, por unos personajes encarnados en el cuerpo y en la apariencia física de los actores, que utilizan la palabra en simultaneidad con otros signos, cinésicos, mímicos, proxémicos, etc., para informar durante un tiempo limitado, a los espectadores que convencionalmente no están presentes [1987: 141].

En la *Poética* de Aristóteles encontramos afirmaciones que avalan la diferencia entre *mimesis* y *diégesis*, entre historia y tragedia, entre acción teatral y narración. Aunque no hablen directamente del texto teatral, sino de “la tragedia”, podemos referirlas, sin violentar su sentido, al texto.

Aristóteles supedita todos los elementos de la tragedia a la fábula, la composición de los hechos, la acción (el presente de la escena). Lo dice expresamente respecto a la elocución, el coro y el pensamiento, los caracteres y la agnición o reconocimiento. La elocución se refiere a la cualidad poética o literaria del texto; el pensamiento “consiste en saber decir lo implicado en la acción”.

Pues bien, Aristóteles subordina expresamente estos elementos a la acción, a lo dramático, lo propio de la tragedia: la presentación de los hechos como si estuvieran ocurriendo.

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones.[...]

Los principiantes en poesía llegan a dominar antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos. [...]

El poeta debe ser más artífice de fábulas que de versos [1974: 1455a 22-26, 1450a 35 y 1451].

El coro tampoco ha de actuar por su cuenta, sino supeditado a la acción: “Contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles” [1974: 1456a 26].

No le parece adecuado intercalar canciones que no tengan que ver con la acción, porque eso sería como mezclar o tomar episodios de otras obras.

En cuanto al “pensamiento”, también precisa que, aun utilizando los mismos recursos que la retórica, la diferencia estriba en que las ideas “aquí deben aparecer sin enseñanza”, es decir, no como dichas por el autor, sino por los personajes, y relacionadas con la acción. Como explica en la nota correspondiente García Yebra:

Se contraponen aquí las acciones trágicas al discurso ajustado a los preceptos de la Retórica. En la tragedia, la manifestación del “pensamiento” tiene que partir de las mismas formas que enseña la Retórica, es decir, demostración y refutación, suscitación de pasiones, amplificación y minoración. La diferencia está en que, en la tragedia los efectos deben nacer espontáneamente de la acción, sin que hayan de ser objeto de enseñanza, mientras que, en el discurso, el que habla debe buscar tales efectos y producirlos deliberadamente con sus palabras [1974: 311].

Distingue también, cuando habla de las diversas formas de agnición o reconocimiento, las más artísticas de las menos. Las mejores son las que nacen de la peripecia de la fábula; otras, como señales, cicatrices, objetos, etc., no son muy artísticas, así como las que usa el poeta directamente, “las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas”⁷⁴, como la carta que con que se da a conocer la hermana de Orestes en *Ifigenia*: “Él dice por sí mismo lo que quiere el poeta, mas no la fábula” [1974: 1454b 34]. Y concluye: “La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos” [1974: 1455a 18].

En otro momento, y como resumen, insiste en que lo propio de la tragedia es la fábula y la estructuración de los hechos, o sea, lo que nosotros venimos afirmando que es lo específicamente teatral y que caracteriza también al texto: el efecto de realidad a partir de la ficción, la presentación de los hechos en el presente, en un espacio y tiempo concretos, reales: “Aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior es este aspecto, pero que tenga fábula y estructuración de hechos” [1974: 1450a 30].

Hegel también nos dice que en el drama la acción no se presenta como pasada, sino que “la vemos salir, viva y presente, de la voluntad de los personajes, de sus pasiones y de su carácter individual”. Por eso el lenguaje del teatro es el “lenguaje de la acción, que expresa de manera sintética las ideas dispersas en las palabras” [1948: 73-74].

⁷⁴ Nótese que Aristóteles rechaza constantemente la presencia directa del autor (poeta) en la tragedia, lo que confirma nuestra idea de que el autor “se borra” en el texto teatral y la representación.

Nietzsche ha señalado igualmente el carácter no narrativo de la tragedia. Ve en esto una clara diferencia con la epopeya, así como entre el actor y el rapsoda. La degeneración de la tragedia la atribuye precisamente a la introducción de elementos o formas narrativas dentro de la estructura dramática. El rapsoda épico no tiene nada que ver con el coro ditirámico, compuesto por actores, seres que se metamorfosean e identifican con las imágenes como si realmente viviesen en otro cuerpo:

Este proceso del coro trágico es el fenómeno fundamental: verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y obrar entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter. Este proceso se comprueba desde el principio de la evolución del drama. Hay aquí un estado diferente del estado del rapsoda, que no se identifica con sus imágenes, sino que, como el pintor, las ve y las considera fuera de sí mismo; hay aquí ya una abdicación del individuo, que se pierde en una naturaleza extraña. Y, en realidad, este fenómeno se presenta bajo una forma epidémica: toda una muchedumbre se siente transformada bajo este hechizo. En esto se diferencia esencialmente el ditirambo de cualquier otro coro [1943: 65].

El rapsoda (narrador) no se transforma en otro ser, ve los acontecimientos desde fuera, incluso en la epopeya dramatizada, en la que no llega a ser nunca verdaderamente un actor:

Tan imposible como al poeta de la epopeya dramatizada le es al rapsoda épico identificarse de una manera absoluta con sus imágenes. Este poeta es siempre un contemplador inmóvil, de mirada tranquila y penetrante, que ve las imágenes “ante” él. En la epopeya dramatizada, sigue siendo siempre, hasta lo más profundo de su ser, un

rapsoda; sobre todos sus actos se derrama el óleo de un sueño interior, de suerte que no es nunca completamente actor [1943: 89].

La introducción de un narrador es algo ajeno a la tragedia, no se encuentra ni en Esquilo ni en Sófocles; sólo con Eurípides, cuando la decadencia de la tragedia empieza a aparecer, según Nietzsche.

Nada más opuesto a nuestra concepción de la técnica dramática que el prólogo en el drama de Eurípides. Que un solo personaje, al comienzo de la obra, se adelante y cuente quién es, lo que precede inmediatamente a la acción, lo que ha sucedido anteriormente y aun lo que ha de suceder en el curso de la obra, es un procedimiento que parecería imperdonable a un poeta del teatro moderno y que equivaldría para él a renunciar deliberadamente a toda sorpresa, a todo efecto.[...]

La tragedia de Esquilo y de Sófocles empleaba los medios artísticos más ingeniosos para dar al oyente, desde las primeras escenas y como por azar, todas las indicaciones necesarias a la inteligencia de la intriga [1943: 91].

Se puede plantear, a pesar de todo lo dicho, la necesidad de introducir la narración dentro del texto teatral. Creemos que esto es posible, tal y como demostró Bertolt Brecht. Sin embargo, no podemos deducir de la propuesta del teatro “épico” brechtiano nada que contradiga esencialmente cuanto hemos afirmado hasta aquí. Brecht introduce lo narrativo en el teatro de una manera muy particular, supeditándolo a lo dramático, y siempre de forma secundaria, como contrapunto de la ficción. La narración está siempre unida a un personaje-narrador, o un narrador-personaje. En otros casos, el personaje se desdobra y asume el papel de narrador o comentar reflexivo de

los hechos. Se sale por un momento de la ficción sin que ello suponga una ruptura del orden teatral, sino sólo de la hipnosis realista que un determinado teatro produce. Brecht no reacciona en contra de la naturaleza no narrativa del teatro, sino contra el teatro emotivo de su tiempo que ponía “un énfasis grotesco”, como él decía, en uno de los términos de la paradoja: el carácter ilusionista de la representación. Y lo hace para producir efectos teatrales más intensos, no para destruir el carácter directo de la acción o la representación. Una equivocada interpretación del efecto V o de “distanciamiento” ha propiciado el que se identifique erróneamente el teatro épico con el teatro narrativo. Como dice T.Kowzan:

No parece razonable albergar dudas sobre el hecho de que la irrupción de un narrador en escena supone una ruptura con el sistema dramático tradicional; pero, en ocasiones, con ella se produce también un intenso cuestionamiento de los valores que gobiernan el mundo, a través del desconcertante emparejamiento de la ilusión y de la realidad, de la literatura y la vida [1997: 96].

La introducción del personaje narrador persigue un efecto crítico concreto relacionado con la función social que según B.Brecht debe cumplir el teatro épico. No debemos sacarlo de este contexto.

Con la aparición del narrador, se pone en evidencia la arbitrariedad de las convenciones dramáticas. [...]

El narrador es, pues, un recurso encaminado a evitar que el público se implique afectivamente en la historia que cuenta y a conseguir que asuma su responsabilidad

crítica en beneficio de sí mismo, de la sociedad y del espectáculo entendido como enriquecedora reflexión (Kowzan, 1997: 210-215).

B.Brecht explora las posibles combinaciones entre lo representado y lo narrado, lo sentido y lo pensado, la identificación y el distanciamiento. Distanciamiento es mostrar los hechos de tal manera que resulten insólitos y obliguen a buscar una explicación al espectador. Por eso se puede hablar de extrañamiento: provocar una ruptura en el orden de las apariencias, en lo que se considera inmutable. La fragmentación y las interrupciones de la representación son una técnica de distanciamiento para mostrar que el orden constituido puede modificarse. La *mímesis* aristotélica se mantiene, pero no para inducir a la identificación hipnótica, sino para remitir a un mundo modificable. El hombre no es un ser inmutable, encerrado en leyes internas, psicológicas. Por eso no hay psicologismo, no hay arrebatos o alienación interior en el actor brechtiano, lo que no significa que la interpretación deba ser fría, sino todo lo contrario: libre de cualquier sometimiento psicologista, puede expandirse a través del juego, la fantasía, el humor, hasta lograr el primer objetivo del teatro, que es, según Brecht, divertir y causar placer al público.

En el teatro brechtiano el actor se desdobra: es él y es el personaje, es yo y es él. Hace “el papel de” tal personaje, no “es” tal personaje. El espectador percibe ese desdoblamiento. El actor no oculta que está representando, pero tampoco anula la emoción: “El actor producirá una expresión sensible, externa, de las emociones de sus personajes”. “La emoción debe manifestarse, emanciparse” (citado en Trancón 1998, 77-83).

El personaje siempre está en relación con otros personajes, no encerrado en sí mismo. La interpretación de un actor depende también de la interpretación de los otros actores con los que se relaciona y sobre los que proyecta su actuación. Las técnicas concretas que Brecht propone para que el actor interprete a un personaje son eso, recursos para equilibrar identificación y distanciamiento: transposición a la tercera persona; el personaje interpretado por otros actores; interpretado por un hombre, luego por una mujer; indicar previamente lo que el personaje va a hacer o decir; cambiar de registro; disociar gesto y palabra... Sería totalmente erróneo identificar estas técnicas con el propósito de sustituir lo dramático por lo narrativo, confundir teatro épico con narración. No compartimos la interpretación, por ejemplo, que hace Elena Mata de lo que ella llama “el modelo brechtiano”:

El modelo brechtiano ofrece un claro ejemplo de situación narrativa con predominio *autorial*, el sujeto de la enunciación se sitúa en el exterior del universo dramático, y manifiesta sobre los personajes que lo integran un control casi *demiúrgico*. En consecuencia, su relato admitirá, sin mayores dificultades, las continuas digresiones, las reflexiones de toda índole, portadoras de información suplementaria sobre las circunstancias específicas en que se desarrollan los acontecimientos, llegando incluso a interrumpir la acción si se considera preciso. Construcciones de este tipo son equivalentes al *narrador* que G. Genette llama “heterodiegético”[1998: 205].

En el teatro brechtiano no existe un predominio “autorial” que anule o esté por encima de los personajes. Los personajes son verdaderos personajes teatrales, lo mismo que ocurre en el teatro de Valle-Inclán, donde también se puede descubrir ese “control casi demiúrgico” del autor sobre los personajes. La fuerte presencia autorial, tanto en el

teatro épico como en el esperpento, es un dato que el espectador no encuentra directamente expresado o manifestado en el texto o en la obra, sino que él añade a partir de un conocimiento que ha adquirido previa o posteriormente sobre la ideología o la estética de estos autores. Lo que encuentra en el teatro brechtiano son personajes narradores, comentadores, que reflexionan sobre lo que ocurre en escena, pero ellos mismos son *parte* de la escena. No se sitúan en “el exterior del texto dramático” y no equivalen, por lo mismo, a ningún narrador “heteromimético” o extra dramático. El hecho de que esos narradores hablen “como si” estuvieran fuera de escena, o en otro espacio y otro tiempo distinto del de la ficción principal, no es más que un recurso teatral (distanciamiento), ya que realmente no están *fuera* de la escena, o sea, no están fuera de la ficción general que les convierte, de modo inevitable, en personajes. En el teatro un narrador siempre es (tiene que ser) personaje; al ser personaje, aunque actúe de mediador y fuera de la acción representada, no puede asumir ser sujeto o responsable de la enunciación ni de la acción de los otros personajes. Un narrador teatral de este tipo siempre es metateatral. Puede guiar la representación y orientar la recepción, pero no puede imponer un punto de vista a la acción ni a la representación. Tiene que callar mientras la representación sucede. Ahí deja de ser mediador.

No significa todo esto que no sea posible el empleo de recursos narrativos en el teatro. Por ejemplo, se puede parar la escena para describir el escenario, a un personaje, un hecho ocurrido o incluso para anunciar lo que va a ocurrir. Son recursos que funcionan por oposición al discurrir de la escena y su progresión irreversible, que muestran la artificiosidad del tiempo teatral y la posibilidad de manipularlo, pero no de desrealizarlo o diluirlo en la conciencia de un narrador.

El teatro moderno ha intentado, sin embargo, introducir directamente lo narrativo en la estructura teatral, o construir una obra dramática sobre esa estructura. P.Szondi lo estudia en su *Teoría del drama moderno*. Más aún, relaciona este autor la crisis del teatro moderno con la influencia de los modelos narrativos en el drama⁷⁵:

La crisis que hacia el final del siglo XIX atraviesa el drama –en su condición de actual (1), de interpersonal (2) y de suceso (3)– debe imputarse a la transformación temática que conduce a la sustitución de cada uno de los términos de esta tríada conceptual por su contrario. [...]

El presente (1) en el drama es absoluto porque carece de contexto temporal: *el drama ignora la noción de tiempo...* [...] Lo interpersonal (2) es absoluto en el drama porque junto a ese elemento no se registra la presencia ni de lo íntimo ni de lo ajeno al hombre. [...] Y el suceso (3) es absoluto en el drama porque, al hallarse separado de las circunstancias íntimas del ánimo de cada cual y de las externas propias de la objetividad, constituye el soporte exclusivo de la dinámica propia y específica de la obra [1994: 79-81].

Szondi defiende lo *específico* del drama basándose en tres elementos: el tiempo presente, el diálogo directo o comunicación interpersonal y la acción objetiva. Estos mismos aspectos los hemos destacado ya al definir la naturaleza del texto teatral.

⁷⁵ La novela moderna, basada en la irrupción de la subjetividad, es quizá la forma literaria más apta para captar y expresar la incertidumbre, desesperación e inconsistencia del hombre en la sociedad actual; ésta es quizá la razón por la que el teatro ha intentado llevar a la escena sus técnicas y recursos.

Digamos, para acabar, que son mayoría los autores que consideran la narración como ajena a la teatralidad (incluido el propio Gérard Genette, por cierto, [1998]⁷⁶).

Veamos tres citas representativas:

El teatro es el discurso del *hic et nunc*, siempre en el presente, incluso si los acontecimientos tienen lugar en el pasado se da como presente, como acción performativa, puesto que dicho discurso *es* acción y la acción *es* discurso. En el relato, el tiempo es siempre pasado y remitido al tiempo de los acontecimientos y no a la situación de enunciación (F. de Toro, 1992: 41].

Igualmente, M.C.Bobes lo explica con claridad:

El texto dramático, concebido para ser representado en un espacio limitado y en un tiempo presente, exige la desaparición total del narrador y, por tanto, no puede estructurarse como la superposición de dos tiempos, dos espacios, dos modos de hablar, o dos modos de ver las cosas. El autor no puede delegar en un narrador la organización de la materia lingüística y dramática, no puede hacerle reflexionar sobre el texto en el mismo texto, no puede intervenir de ningún modo, porque convencionalmente los personajes, sus diálogos, sus relaciones, se presentan solos al alzarse el telón y sorprender un tramo de su tiempo. Ni el autor, ni el espectador tiene acceso directo a ese mundo sorprendido en un tiempo y un espacio propios. El drama tiene un solo plano temporal, un solo espacio, unos personajes que actúan en esas coordenadas históricas y

⁷⁶Hemos de “insistir en la oposición, verdaderamente indiscutible, entre relato y representación dramática, que no podemos designar más que como los dos *modos* fundamentales de la ‘representación’ verbal” [1998: 14-30]. Y matiza: el relato es *diégesis*, no *mimesis*. El relato no imita: cuenta e informa. “No hay lugar para la imitación en el relato”; “un relato, como todo acto verbal, sólo puede *informar*, es decir, transmitir significados. El relato no ‘representa’ una historia (real o ficticia), la *cuenta*, es decir, la significa mediante el lenguaje” [1998: 31]. GENETTE sigue en esto a Platón, más que a Aristóteles, tal y como explica en *Figuras III* [1989: 219 a 241].

que lo hacen por su propio impulso, no movidos como marionetas por un narrador que les da espacios, tiempos, palabra por relación a los suyos [1987: 240].

Podemos concluir esta discusión con la clarificadora síntesis que J.Canoa realiza sobre las características del texto dramático frente al narrativo:

El lenguaje dramático tiene estos caracteres: 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. En cambio el lenguaje narrativo: 1) privilegia el enunciado; 2) no necesita contexto pragmático y es autosuficiente en su textualidad; 3) la axialidad temporal es hacia el pasado y fácilmente cambia de un plano temporal y espacial a otro [1989: 163].

3) Estilo directo

Nos referimos a la ausencia de nexos, conectores, marcadores o verbos introductorios o *dicendi* con los que se presenta el diálogo en los textos narrativos y que suponen, necesariamente, un narrador responsable del discurso global. El texto teatral se escribe, en cambio, en estilo directo. Los enunciados tienen como sujeto a los personajes. Siempre sabemos quién habla porque los enunciadorees están identificados como tales, son responsables directos del contenido de la enunciación. No hay intermediación lingüística.

El diálogo (conversación, discurso), no es exclusivo del teatro. Puede aparecer en cualquier otro texto (cuento, novela, poesía, ensayo, crónica, etc.). Sin embargo, el diálogo en estilo directo sí es propio o característico del teatro. Pero no es un rasgo

específico o necesario, ya que puede escribirse un texto teatral sin diálogo. El diálogo pertenece, por tanto, a un tipo concreto de texto teatral, pero hemos de añadir que es el más prototípico, habitual o predominante. Lo que afirmamos no es que el texto teatral tenga que ser necesariamente dialogado, sino que, en caso de contener una forma dialogal, ésta ha de ser directa, como lo exige el carácter real y no narrativo de la ficción teatral.

Pero el estilo directo del texto hablado hemos de entenderlo también como una manifestación de la estructura profunda del texto teatral y de su carácter dialógico. Si todo enunciado o discurso es en sí mismo dialógico, por ser intencional, el texto teatral se sostiene y adquiere sentido sólo por su voluntad e intención comunicativa o interrelacional. Quizás por eso, como dice Kurt Spang, “el monólogo en sí no resulta muy verosímil en el teatro” [1991: 170]. El monólogo teatral es siempre, en realidad, un falso monólogo. En todo caso, es un monodiálogo, como diría Unamuno.

El monólogo teatral, decimos, nunca es un verdadero monólogo. El hecho de hablar en voz alta, al margen de la convención de la cuarta pared –transparente para el espectador y real para el personaje– es ya un acto de interrelación, de intención comunicativa. El monólogo teatral depende por completo de la convención teatral, por eso existen tantos tipos de monólogo. Tantos, como funciones puede cumplir: desde “hacer tiempo” para permitir un cambio de escena o la transformación de un actor que tiene que asumir otro papel (así, inicialmente, en el teatro griego, barroco e isabelino, por ejemplo), hasta servir de pretexto para la transmisión de una reflexión filosófica que el autor no puede introducir directamente. Aparte más o menos cómico, para hacer verosímil una situación, para buscar la complicidad del público, para introducir referencias de actualidad, para producir distanciamiento; monólogo interno o

psicológico para manifestar un intraconflicto o caracterizar al personaje; monólogo funcional para contar algo que no puede aparecer en escena por las razones que sea (dificultad técnica, pudor, acción pasada, etc.); recurso para hablar directamente al público y hacerle cómplice del enredo o la peripecia, crear intriga, etc.

El estilo directo y dialógico del texto teatral es un rasgo que determina muchas veces la construcción y el desarrollo de la estructura dramática de la obra. El diálogo ha de tener en cuenta el “principio de acumulación informativa”: dado que la obra parte, desde el punto de vista informativo, de cero, el diálogo es el medio más natural para transmitir la información necesaria y relevante al espectador y a los otros personajes. Este principio exige progresión, orden, no contradicción en los datos y proporción o cantidad adecuada (la información ha de transmitirse en el momento preciso para provocar tensión, intriga, interés, comprensión del argumento o elaboración de un sentido global). Pero –y aquí radica una de las dificultades específicas de la escritura teatral– esta información no puede darse como tal, enunciándola, añadida por el autor o los personajes desde fuera, sino integrándola en la acción y la interrelación dialógica, surgiendo de ella.

El diálogo teatral es una forma particular de *habla*. Como discurso puede ser estudiado a partir de los principios generales de la Pragmática. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que estos principios están sometidos a las convenciones teatrales, por un lado, y, por otro, a la desviación de la norma que el teatro no sólo hace posible, sino que exige para construir su propia realidad artística. En el teatro no se habla ni dialoga como en la vida.

Una exigencia común entre diálogo teatral y conversación es la necesidad de atender al contexto y la situación para comprender los mensajes, principio que vale

tanto para los espectadores como para los personajes; se precisa un marco de referencia común que permita realizar inferencias y contextualizar las intervenciones de cada interlocutor para poder dar sentido a sus palabras. En el caso del teatro este contexto común se basa en los supuestos del lenguaje ordinario, pero sobre todo en los supuestos internos que crea el mundo de ficción construido en escena.

La complejidad del diálogo teatral se muestra en la gran variedad de funciones que puede cumplir. Además de las señaladas, podemos añadir:

- Caracterización de los personajes.
- Construcción del tiempo, el espacio y el argumento o desarrollo de los hechos.
- Establecimiento de jerarquías, dominios, conflictos, manipulaciones, control, etc., en las relaciones interpersonales o de los personajes.
- Condiciona, determina y provoca actos conductuales, verbales y no verbales.
- Está implicado en la conducta, no es mero entretenimiento o divagación. (Interesa por su relación con la acción, el conflicto, la conducta de los personajes).
- Identificador, no sólo del enunciador o interlocutor, sino de las condiciones de la enunciación y la recepción.

El diálogo teatral, a diferencia de la conversación ordinaria, no tiene que estar necesariamente centrado en un tema inmediato, ni desarrollarse siguiendo la lógica o el orden sintáctico y semántico habitual. Está en función de algo más general (el sentido o la interpretación global de la obra), y en función de la recepción del espectador, lo que justifica y hace posible formas no habituales de diálogo. La comunicación entre autor-espectadores es un elemento superestructural que convierte en aceptable lo que en la conversación habitual no lo sería.

Conviene que distingamos, para un mejor análisis del diálogo teatral, entre *significado* y *sentido*. El significado es el contenido asociado de forma convencional y estable a un significante y con el que se construyen mensajes proposicionales, textuales y discursivos literales. El sentido es todo el contenido cognitivo que un signo o mensaje produce en un momento y circunstancias concretas: significado lingüístico, información referencial y valores pragmáticos (illocutivos, perlocutivos, implícitos, figurados...) En el diálogo teatral (lo mismo que en la conversación ordinaria) interesa más el sentido que el significado. La divergencia entre significado y sentido es uno de los recursos teatrales que más ha explorado el diálogo teatral moderno. Consciente de las dificultades de comunicación del hombre actual, de su aislamiento y la pobreza y anonimidad de muchas de sus relaciones interpersonales, el autor teatral moderno se ha visto obligado a explorar todas las posibilidades del diálogo, llevándolo hasta sus límites racionales o comprensivos. Por eso el diálogo teatral se ha llenado de elipsis, discontinuidades, fragmentaciones, rupturas del orden lógico y sintáctico, interiorizaciones, abstracciones, impersonalidad, vacíos de sentido. Desde esta perspectiva, el teatro radicaliza algo que está presente en la conversación ordinaria.

La ruptura de las leyes de construcción y desarrollo de la conversación ordinaria, sin embargo, no puede llevar a una situación de total incomunicación, es decir, a que el espectador no pueda elaborar un sentido y una interpretación coherente de la obra, con independencia de la estructura asistemática o ilógica del diálogo. Las precisiones que, en este sentido, hace P.Szondi me parecen muy acertadas. Destaca, en primer lugar, el carácter autónomo del diálogo teatral: “Un diálogo dramático será ‘objetivo’ mientras se mantenga en los límites fijados por la forma absoluta del drama y no remita más allá de la obra, ni al mundo de los datos empíricos, ni al autor empírico” [1994: 75].

Señala luego los fracasos del teatro moderno al intentar eliminar el diálogo del texto dramático sustituyéndolo por el monólogo de la novela: “Cuando se desvanece la relación interpersonal el diálogo se descompone en monólogos y cuando domina el pasado el diálogo se convierte en sede monológica del recuerdo”[1994: 93].

Con agudeza, descubre la relación entre la ausencia de verdadero diálogo teatral (interpersonal, comunicativo, conflictivo) y la aparición de un “teatro conversacional”, en el que los personajes, aislados en su subjetividad, ya no intercambian tensiones, pasiones, conflictos reales, vividos, implicados en acciones dramáticas y presentes, sino que su interrelación se limita a charlas vacías, sin interés ni sentido.

Si en el auténtico drama el diálogo es un espacio común donde se objetiva la intimidad de las *dramatis personae*, ahora pasará a verse enajenado respecto a los sujetos hasta el extremo de evidenciarse como fenómeno dotado de entidad propia. El diálogo termina convertido en conversación. [...]

Desde el momento en que la conversación flota entre las personas en lugar de comprometerlas, se convierte en charla sin compromiso. El diálogo en el drama es irrevocable y consecuente en cada una de sus réplicas. En su condición de serie causal implanta su propia temporalidad desentendiéndose del transcurso del tiempo. De ahí se desprende el carácter absoluto del drama. Con la conversación es diferente. No tiene ni origen subjetivo ni meta objetiva: no se prolonga ni se traduce en hechos. Por esa razón tampoco posee una temporalidad propia y participa, a la postre, del tiempo “real”. Puesto que carece de origen subjetivo no es una instancia que permita definir a ningún individuo. De igual manera que su temática se centra en el eco de cuestiones de actualidad, sus *dramatis personae* pasan a citar arquetipos de la sociedad real. [...]

Puesto que la conversación elude todo compromiso no puede traducirse en una acción [1994: 94-95].

La “crisis” del diálogo teatral es una manifestación de las tensiones del teatro moderno y de las dificultades que tiene para integrar en su estructura textual el “drama” del hombre actual. El camino emprendido (destruir el diálogo teatral propiamente dicho y sustituirlo por enunciados más o menos arbitrarios o carentes de acción dramática) ha acentuado la crisis del teatro, por eso se impone una nueva forma de construir el diálogo que le devuelva su función y sentido dramático específico:

Entre las claves que generan la crisis vivida por el drama en la segunda mitad del siglo XIX se cuenta la acción de aquellas fuerzas que aíslan al hombre arrancándolo de la relación interpersonal. [...]

El estilo dramático, amenazado de muerte a causa de la inviabilidad del diálogo, encuentra una vía de preservación desde el momento en que el monólogo resulta imposible en un entorno limitado y ha de volver a desandar el camino hasta el diálogo [1994: 103-104].

Devolver el sentido directo y teatral del diálogo a la escena, incorporando en él los elementos propios de la subjetividad y angustia del hombre moderno (“malestar” en la cultura lo llamó Freud), he aquí uno de los retos más difíciles de la escritura dramática actual. Un teatro que se fundamente en los sueños, el inconsciente, la irracionalidad, los impulsos y pulsiones primarias, los mitos y ritos primitivos, los deseos más profundos del “alma” o el “espíritu” (el misticismo, el trance, la inspiración en las religiones y teatros orientales), el rechazo de las convenciones sociales, la recuperación del sentimiento de asombro ante la naturaleza, el dolor, la sexualidad, la muerte, etc., todo lo que las vanguardias teatrales desde Alfred Jarry y Artaud hasta hoy

impulsaron de forma muchas veces retórica y compulsiva, pero siempre con un instinto renovador y experimental que ha dejado su huella en todo el teatro contemporáneo, todo ello, decimos, resulta incompatible con una idea naturalista o realista del diálogo, pero, al mismo tiempo, muestra las dificultades de prescindir de él. El simple rechazo del diálogo (del texto, se suele decir erróneamente) o su deconstrucción permanente, no ofrece solución satisfactoria alguna a esos intentos de incorporar “lo irracional” (diríamos, simplificando) a la escena. *Teatro de la crueldad, teatro del inconsciente, teatro del absurdo, antiteatro, teatro pánico, teatro de la muerte, teatro sagrado...*

Detrás de todas estas fórmulas se esconde la búsqueda de una nueva forma de diálogo teatral en la que quepa todo lo que las vanguardias teatrales (que comienzan con el *Ubu rey* de A.Jarry y la *Comedia de sueños* de A.Strindberg) y sus impulsores más destacados (Meyerhold y Artaud, sin duda, pero también Appia, Craig, Piscator, Valle-Inclán, Lorca, Brecht, Barrault, etc.) incorporaron al teatro desde que Freud “descubrió” el inconsciente y la antropología (fundamentalmente) abrió los ojos del hombre culto occidental al conocimiento de otras culturas, lo que sirvió para colocar el “primitivismo” (incorporación de ritos, mitos, ceremonias religiosas, carnavales, fiestas populares; elogio de la comuna, la tribu, el grupo; exaltación del cuerpo, defensa del pensamiento “físico”, “salvaje”, “ilógico”; etc.) como motor de la renovación escénica. Todo esto desembocó en una crisis del diálogo teatral tradicional, fenómeno al que hay que añadir la crisis específica a la que se vio abocada la propia escritura literaria desde el simbolismo mismo, y más claramente desde el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo, por destacar las vanguardias literarias más influyentes en el teatro y la escritura teatral. Decimos que todo este movimiento artístico e intelectual de principios de siglo XX produjo fundamentalmente una crisis del diálogo teatral, pues todas las

otras renovaciones (del espacio teatral y la interpretación del actor, sobre todo, que es donde se centraron la mayoría de los intentos renovadores), se podían incorporar sin demasiados problemas a la escena. Lo que de verdad resultó una dificultad casi insalvable fue el prescindir del diálogo en su forma más elemental, aquella que permite el desarrollo de acciones dramáticas ligadas a personajes reales, ficticios y verosímiles a la vez. Soluciones hubo, pero parciales: desde la eliminación del diálogo hablado y la renovación estética del mimo y la pantomima (Decroix y Marcel Marçeau serán los ejemplos más sobresalientes), a la irrupción del diálogo antiteatral (hoy perfectamente teatral) de Ionesco y Beckett que, lejos de destruir la escena o el personaje, los teatralizó aún más, o la construcción del diálogo antinaturalista de Valle-Inclán con la invención del esperpento, expresión pura de dramaticidad y teatralidad, o, de forma igualmente eficaz y original, la elaboración de la obra y el diálogo dramático sobre bases líricas, poéticas, e imágenes oníricas e irracionales en el caso de García Lorca en *El Público* y todo lo que esta obra anunciaba que, dramáticamente, quedó frustrado.

Quizás sea interesante, llegados a este punto de dudas y dificultades, el recordar aquí ideas un tanto elementales, pero no por ello menos clarificadoras, sobre el tema que nos ocupa, el de la naturaleza del diálogo teatral:

- 1) Que no existe obra teatral ni representación dramática sin texto.
- 2) Que no se ha de confundir texto con diálogo.
- 3) Que no hay teatro “gestual” por un lado y teatro “verbal” por otro, por la sencilla razón de que no hay texto verbal (hablado, dialogado o monologado) sin gesto, pues no es posible hablar sin el cuerpo, o sea, sin el gesto, por mínimo que sea. Es imposible trabajar sobre la palabra sin trabajar al mismo tiempo sobre el cuerpo (el gesto, la expresión, la actitud, la postura).

4) Las posibilidades de un teatro sin texto dialogado (personajes que hablan), con ser casi infinitas, son mucho más limitadas que las posibilidades de un teatro con diálogo, como lo muestra y demuestra la historia del teatro (occidental y no occidental).

5) Las dificultades específicas de construcción o escritura de un texto teatral dialogado parten de una afirmación general que dice que, en el teatro, “no se habla como en la vida” (por muy cerca de la realidad que se quiera llevar la *mimesis*), pero, al mismo tiempo, tampoco se habla “como en la literatura” (la poesía y la novela, digamos, para ser más precisos). “¿Un tercer lenguaje, pues, para el teatro? ¿Un lenguaje con las propiedades energéticas del habla común –de las hablas comunes– y las bellezas propias de la literatura, sin ser ni lo uno ni lo otro: ni literatura propiamente dicha ni habla corriente?”, se pregunta A.Sastre [2000: 48]. Después de comprobar que el realismo o naturalismo no es la solución (“hacer un gran borracho en el teatro es decir una partitura inteligible y no hacernos asistir a un penoso farfullar propio de los grandes borrachos” [2000: 52]), A.Sastre se inventa una palabra, “parlatura”, para denominar ese habla teatral de tan difícil definición, tema sobre el que volveremos más adelante. Sirva lo dicho para explicar lo que en literatura se llama “estilo directo” y que hemos aplicado aquí a la definición del texto teatral.

4) Condicionado por predeterminaciones

Un autor teatral, para escribir una obra, necesita tener en cuenta una serie de predeterminaciones, condiciones o restricciones previas. No quiere esto decir que su libertad creativa se vea coaccionada o limitada, sino que debe desarrollarse de acuerdo a unos supuestos básicos que van a hacer posible precisamente esa creatividad. La

eficacia y calidad de su obra aumentará si sabe integrar y desarrollar el texto a partir de esas premisas generales, ajustándose a ellas, más que intentando transgredirlas o “superarlas”. Por supuesto que un autor puede modificar, por ejemplo, las convenciones teatrales de su tiempo, como hizo Lope de Vega o Valle-Inclán; pero este hecho lo que hace es confirmar la existencia de esas convenciones y predeterminaciones, no lo contrario.

Las condiciones a que nos referimos son:

1) **Espaciales:** El autor de un texto teatral sabe que ese texto va a ser llevado (actualizado) a un espacio escénico real, que el espacio de la ficción tiene que “caber” en algún espacio real, concreto, sea el que sea. Por muy vacío, lleno, limitado o ilimitado que se conciba o imagine, el espacio de la ficción siempre será un espacio “escenificable”, “posible”. El autor puede determinar más o menos este espacio, o dejarlo por entero a la concreción del director o el escenógrafo, pero siempre escribirá pensando que la acción y los personajes han de moverse en un espacio real, tridimensional, arquitectónico, y todo lo que esto implica: el espacio de la ficción ha de poder actualizarse, concretarse, hacerse visible o perceptible a los espectadores.

2) **Temporales:** El texto igualmente está sometido a las limitaciones del tiempo real de la representación, sea el que sea. El tiempo de la ficción puede durar lo que se precise o decida el autor en función de los hechos o acciones, pero ese tiempo, por muy largo que sea, también ha de “caber” en un tiempo real, el que dure la representación de la obra, siempre limitado.

3) **Códigos teatrales preexistentes:** El autor teatral también ha de tener en cuenta la existencia de formas, estilos, géneros y subgéneros propios de la historia teatral y del momento histórico en que escribe. Puede sustraerse a una influencia concreta, pero le

resultará muy difícil prescindir por completo de todos los modelos existentes, pasados y contemporáneos. También puede inventar su propio género, forma o estilo (como hizo Valle-Inclán), pero aún en este caso descubriríamos la presencia de una *intertextualidad teatral*. Nadie escribe partiendo de cero, y menos en el teatro. Como dice A.Sastre “se es poeta porque ha habido otros poetas, como se es escritor de dramas porque ha habido escritores de dramas” [2000: 251].

4) **Convenciones teatrales:** A todo lo anterior hemos de añadir las convenciones propias del momento, algunas de origen muy antiguo, otras sujetas a modas cambiantes. Afectan, por ejemplo:

-a la duración y división de la obra (hoy se tiende cada vez más, por ejemplo, al acto único y a una duración no superior a la hora y media; hasta hace poco las obras duraban más de dos horas y se dividían en dos actos; en la época de Lope y Calderón la comedia se dividió en tres jornadas y la representación en los corrales de comedia llenaba toda la tarde; los misterios medievales podían durar varias semanas; etc.)

-al lenguaje (hoy no se respeta el “decoro” –adecuación al carácter social del personaje, noble o plebeyo– y la forma de hablar de los personajes puede ser poética, culta, elevada, o, por el contrario, grosera, obscena, cruel..., con independencia del rango social del personaje, lo que hubiera sido rechazado en otro tiempo)

-al vestuario (hoy aceptamos el uso intencionado de anacronismos, libertades formales, incongruencias, etc.)

-a la escenografía (no tiene hoy que ser realista, mimética, ni siquiera concreta)

-al modo de interpretación (no se usa hoy la declamación grandilocuente ni el histrionismo, por ejemplo); etc.⁷⁷.

Un texto teatral recoge, asume, interpreta, modifica y se adapta a todas estas condiciones y convenciones previas. Es otra de sus características, por la que se diferencia de otros textos (literarios y no) que no están sometidos a las mismas restricciones (y que no tienen, por lo mismo, iguales posibilidades creativas, estéticas y de influencia en sus receptores).

5) Destinatario múltiple

El texto teatral tiene varios destinatarios, no es sólo la comunicación entre un emisor y un receptor. Por un lado, el texto se escribe –en la medida en que asume que puede ser representado– para los actores, directores, escenógrafos, técnicos, etc., que puedan tomarlo como base de su trabajo para construir la representación. Luego, en el caso del texto dialogado, los personajes que lo materializan y enuncian, han de hablar dirigiéndose a otros personajes, con los que interactúan y se relacionan. Son destinatarios internos. Finalmente, el texto teatral se dirige, en última instancia, y globalmente, a todos los posibles espectadores. La complejidad de este destinatario múltiple, cada uno con sus propias expectativas y exigencias, hace que la escritura teatral sea especialmente difícil. En cierto modo, cada uno de estos destinatarios tiene su

⁷⁷ Una de las convenciones que más claramente condicionaban el texto la encontramos en el teatro griego. En la tragedia clásica, el número de actores (solamente tres, protagonista, deuteragonista y tritagonista) determinaba la longitud y el momento de los monólogos, las intervenciones del coro, etc. Esos tres actores se repartían todos los papeles siguiendo un orden jerárquico, tenían que poder cambiarse para doblar o triplicar sus personajes, lo que exigía adaptar el texto a esta condición o conveniencia.

propio “horizonte de expectativas” al que el autor ha de tener en cuenta. No basta, como en la literatura, una estrategia basada en un único Lector Modelo [Eco, 1999: 73].

6) Incompleto

El texto teatral ha de aceptar que no puede definir por sí solo, o contener, todos los elementos de la representación, ni determinar previa y completamente todas las condiciones de la enunciación y el contexto comunicativo. Es otra de las consecuencias de su función esencial, la de servir o dar lugar al acto de la representación. No puede determinar el espacio concreto, ni los actores, el director, los técnicos o el público; pero tampoco la forma de interpretar de los actores, su voz, su timbre, el lenguaje no verbal, paralingüístico, proxémico y pragmático; etc. Cada autor intentará, en función de la obra o de su estilo y preferencias, definir, indicar o sugerir estos elementos, desde la descripción minuciosa de un salón, a los gestos de un personaje o, por el contrario, dejará al director, actores y técnicos la tarea de concretarlo o crearlo (ejemplos extremos serían A. Buero Vallejo y Heiner Müller). Los textos, en este sentido, prescriben (y prescriben) de modo particular la representación, pero cualquier texto teatral ha de asumir su “incompletitud” como uno de sus rasgos esenciales. No se trata sólo, como en cualquier otro texto, de la existencia de huecos o vacíos que necesariamente el receptor ha de rellenar con su cooperación (supuestos epistemológicos, culturales, de género, de situación, etc.), ni, como en la literatura, de estrategias propias del autor para implicar al lector, sino de elipsis y huecos específicos, propios de la naturaleza funcional del texto teatral.

7) Modificable

El texto teatral asume, por lo mismo y como condición específica, el que pueda ser modificado al ser pasado a la representación, el ser sometido a cambios. Estos cambios pueden estar más o menos justificados, pero, por principio, el texto ha de aceptar el ser modificado. Un buen texto teatral construye restricciones internas, de tal modo que sean fácilmente identificables las modificaciones legítimas y las ilegítimas. Pero esto no altera el principio general de que el texto teatral no es, por su propia finalidad, un texto acabado, cerrado, intangible, como lo es el texto literario en general. El hecho de la representación implica que cada montaje escénico pueda modificar el texto que le sirve de guía, soporte, contenido o pre-texto, según los casos. Cada autor, sin embargo, tiene derecho a rechazar aquellas modificaciones inaceptables, contrarias al sentido o intención de la obra o su concepción estética. No es posible definir previamente dónde empieza o acaba la interpretación legítima o la ilegítima, el uso o el abuso, la representación de un texto o la invención de otro. De hecho, esta ambigüedad da lugar a multitud de posibilidades, como se pone de manifiesto especialmente en la representación de los autores clásicos: traducción, adaptación, versión, recreación, revisión, actualización, etc.⁷⁸

8) Interpretable

Tampoco el texto teatral puede construirse de tal modo que permita una sola interpretación (semántica) correcta. El texto teatral está sometido siempre a un proceso de interpretación múltiple (director, actores, espectadores), tanto en la época o el

⁷⁸ Hoy se está poniendo de moda la fórmula “a partir de”. Todas estas posibilidades plantean serias dificultades a la hora de establecer los “derechos de autor”. Para una descripción de las posibles intervenciones y modificaciones del texto teatral, véase J.A.HORMIGÓN[2002: 159 a 166].

momento histórico en que se escribe como a lo largo de su posible existencia. El autor puede tener una intención única, así como la obra, pero esa *intentio auctoris e intentio operis* no fijan más que los límites de las interpretaciones no aceptables, nunca una sola y correcta interpretación. La estrecha relación que la representación tiene con el público, obliga, a las obras que aspiran a permanecer en el tiempo (“clásicas”), a hacer posible siempre una interpretación *contemporánea* de la obra por parte de los espectadores –sin lo cual no es posible entender el teatro–, sea cual sea el origen histórico del texto.

Con frecuencia se habla de la *ambigüedad*, referida a las posibilidades interpretativas de una obra, como un rasgo esencial de todo texto dramático o literario; no nos parece una palabra muy precisa, ya que da lugar a una serie de abusos o excentricidades en la interpretación de las obras (y sus montajes), legitimadas siempre con el tópico de la ambigüedad. Creemos que basta con decir que todo texto teatral ha de ser interpretable, no semánticamente cerrado, ni que imponga una sola interpretación, sin necesidad apelar por ello a una ilimitada lectura subjetiva del texto. Hay obras teatrales, además, que, al menos en la intención del autor, no se conciben para nada como ambiguas. Más aún, es posible que la mayoría de los textos teatrales no contemporáneos se hayan escrito desde el supuesto contrario: el de la no ambigüedad. El carácter tan marcadamente ideológico y social del teatro seguramente impedía esa concepción moderna de un texto teatral “abierto”. Esto no modifica el hecho de que todo texto teatral es interpretable, por muy cerrado que lo haya sido en la intención o concepción del autor. Principio válido para todo texto literario, pero aún más para el teatral, por el hecho de que está escrito teniendo en cuenta una posible representación o actualización, lo que exige una lectura interpretativa siempre nueva o distinta en

función, entre otras razones, de la existencia de espectadores con ideas, gustos e intereses nuevos y distintos (con su propio “horizonte de expectativas”).

Pero, al mismo tiempo, hemos de afirmar que toda interpretación legítima nace o se genera a partir del propio texto que, en su misma constitución, deja huecos y lagunas que permiten esa plusvalía de sentido. Como dice U.Eco “*un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro*” [1999: 79]. El autor tiene que prever un lector modelo (un director modelo, un actor modelo y un espectador modelo, en el caso del texto teatral) que coopere en la actualización del texto y realice una interpretación coherente del mismo. Es conveniente recordar aquí la distinción que Eco hace entre *uso* e *interpretación*. El uso está sólo en función del goce del lector y como tal es libre, aunque podamos rechazar un uso aberrante o malicioso de los textos. Este uso, en el caso del teatro representado (un acto social, no una simple lectura privada), creemos que es una práctica rechazable, por más que cierto teatro contemporáneo la lleve a cabo a veces con total impunidad. El teatro es un hecho social y, como tal, ha de respetar los “derechos del autor” y los “derechos de la obra” que son también, por lo mismo, “derechos del espectador”. Por difícil que resulte en algunos casos distinguir entre uso (abuso) e interpretación, creemos que es necesario señalar esta distinción teórica, pues de lo contrario no diríamos que un texto teatral es modificable (actuación sobre el propio texto) e interpretable (actualización de alguno de sus posibles sentidos), sino simplemente utilizable o disponible sin restricción alguna; un texto con el que el director, el actor y el espectador pueden hacer lo que quieran, sin límite ni condición previa de ningún tipo. Si así fuera, destruiríamos o

invalidaríamos, no sólo al autor, sino al texto mismo, con lo que sobraría cualquier discusión o distinción teórica.

9) Necesidad de un texto intermediario

Por texto *intermediario* entendemos un texto elaborado por los productores (director, actores, escenógrafo, figurinista...) o artífices de la escenificación de una obra concreta para hacer posible la representación. Partimos del supuesto de que muy raras veces un texto originario puede ser llevado a escena sin realizar sobre él cambios, adaptaciones, supresiones, añadidos, etc. Hoy no se concibe ya la representación como una simple ilustración o traslación del texto al escenario. Como hemos dicho, la adaptación del texto no es algo anómalo o contrario a la esencia misma del texto teatral; por el contrario, en su misma concepción asume el que, por muy elaborado que esté, siempre va a necesitar un texto intermedio entre él y la representación. Corresponde al director de la obra la elaboración final de este texto, que no necesita ser explícitamente escrito, aunque casi siempre sí lo es. Puede contener mayor o menor número de acotaciones o aclaraciones, añadidos, supresiones o modificaciones, o ser más o menos fiel al texto originario del autor. El texto intermediario permite el paso del texto inicial del autor al texto final de la representación. Concreta y “cierra” el texto (no su interpretación o sentido). La necesidad de este paso es lo que, a diferencia de cualquier otro texto literario, el texto teatral asume. Por texto intermediario entendemos tanto un texto técnico (cuaderno de dirección, por ejemplo), como los cambios que se realizan

sobre el texto hablado original⁷⁹. Es decir, que el paso del texto escrito a la representación exige una escritura y re-escritura del texto original o de base. En último término, ésta es una consecuencia del rasgo esencial que define al texto teatral: el ser escrito *en función de la representación*. Ya dijimos que el autor no puede prever todas las condiciones de la enunciación y de la representación. El texto intermediario sirve para definir las y concretarlas. Define el contexto pragmático y escénico y adapta, en función de esas necesidades concretas, el texto original a la escenificación (por ejemplo, suprime una frase que rompe el ritmo o la tensión, cambia un enunciado que resulta poco apto para la “declamación” o pronunciación, elimina una acotación que impediría el desplazamiento de un actor por el escenario, etc.). Por supuesto, que este texto intermediario, pragmático o escénico está sometido a las restricciones o limitaciones que hemos establecido en los dos apartados anteriores⁸⁰.

Existe otro ámbito de confusión, por último, que necesitamos clarificar para mejor comprender y definir el texto teatral. No referimos a la distinción entre el texto destinado al diálogo de los personajes y el texto que determina la puesta en escena, las llamadas acotaciones o didascalías. A partir de la definición de Roman Ingarden [1971] casi todos los autores llaman al primero, *texto principal* y al segundo, *texto secundario*,

⁷⁹ En C.CANFIELD [1995], aparecen numerosos ejemplos de lo que decimos. En una columna se muestra el texto dramático original y en la otra el texto intermediario: anotaciones del director, aclaraciones, supresiones, concreción de la escenificación, etc.

⁸⁰ Las cuatro últimas características atribuidas al texto teatral (incompleto, modificable, interpretable y necesitado de una intermediación textual) pueden relacionarse con el término no demasiado elegante de “transducción” de DOLEZEL, aplicado por J.G.MAESTRO al teatro: “El proceso semiótico de transducción exige al menos la presencia de tres actantes (emisor, intermediario y receptor del signo), cuya actividad principal ha de centrarse en la *transmisión y transformación*, a cargo del intermediario, del *sentido* del signo creado por el emisor, con objeto de actuar sobre el modo y las posibilidades de comprensión del lector” [1996: 183]. Añade: “En el teatro, especialmente por su dimensión espectacular, la importancia de la transducción como proceso de creación, transmisión y transformación de sentidos es amplísima y prácticamente incontrolable” [1996: 183]. También M.C.BOBES lo utiliza y explica en *Semiología de la obra dramática* [1997b: 230 a 236].

estableciendo así una jerarquía por la que se considera mejor o más importante el texto dialogado que el otro, el “escénico”. Esta apreciación se basa, sin duda, en el gran prestigio del teatro clásico literario que carece casi por completo de acotaciones (empleamos el término “acotaciones” en su uso habitual, sin hacer distinción entre didascalias y acotaciones, por ser el más aceptado). La situación y evolución del teatro actual nos obliga, sin embargo, a matizar o modificar este esquema tan aceptado. En primer lugar, porque hoy se producen grandes espectáculos teatrales en los que el texto más relevante no es el hablado, sino el otro, el de la escenificación. En segundo lugar, porque, desde el punto de vista estructural y funcional, tan importante o necesario es un texto como el otro; más aún, deberíamos considerarlos un solo texto, con independencia de la distinta forma sintáctica y funcional que adopte.

La división y oposición entre estos dos tipos de textos conduce a errores de gran trascendencia. Uno de ellos es el considerar al texto principal como texto “literario” y al secundario como “espectacular”. Esta otra denominación procede de M.de Marinis, y se ha extendido en los estudios de semiología teatral. Esta terminología es confusa⁸¹ por las siguientes razones:

- otorga al diálogo o texto hablado una posición jerárquica equívoca
- decide arbitrariamente que el texto hablado es literario, frente al “espectacular”, que no lo es

⁸¹ La abundancia terminológica sobre este tema es sospechosa. K.SPANG [1991: 253] habla de texto y cotexto, explicando que el texto es “el discurso del actor” (diálogo) y cotexto “el discurso del autor” (acotaciones), apreciación evidentemente errónea, pues ambos discursos son del autor, aunque uno de ellos, el diálogo, tenga por sujeto de la enunciación al actor-personaje. R.INGARDEN [1971], ya lo dijimos, distingue entre texto principal y texto secundario, introduciendo un sesgo literario al análisis del texto teatral. M.DE MARINIS [1982] y M.C.BOBES [1987] diferencian texto literario y texto espectacular, creando una confusión que trataremos de aclarar. TOMASSEAU [1997: 84-85], entre texto y paratexto. El para-texto contiene: títulos, dramatis personae, primeras acotaciones temporales y espaciales, descripciones escenográficas iniciales de los actos, partes o escenas, didascalias (quinésica, paralingüística, proxémica), entreactos o texto eludido, supeditando así todo al texto hablado.

-mientras, por un lado, privilegia lo literario, por otro considera que lo verdaderamente teatral es lo “espectacular”

-no distingue entre “espectáculo” y “representación teatral”, identificándolos

-al separar el texto espectacular del texto literario se establece una falsa oposición, como si el texto literario (dialogal) no fuera igualmente un texto escénico o espectacular, o sea, materializado sobre la escena, igual que se materializa la descripción de un espacio o una indicación gestual (las acotaciones o texto espectacular). El texto principal es un texto para actuarse, vivirse, realizarse sobre la escena, del mismo modo que lo es una acotación. Tiene la misma función básica. El texto secundario, además, no está supeditado al primario, puede tener su propia autonomía.

Llegados a este punto conviene precisar que lo más importante no es la distinción evidente entre estos dos tipos de texto (estilo directo, estilo indirecto; función dialogal, función escénica, etc.), sino el establecer otras distinciones mucho más sutiles, pero más funcionales y operativas para el análisis y el montaje escénico. Un texto teatral, tanto en su diálogo como en las acotaciones, puede contener los siguientes tipos de “texto”⁸²:

- 1) Texto *verbal oral*, hablado o dialogado (parlamento o discurso de los personajes).
- 2) Texto *paraverbal* (paralingüístico o suprasegmental: indicaciones sobre el tono o entonación, intensidad, duración, pausas, etc. para una posible actualización –

⁸² Esta clasificación atiende tanto al contenido como a la función pragmática del texto teatral. Para una fundamentación teórica de esta clasificación, véase P.LARTHOMAS [1980], quien incorpora al estudio del lenguaje dramático todas estas dimensiones “semióticas” del texto.

actuación, interpretación– del texto verbal dialogado; algunas de estas indicaciones pueden ser decisivas respecto al sentido e intención de la intervención o parlamento de los personajes).

- 3) Texto *dinámico-corporal* (indicaciones sobre mímica y quinésica, gestos, movimientos, expresividad, organicidad, etc.).
- 4) Texto *caracterizador externo* (indicaciones sobre maquillaje, peinado, vestuario, rasgo físico).
- 5) Texto *caracterizador interno* (indicaciones sobre emociones, actitudes, carácter, temperamento, modo de ser de los personajes).
- 6) Texto *proxémico* (indicaciones sobre la relación y distancia entre interlocutores).
- 7) Texto *musical y sonoro* (indicaciones sobre la música y los efectos sonoros).
- 8) Texto *espacial fijo* (indicaciones sobre escenografía, objetos, mobiliario, iluminación).
- 9) Texto *espacial móvil* (indicaciones sobre cambios escenográficos, en el mobiliario, la utilería, el espacio escénico y el de los espectadores).
- 10) Texto *temporal* (indicaciones sobre el tiempo escénico y el de la representación o ficción).
- 11) Texto *rítmico* (indicaciones sobre el ritmo de las acciones, escenas, actos, partes o secuencias en que se estructura o divide la obra, así como el ritmo o *tempo* global).

Un texto teatral completo o muy elaborado contiene la mayoría de estos “tipos” de texto (o contenidos, o funciones textuales), que pueden diferenciarse entre sí sintáctica o formalmente, pero no por la función general, que es en todos la misma: posibilitar la representación o el acto teatral. No hay jerarquías, porque, según los

distintos tipos de obra, cada uno de ellos adquirirá mayor o menor importancia. El texto hablado suele ser muy importante en la mayoría de las obras, pero hay obras sin diálogo. Otras pueden dar una importancia fundamental a las indicaciones espaciales, o el vestuario, o la luz; un efecto sonoro puede cambiar el sentido de una escena o incluso de una obra; etc. El texto teatral es todo, y esta perspectiva global es la que interesa a una teoría del teatro.

Como veremos, de este modo se supera la falsa dicotomía entre texto y representación, al considerar al lenguaje (la palabra, el texto) no como un elemento que limita, se impone o lucha contra la representación (un texto hablado –literario– que pugna contra otro –el espectacular–), sino como un componente esencial de la actividad u obra teatral. El lenguaje, lejos de ser un estorbo, se convierte en el elemento dinámico inicial y en el unificador final de la representación. El texto teatral, entendido así, permitirá construir y dar coherencia a la actuación, unificar el contenido y dar una consistencia significativa global a la obra.

Analícemos a continuación una de las teorías sobre el texto teatral más conocida, la de M.C.Bobes. Siguiendo a M. de Marinis, la autora llama “Texto dramático” al formado por el “Texto literario” y el “Texto espectacular”. Decimos que esta distinción entre texto literario y espectacular no es muy clara ni operativa. Una prueba de ello la tenemos en el hecho de que, después de definir estos dos aspectos del texto dramático, en la práctica se prescinde de esta distinción y se recurre con mayor frecuencia a otra, la que nosotros utilizamos, la de texto y representación.

Empieza M.C.Bobes afirmando que el objeto de la teoría teatral es el “Texto Dramático”: “El objeto de la semiología dramática es todo signo que esté en el texto

dramático y todas las relaciones en las que ese signo cobra sentido. [...] El objeto de la semiología del teatro es el Texto Dramático” [1987: 29-59]. Según la autora, este texto tiene

Dos aspectos, *El Texto Literario*, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita, con su título, la relación de *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones de todo tipo que pueda incluir, y también las mismas acotaciones, si se presentan en un lenguaje no meramente referencial; y un *Texto Espectacular* que está formado por todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación, y que están fundamentalmente en las acotaciones, pero pueden estar en toda la obra, desde el título, las *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones que incluya, etc.; es decir, puede coincidir con el Texto Literario, ya que los diálogos se conservan en la escena (son parte de la representación) e incluyen indicios para su realización paralingüística. El Texto Espectacular va dirigido en principio al director y a los actores que harán el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no-verbales de la escena [1987: 25].

Como podemos observar, al incluir los mismos elementos en uno y otro texto resulta muy difícil diferenciarlos: “Los mismos diálogos, en cuanto se dicen en escena, pertenecen al Texto Espectacular, aunque sean a la vez la parte más destacada del Texto Literario” [1987: 25].

Se añade confusión al decir luego que el texto literario está destinado a la lectura y el espectacular a la representación. Nosotros pensamos, en cambio, que todo el texto teatral está destinado a la representación, lo que no impide su lectura. La siguiente definición de los dos tipos de texto tampoco resuelve la confusión:

Texto Literario y Texto Espectacular son abstracciones de aspectos del Texto Dramático, cuya realización se logra en la lectura y en la representación, respectivamente. La inalterabilidad del texto literario en su forma no excluye la posibilidad de varias lecturas, y paralelamente las indicaciones del texto espectacular ofrecen también la posibilidad de interpretaciones diversas, que dan lugar a diferentes puestas en escena, y éstas, a su vez, podrían ser interpretadas por los espectadores, en su conjunto, de formas diferentes [1987: 26].

En otro texto, M.C. Bobes vuelve a explicar lo que entiende por texto literario y espectacular sin clarificar mejor los conceptos:

(Texto Literario es el) constituido fundamentalmente por el diálogo, pero sin excluir las acotaciones, que pueden ser literarias.

(Texto Espectacular es el) constituido por el conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo, que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos no verbales. El *Texto Espectacular* hace posible la puesta en escena del *Texto Literario* y ambos están en el texto escrito, y ambos estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistemas sémicos diferentes: verbales el texto literario, paraverbales o no verbales el texto espectacular. Las dos fases del proceso teatral (escritura/representación) tienen amplitud bien diferente: la escritura se dirige a un lector individual y usa solamente signos lingüísticos; la representación se dirige a un receptor múltiple, el público, y utiliza signos verbales y no verbales; pero hay que destacar que en ningún caso son realidades que se enfrentan, como han pretendido algunos críticos del teatro, historiadores o prácticos [1997: 297].

Identifica aquí texto el literario con el texto verbal, y el espectacular con el no verbal. Pero la distinción entre verbal y no verbal no pertenece al texto, sino a la representación. Un texto escrito no puede ser paraverbal o no verbal, siempre es verbal, tanto cuando reproduce un diálogo como cuando indica un gesto, una entonación o un ruido (salvo que por verbal se entienda sólo lo oral, lo que tampoco aclara nada). En la distinción entre texto literario y texto espectacular se mezcla y solapa la distinción más sencilla, operativa y significativa: la de texto y representación⁸³.

Un poco más adelante hace la autora una afirmación chocante, que parece contradecir la distinción establecida al dar prioridad, en contra de lo que pudiera suponerse, al aspecto literario del teatro:

Insistimos, pues, en que cualquier estudio del teatro ha de tener presente, ante todo, que el texto dramático es de naturaleza literaria y, por tanto, tiene una capacidad de generar sentidos diversos, o, como afirma la escuela de Tartu, mantiene una entropía, una densidad de sentidos o una ambigüedad semántica, que según los *new critics*, le es consustancial [1997: 307].

Para destacar el aspecto de la multiplicidad interpretativa de la obra teatral no es necesario, como hemos visto, recurrir a su aspecto literario. La conversación ordinaria, como muy bien ha descubierto la pragmática, está llena de ambigüedades semánticas y contextuales, lo que no la convierte por eso misma en literaria, por ejemplo.

En el fondo del discurso de M.C. Bobes parece prevalecer todavía la idea, a pesar del enfoque semiológico, de que lo literario es lo fundamental en la obra teatral. Al

⁸³ T.KOWZAN reconoce que la distinción entre texto dramático y texto teatral o espectacular “no arregla nada” [1997b: 245].

texto espectacular (secundario) no lo considera artístico: “El texto secundario tiene carácter funcional, no artístico” [1997: 296].

Hemos afirmado que no hay diferencia funcional o estructural entre el texto oral o dialogado y el de las acotaciones. Podríamos decir incluso que, si bien un texto teatral puede carecer de diálogo directo, no puede prescindir del texto escénico⁸⁴ (el que “señala” el espacio, el tiempo y las acciones básicas de la representación). En este sentido afirmamos que no hay texto teatral sin “acotaciones” (no es necesario que las acotaciones sean explícitas; pueden estar contenidas en el texto dialogado).

Cuando, como ocurre en la mayoría del teatro clásico, no se escriben, las acotaciones están muchas veces implícitas en el texto oral. Las convenciones escénicas o de la puesta en escena eran, además, lo suficientemente conocidas por los actores que hacían innecesarias muchas acotaciones. Hemos de tener en cuenta, por otro lado, que muchos autores eran a su vez directores o actores, por lo que no tenían ninguna necesidad de escribirlas en el texto. Un texto, por otro lado, que muchas veces no pensaba en la posibilidad de ser publicado o destinado a la lectura.

Decimos que ese texto escénico es esencial y específico del texto teatral, porque está totalmente concebido en función de la representación. Se puede dar el caso, incluso, opuesto al habitual, en que este texto escénico lleve implícito u oculto un texto oral. Podríamos hablar de un diálogo implícito (o texto dialogal implícito) en el caso de montajes en que los personajes no dialogan o conversan entre sí, pero en el que se relacionan. Si hay más de un actor en escena, ese actor “habla” de algún modo con otros

⁸⁴ Usamos el término “texto escénico” para incluir en él todos los tipos de texto no hablado señalados anteriormente, diferenciándolo del “texto oral” o dialogado (el que reproducen los personajes directamente en sus enunciados o parlamentos). Decimos “escénico” porque es el que configura ante todo el “escenario” como tal, referido tanto al tiempo y espacio reales como a los de la ficción, y determina la “escenificación” general (incluida la interpretación de los actores).

actores o personajes, pues sus acciones están marcadas por un “diálogo” implícito. Si está solo, ocurre con frecuencia que habla con personajes imaginarios, con él mismo o con el público, convertido entonces en su interlocutor directo a través de gestos o signos corporales. El mimo tiene también un texto oral, aunque no se escriba como tal, ni se dialogue formal y manifiestamente. Es muy difícil imaginar un personaje verdaderamente mudo sobre la escena, independientemente de que hable o no hable verbalmente en ella.

Estamos refiriéndonos a la estructura profunda del texto teatral, en la que las diversas formas del texto se unifican. El que en su estructura superficial aparezca o no la distinción y separación de estos dos niveles del texto, o manifestaciones (texto oral y texto escénico), o el que aparezca uno solo de los dos, es sin duda importante y traerá consecuencias decisivas sobre la forma que adopte finalmente la representación, pero no afecta a los elementos o rasgos constitutivos del texto teatral, contenidos todos ellos en el hecho de que es un texto escrito para la representación, para actualizarse, materializarse o realizarse en un escenario.

M.C.Bobes reconoce que la distinción entre acotaciones y diálogo no puede entenderse como una oposición radical:

No se puede admitir una oposición radical entre las acotaciones y el diálogo del texto dramático, ni por el criterio de “literalidad”, ni por el criterio de “referencialidad” en el escenario. El diálogo forma parte del espectáculo en el escenario. Sobre todo teniendo en cuenta lo que hemos mostrado hasta ahora: no es un lenguaje recitado, ajeno a la situación, sino que es una forma de expresión vivida, en inmediata relación con el entorno y se acompaña de elementos paraverbales, movimientos, gestos, actitudes, acciones, etc. [1987: 65].

Dario Fo, un hombre eminentemente práctico y muy lúcido, mimo extraordinario, actor y autor teatral (lo que no parece incompatible), hablando de las dificultades de la escritura teatral, hace apreciaciones muy certeras relacionadas con cuanto venimos argumentando y que pueden ayudar a comprender mejor la naturaleza *específica* del texto teatral:

Se puede aprender a escribir relatos, reseñas, ensayos, novelas, pero no existe una facultad que enseñe escritura teatral con todo lo que conlleva, o sea, saber imaginar un espacio escénico, escribir además de las palabras también los gestos, los tonos, las frases que pronunciar proyectando, y las que hay que correr, o tirar, el contrapunto de las acciones sobre las palabras y viceversa. Saber cómo se articula una escritura que hay que recitar en proscenio o al fondo, caminando, sentado, tumbado o columpiándose. Actuar con luz difusa, o luz concentrada, en contraluz. Con ritmos cadenciosos o como conversando, sin picos. Aplanando tonalidades, evitando tonillos, o bien inventando retahilas. Quien escribe debe conocer: planta y altura del escenario, qué es una pendiente, cómo funciona una escena giratoria, qué es una diabla... ¿Estoy haciendo terrorismo? Conozco la respuesta: “Estas son cosas del director... ¡de los técnicos!”, ahí está el error [1998: 219].

Alude de paso Dario Fo a la dejación de muchos autores actuales que lo fían y confían todo al director, renunciando a elaborar un texto lo más pegado o cercano a la representación. Sin duda, como ya dijimos, hay muchas formas de texto teatral, desde el más elaborado o teatralizado, al que apenas es texto teatral porque renuncia a una referencia directa sobre el modo o forma de representación que proyecta. Pero lo

importante es comprender esa dependencia y relación estrecha entre texto y representación. El texto se escribe para la escena, incluso visualizando un escenario concreto. Sin capacidad para imaginar ese espacio y ese tiempo concretos, en donde se realizan las acciones y se dicen y actúan las palabras, no es posible escribir un verdadero texto teatral.

Al definir la especificidad del texto teatral estamos afirmando a la vez que existen textos no teatrales, o lo que es lo mismo: no puede ser teatral “cualquier texto”. Un texto no teatral es aquel que no ha sido escrito teniendo en cuenta la representación. Pero, al mismo tiempo, hemos de decir que cualquier texto, literario o no (cuento, novela, poema, noticia, ensayo) *puede ser transformado* en texto teatral. Esta transformación (reescritura, reelaboración) habrá de ser mayor o menor en función del tipo de texto (lírico, narrativo, periodístico, ensayístico, filosófico, científico, etc.) y en función de la escenificación o representación que se quiera llevar a cabo con él. Lo importante es que, para convertirse en texto teatral ha de ser re-escrito teniendo en cuenta el elemento esencial de todo texto teatral: la representación, su proyección sobre la escena.

Vamos a presentar, para acabar este capítulo, unos textos de T.Kantor que avalan nuestros argumentos sobre la necesidad del texto y la imposibilidad de imaginar un teatro sin él. Aportan, al mismo tiempo, una visión más amplia y original acerca de las formas que puede adoptar este texto, superando la dicotomía entre texto primario y secundario, texto verbal y no verbal, literario o espectacular. La validez de estos textos es mayor que los de cualquier otro autor, porque el teatro de Kantor suele considerarse como un teatro “no textual”, más gestual y de imágenes que dialogado (apenas tiene diálogo hablado). La forma literaria y vanguardista de estos textos es también un rasgo

original, pero tiene que ver con el contenido y la forma misma que el *Teatro de la muerte* ha creado sobre el escenario. Deberíamos hablar, en el caso de un buen texto teatral, de la adecuación entre su forma y su contenido, entre su estructura, sintaxis y lenguaje, y las ideas, tema e intenciones de la obra (posiblemente también, entre el texto y la representación). En el guión de *El loco y la monja* Kantor escribe:

Repite automáticamente

“¿Por qué se ríe?”

El primero, creyendo que la pregunta le está dirigida,
sorprendido,

se hincha de dignidad ultrajada

“¿por qué se ríe?”

barbota furioso

“¿por qué se ríe?”

Walpurg, rápidamente,

“no me río en absoluto”[1984: 90].

Aquí se inscribe el texto principal en el secundario, se anotan acciones y reacciones de los personajes, elementos pragmáticos del enunciado y la enunciación, el locutor y el intérprete, etc. No olvidemos que este texto marca y refleja la interpretación de los actores y hay que referirlo a la representación, imaginarlo sobre un escenario.

Otro texto, ahora en prosa, adopta una forma que nos ayuda a imaginar el ritmo dinámico y caótico de la escena. Nótese la abundancia de verbos en presente, característica del texto de las acotaciones y que tiene que ver con ese presente real que construye la representación teatral.

La gorda analfabeta grita, deletrea, cuenta y plancha, mucho vapor, mucho calor, los soldados marchan todo el tiempo, noticias radiofónicas ininterrumpidas y monótonas, la muchacha desnuda ya está a medias cubierta de tiras blancas, alguien golpea dentro de las cajas, el viejo todavía está clavando las últimas.

(Happening Gran Embalaje. Desarrollo de la acción. *Del minuto primero al décimo*)[1984: 156].

El texto describe y prescribe las acciones de los diez primeros minutos de la obra con precisión. Las técnicas literarias de vanguardia le permiten a Kantor fragmentar el texto, buscando el ritmo de la escena. Este texto, nacido de los ensayos, acaba fijando las acciones de la obra, cumpliendo una de las funciones del texto teatral. Kantor tiene una idea clara de la importancia y función del texto teatral, de acuerdo con la estética que caracteriza sus montajes. El texto no está nunca separado del actor, el escenario y la representación.

QUIERO QUE LA REALIDAD QUE EL TEXTO REIVINDICA NO SE CONSTITUYA FÁCIL NI SUPERFICIALMENTE, SINO QUE SE AMALGAME, SE UNA INDIVISIBLEMENTE CON ESA PREEXISTENCIA (PRE-REALIDAD) DEL ACTOR Y EL ESCENARIO, QUE ARRAIGUE EN ELLOS Y DE ELLOS SURJA [1984: 171].

La palabra, la escritura, no nace separada del cuerpo. El texto teatral remite y se inscribe en la corporalidad del actor y la materialidad de la escena. El lenguaje verbal y el no verbal son inseparables. El actor, al actuar, al interpretar, no sólo dice el texto oral, sino que realiza el texto teatral como totalidad, con sus gestos, sus movimientos, su voz;

construye el espacio, le da significado; vive y determina el paso del tiempo; se caracteriza y caracteriza al resto de personajes con los que interacciona. La materialidad y movilidad escenográfica no es tampoco un mero soporte de la acción o continente de los hechos, sino que los construye, dando vida y realidad al texto, haciendo visible lo invisible⁸⁵.

Texto y representación, en suma, no pueden analizarse como realidades separadas, autónomas. La lectura del texto teatral exige una representación imaginaria, por muy elemental que la concibamos. La representación teatral contiene siempre un texto que el espectador recibe e interpreta. Representación imaginaria y representación real no son lo mismo, nunca pueden ser homogéneas o isomorfas, pero una y otra remiten a un texto que las sostiene y hace posible. No es que el texto sea más importante que la representación. El teatro no es el texto teatral aislado, sino la representación; pero toda representación contiene un texto teatral.

La palabra en el teatro, ya hemos insistido en ello, no es una mera realización lingüística, semántica o mental. El teatro inscribe la palabra en el cuerpo y el espacio y sirve para la comunicación, pone en contacto con el otro a través de la estimulación, la expresión y la intención del emisor. La palabra es creación activa del mundo y de nuestra relación con él. El estudio del texto teatral ha de enfocarse desde esta perspectiva.

Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de

⁸⁵ Ya DIDEROT comprendió que la palabra no es sólo pensamiento o literatura: “Hasta en el escritor más claro, en el más preciso y enérgico, las palabras no son ni pueden ser más que signos aproximados de un pensamiento, de un sentimiento, de una idea; signos que completan su valor con el movimiento, el gesto, el tono, el rostro, los ojos y la circunstancia dada” [1986: 19].

expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo, y se repite dentro del actor. Tal vez ambos son sólo conscientes de las palabras, pero tanto para el autor como luego para el actor la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible (Brook, 1973: 14].

El texto teatral es un texto en sí mismo atravesado y fundamentado en la materialidad corporal del actor y la materialidad física del espacio y el tiempo escénicos. Una vez escrito, se rematerializa a través del actor (encarna, incorpora) y el espacio escénico concreto. Por último, se vuelve a in-corporar o encarnar, a través de la recepción, en el espectador. Es un proceso de retransmisión –como a través de vasos comunicantes– de la energía textual unida a lo simbólico y a la materialidad y corporalidad del signo. Simbolización-semiotización: un proceso interactivo e interdependiente. El mismo que se establece entre texto y representación.

4.2. LITERATURA Y TEATRO

Hemos afirmado que el texto teatral no siempre es literario. El teatro, sin embargo, ha mantenido desde sus inicios una estrecha relación con la literatura (con la poesía lírica y épica, especialmente). Toda su historia corre paralela a la historia de la literatura, aunque no sean lo mismo. Teatro y literatura no se identifican, pero tampoco se oponen, como pretende cierta corriente semiótica. Por todo ello es necesario describir

y analizar esta mutua relación y dependencia, para lo que necesitamos, en primer lugar, definir lo literario.

Fue el formalismo ruso quien inició el estudio sobre la especificidad del lenguaje literario (la “literariedad”) y centró su análisis en las diferencias con el lenguaje cotidiano, habitual u ordinario, un lenguaje estándar en oposición al cual la literatura se constituía. Mijail Bajtin demostró que este supuesto inicial carecía de validez, ya que ese lenguaje estándar no existe como tal y, por tanto, los recursos considerados específicos de la literatura (el “procedimiento”) no lo son en modo alguno [1994]. Ni la “desautomatización”, la “transracionalidad”, el “desvío”, la “sorpresa”, ni el predominio de la “materialidad fónica” frente al interés por el contenido, ninguno de estos rasgos está ausente del lenguaje ordinario y no puede decirse, por tanto, que sean propios de la literatura. Sí parece cierto, en cambio, que el empleo de estos recursos se *intensifica intencionalmente* en el lenguaje literario o, mejor, en el uso literario del lenguaje. El texto literario, en este sentido, busca la plenitud de la lengua centrando su atención sobre la lengua misma (la *función poética* de Jakobson). Utiliza los mismos recursos lingüísticos que el habla ordinaria, aunque no de la misma forma, concentración e intensidad. Pero esta característica no es suficiente para comprender la literatura. Necesitamos hablar de *finalidad estética* para establecer una primera diferencia general entre lenguaje literario y lenguaje común⁸⁶. La literatura constituye “una modalidad artística específica del discurso verbal. Esta se propone hoy, más que nunca, como *experiencia estética* rotundamente alternativa a la discursividad racionalista del conocimiento reflexivo o filosófico” (García Berrio, 1994: 23]. Esto supone ir más allá

⁸⁶ Usamos los términos comúnmente aceptados de “lenguaje literario”, “lenguaje común” (ordinario, habitual, pragmático, cotidiano, estándar, lógico-comunicativo, etc.) y “lenguaje teatral” para diferenciar el uso particular que de un único lenguaje (la lengua natural) se hace en cada caso, y no porque existan tales lenguajes (sistemas) diferenciados, con signos y reglas de codificación específicas.

del formalismo (desvío, antieconomía, desautomatización de la lengua⁸⁷), para abordar el texto global o la obra como totalidad significativa. Para diferenciar esta totalidad, A.García Berrio ha introducido los conceptos de “esteticidad”, “expresividad”, “literariedad” y “poeticidad” [1994]. No vamos aquí (no lo necesitamos para nuestro propósito) a diferenciar y analizar la relación entre estos conceptos; baste decir que deberíamos añadir los términos “dramaticidad”, “narratividad” y “teatralidad” para completar adecuadamente un sistema conceptual global que permitiera analizar, tanto lo que tienen en común como lo diferencial, *estética, literatura y teatro*. Entre estos conceptos se producen inclusiones e intersecciones, configurando campos semánticos muy próximos, intercambiables en el ámbito más general, pero diferenciables en la medida en que vamos concretando el objeto de nuestro análisis. A efectos prácticos nos basta con constatar que una obra teatral responde sin duda a una finalidad artística o estética; que esta finalidad suele determinar una intención o un trabajo específicamente literario sobre el texto; que esta intención literaria puede incluso incorporar lo poético y narrativo en el texto; pero que el texto teatral no se realiza como tal si no es sobre la base o el predominio de la dramaticidad y la teatralidad. En el extremo opuesto, un texto teatral puede constituirse como tal (y analizarse) teniendo en cuenta sólo su dramaticidad y teatralidad.

Dramaticidad y teatralidad, por tanto, serían los rasgos específicos del texto teatral que nos permitirían diferenciar el teatro de la literatura. La *teatralidad* de un texto dramático viene determinada por la funcionalidad pragmática y escénica de ese mismo texto. Digamos que el texto teatral no puede atender exclusivamente a un trabajo

⁸⁷ “Se considera así como específicamente artístico o poético el principio propio de la *antieconomía* del lenguaje literario, por oposición al de economía que rige el sistema comunicativo de la lengua estándar” (GARCÍA BERRIO, 1994: 34).

estético y expresivo sobre el material textual o lingüístico, o sea, a los aspectos semánticos y formales autónomos del material verbal, como hace la literatura, sino que ha de tener en cuenta todas las exigencias materiales de la representación, desde la dicción a la realización espacio-temporal y el hecho de la recepción directa, no diferida, por parte del espectador. No se escribe sólo teniendo en cuenta las posibilidades y las limitaciones de la escritura y la lectura, sino las posibilidades y limitaciones de la escena y la recepción. Sólo forzada y confusamente se pueden identificar estos dos tipos de posibilidades y limitaciones.

Dramaticidad es otro concepto que hemos de considerar propio del texto teatral o del teatro, aunque no sea un rasgo específico exclusivo del mismo. Por *dramaticidad* entendemos simplemente la articulación o configuración de un “conflicto”, la creación intencionada de elementos en “tensión” u “oposición”, lo que provoca en el espectador una emoción sostenida, interés, intriga o suspense sobre el curso de las acciones escénicas, la conducta de los personajes y el suceder de los acontecimientos (la trama) y sobre la resolución o no del conflicto principal (conclusividad), con el consiguiente efecto “catártico” e “ideológico” global. En este sentido es en el que afirmamos que no hay texto ni obra teatral sin dramaticidad. La literatura, especialmente, la novela y la poesía épica, pueden contener dramaticidad, pero pueden también prescindir de ella (relatos descriptivos, monólogo interior, poemas líricos, ensayo literario, por ejemplo).

Pero ni teatralidad ni dramaticidad excluyen o impiden la literariedad, ni la poeticidad del texto teatral. Más aún, el teatro clásico e histórico más valioso se ha basado en la incorporación de lo literario y poético a la teatralidad y dramaticidad del texto, fundiéndose y confundiendo con ellas. Por eso afirmamos también que el teatro puede ser literatura, y es perfectamente legítimo el estudio del texto teatral desde el

punto de vista literario. En estos casos, es imprescindible, para analizar y comprender correctamente la obra teatral, el estudio de la literariedad y poeticidad de esos textos teatrales. Son teatrales y literarios a la vez, de modo indisoluble, lo que nos muestra que la literatura no está reñida con el teatro, y que es posible, como veremos a continuación, trasladar la literatura a la escena, o sea, pasar de la lectura silenciosa e individual, a una escucha colectiva, y de la representación imaginaria de los enunciados, hechos y personajes, a su contemplación real sobre el escenario.

Literatura y teatro comparten, por otro lado, el hecho y el sentido de la ficcionalidad artística, aunque en un caso ésta se construya sólo con palabras e imaginariamente, y en el otro, además, con acciones reales. La *ficcionalidad* es un rasgo esencial de la narrativa y el teatro, por más mimética o realista que sea la realidad construida o representada. La presentación o representación plástica, verbal o dinámica de cualquier referente real no se puede conseguir mediante la simple reproducción, copia y acumulación de descripciones, enunciados o constructos semiológicos realistas, tanto en el teatro como en la literatura. Es necesaria una estilización estética, como condición necesaria, que sólo se puede llevar a cabo mediante un proceso de ficcionalización o construcción imaginaria.

Teatro y literatura tienen en común, por tanto, la expresividad y ficcionalidad estéticas, además de la poeticidad y dramaticidad, elementos propios del arte verbal. Pero Teatro y Literatura no son meras construcciones y convenciones arbitrarias, sino que responden a necesidades humanas universales, ya que los recursos que utilizan y los principios en los que basan su actividad tienen una significación antropológica y cultural universal:

Si es cierto que la literatura es una práctica *convencional y optativa en su transmisión cultural*, no debe confundirse esto, como usualmente sucede ahora, con que sea también *arbitraria en sus fundamentos de naturaleza*. La selección e intensificación de determinadas peculiaridades de la construcción humana del discurso, como la mimesis, los ritmos –acústico temporal y visual espacializado, etc.– o los principios de proporción, recurrencia y alternancia constructiva, obedecen a necesidades de expresión de determinadas estructuras antropológicas de la imaginación humana y de su organización y representación propias del mundo (García Berrio, 1994: 184].

Cuando relacionamos el teatro con la literatura es obligado diferenciar literatura culta y literatura popular, para afirmar, acto seguido, que el teatro se nutre por igual de ambas expresiones literarias. Por literatura popular entendemos sobre todo la literatura de tradición oral (canciones, romances, milagros, cuentos, leyendas, refranes), no tanto aquella literatura que incorpora temas y personajes populares, como podía ser *Fuenteovejuna*, *El Lazarillo*, *El Quijote* o *Bodas de sangre*, obras que, desde el punto de vista que ahora nos interesa, pertenecen a la literatura culta. La literatura popular tiene especial interés para el teatro, no sólo porque ha nutrido la escena de multitud de historias, personajes, músicas y canciones en todos los tiempos (especialmente durante el barroco y el romanticismo), sino por la relación que establece entre escritura y oralidad, un problema directamente relacionado con el teatro (que abordaremos un poco más adelante) y que no se plantea del mismo modo la literatura culta. La literatura culta nace unida a la escritura y la lectura, más que a la oralidad. Con el tiempo, la literatura popular o folklore fue desapareciendo (apenas se mantiene en núcleos rurales aislados) y fue absorbida por la literatura culta, de tal modo que hoy ya hablamos de una sola literatura, o literatura a secas, que está absolutamente vinculada a la escritura y la

lectura individual. En este sentido, es cierto que “la literatura se escribe y se lee. El folklore se dice y se oye” (Sastre, 2000: 245). La literatura oral o folklórica se escribe para ser dicha, recitada, cantada, teatralizada (juglares y trovadores, por ejemplo). Se transmite de memoria, no se fija en pergamino o papel más que para recordarse mejor, acepta la variación y modificación constante al transmitirse anónimamente (es “interactiva”). En todo esto se parece a la literatura teatral. La literatura culta (literatura), en cambio, es como es, no se modifica al ser transmitida⁸⁸.

J.L.García Barrientos ha señalado estas diferencias oportunamente, aunque ha acentuado un aspecto no esencial, la separación entre vista y oído, entre imagen y voz, exagerando su oposición innecesariamente:

Las diferencias de mentalidad entre las comunidades históricas cuya creación y transmisión cultural se produce a través de la oralidad y las que han adoptado la escritura son muy profundas. Las culturas orales destacan la importancia de la voz y del cuerpo. Rige en ellas el sentido de comunidad: la relación de unidad entre quien habla y quien escucha. El oído prevalece sobre la vista, y la inspiración sobre el análisis. Las culturas de lo escrito promueven la separación entre hablante y oyente, entre sujeto y objeto, entre el que conoce y lo conocido. La vista y el análisis predominan sobre la voz y la inspiración” [1996: 19].

La generalización de la escritura y la lectura provocó, sin duda, importantes cambios lingüísticos, psicológicos y mentales en nuestra cultura, no sólo literarios. Hoy

⁸⁸ Incluso la poesía, mucho más ligada a la oralidad (sonoridad, musicalidad, ritmo), ha acabado rindiendo tributo a la escritura y la lectura: la distribución gráfica y espacial del verso y el poema sobre el papel ya no es un elemento secundario en la medida en que determina (o influye de modo muy marcado) la lectura, comprensión y evocación rítmica del poema. El poema no sólo se oye, también se ve.

el cine, la televisión y los medios de producción y reproducción artística, posiblemente están originando cambios igualmente profundos en nuestra forma de percibir, interpretar y relacionarnos con el mundo. García Barrientos analiza las consecuencias del hecho de que la escritura haya condicionado la creación y comunicación literaria:

Que el contacto literario se establezca a través de la escritura hace que la literaria sea un tipo de comunicación *diferida y unívoca*. El proceso comunicativo se produce en dos fases con solución de continuidad, se parte en dos momentos separados: *Autor—Texto* y *Texto—Lector*. Emisor y receptor desempeñan papeles no intercambiables. El escritor se dirige a un interlocutor mudo, que no puede responder en el mismo plano en que “habla” el autor, y la lectura se produce en ausencia de éste: el lector no puede discutir, matizar, pedir aclaraciones, modificar, en fin, el texto; sólo puede interpretarlo, realizar su propia lectura. [...]

El autor también encuentra vacío el lugar del interlocutor en el momento de la creación, de la escritura. Esa ausencia del lector justifica que la obra se construya como un universo *autosemántico*, cerrado desde el punto de vista significativo, es decir, que todas las claves para su comprensión se alojen en el texto mismo, que es la única “presencia” del autor en la lectura. Pero, a la vez, permite explicar el carácter *abierto* de la obra literaria, su polisemia o ambigüedad, su capacidad para admitir distintas lecturas, lo que la hace irreductible a una total “comprensión” y la mantiene *viva*, no como objeto de contemplación, sino de comunicación [1996: 22-23].

Lo que aquí afirma García Barrientos sobre la literatura es plenamente válido para el texto teatral considerado como literatura; como texto destinado a la representación, en cambio, adquiere una segunda capa o espesor comunicativo: entre el

autor y el “lector” aparecen una serie de intermediarios que sí establecen una comunicación directa con los receptores, aunque tampoco aquí puedan éstos intervenir directamente e intercambiar sus papeles con los emisores: su intervención se da en otro plano, o sea, en tanto que espectadores, no en el plano de la ficción, que es desde el que hablan y actúan los actores-personajes. Los intermediarios del emisor inicial u originario (el autor) no se limitan, sin embargo, a transmitir o reproducir un mensaje escrito, sino a realizarlo, actualizarlo, actuarlo o interpretarlo. Los actores, al llevarlo a escena, además, han de hacerlo *como si* fuera suyo (o mejor, como si fuera del ser de ficción que es también el sujeto de la enunciación, o sea, el personaje), de modo natural y verosímil, es decir, no *de memoria*, sino como si las palabras y acciones surgieran espontáneamente de sí mismos en el momento en que se producen, borrando por completo el proceso de aprendizaje o las dificultades y esfuerzos que la interpretación requiere. Por todo ello, podemos comprobar que la comunicación teatral añade a la comunicación literaria aspectos y capas que la hacen más compleja, llegando a plantearsele, incluso, al receptor último, el espectador, las posibles contradicciones que se producen en un mismo mensaje al ser emitido por varios “autores” (el autor originario y los diversos autores-manipuladores de ese texto inicial –director, actores, etc.–). No hay duda de que una obra plenamente lograda es aquella en la que no se dan contradicciones flagrantes o esenciales entre lo que el autor escribe y aquello que el director y los actores interpretan y representan. El receptor-espectador no tiene más remedio, de cualquier modo, que atender sobre todo a la *intentio operis*, o sea, a aquello que presencia y contempla sobre la escena, guiándose, para interpretarlo, más por lo que ve y oye que por las intenciones expresas que los emisores (autor, director, actores) manifiestan (*intentio auctoris*), aunque estas intenciones puedan orientarle en algún

momento, y hasta desvelarle, el verdadero contenido y sentido de la obra, siempre que, como advierte acertadamente García Barrientos, no caiga en las “trampas de la intencionalidad”:

A nadie familiarizado con la literatura se le ocultan las trampas de la intencionalidad. Cualquiera sabe que un autor puede engañarse sobre los verdaderos motivos de sus obras y los efectos que deben suscitar. También que sus declaraciones expresas pueden ser meras ficciones retóricas, destinadas en ocasiones a engañar a otros (como los censores). Pero, desde el sentido común, parece tan absurdo conceder una confianza ciega a la intenciones manifiestas del autor como descartarlas de plano por falaces, sin examinar siquiera el margen de probabilidad o sugerencia que puedan comportar [1996: 45].

También en el caso del teatro, como en la literatura, hemos de hablar de la “competencia” del espectador para llevar a cabo esa comprensión de la obra. El autor teatral escribe, sin duda, teniendo en cuenta al espectador ideal, o sea, pensando en alguien que conoce suficientemente los “códigos” teatrales y que, en virtud de ellos, establece un pacto básico o fundamental: el de reconocer la obra como ficción y, por tanto, el no identificar las palabras y las acciones de los actores y los personajes como directamente suyas. El que actúa y dice “yo” en el escenario no es el autor ni el actor, sino el personaje. El espectador no lo identifica con el actor ni con el autor; a éstos atribuye la creación del personaje (al autor, en general, la *identidad* o el modo de ser del personaje; al actor, la *forma* como actúa –habla, gesticula, expresa–) y cómo se integra su papel en el conjunto de la obra (de esto responsabiliza fundamentalmente al director). Pero los actos y acciones, en cuanto tales, se atribuyen al personaje, o sea, se reconocen

y juzgan como parte de la ficción. Aquí de nuevo el esquema simple de la comunicación literaria se vuelve complejo y más denso sobre el escenario. En el caso de la novela o el poema, la competencia inicial o básica del lector modelo consiste en no identificar al autor real (empírico) con el autor explícito o literario (el narrador o la voz del narrador⁸⁹, el poeta o la voz del poeta). En el caso del teatro esta distinción también es válida, pero hemos de extenderla no sólo al autor, sino a los actores, el director y los demás artífices de la obra.

De cuanto hemos dicho se deduce que podemos hablar con y en propiedad de *literatura dramática*, por cuanto que el texto teatral es en gran medida también un texto literario. Esto se hace evidente en los textos teatrales que han perdurado a lo largo de la historia, en los que podemos encontrar marcados rasgos literarios que no contradicen su naturaleza dramática y teatral. La literatura (la literariedad y poeticidad) actúa sobre el texto dramático como un polo de atracción hacia el que necesita dirigirse para elevarse sobre el lenguaje o habla cotidiana, y en este sentido puede usar cualquiera de los recursos (expresivos, retóricos) que emplea el lenguaje literario para alcanzar sus fines estéticos. El otro polo (opuesto y a la vez complementario) es el escenario (la pragmática del escenario), que actúa como la fuerza de la gravedad sobre la expansión literaria (lírica, retórica, expresiva), fijando el vuelo imaginativo y sonoro de la palabra. Pero también ocurre el fenómeno contrario: la palabra poética, al “subirse” al escenario, alcanza su máxima expansión, se encarna, se hace viva, orgánica, y arrastra al cuerpo, a través de la emoción estética que produce, a un estado de “ingravedez”, de sublimación

⁸⁹ La complejidad, en el caso de la novela o el relato, nace de las distintas y múltiples posibilidades de la posición del narrador con relación a lo narrado y al hecho de narrar: narrador exterior, interior, omnisciente, limitado, objetivo, subjetivo; narración ulterior, anterior, simultánea, lineal, retrospectiva, iterativa, caótica; estilo directo, indirecto, indirecto libre, monólogo interior; en primera, segunda o tercera persona; tono realista, fantástico, irónico, lírico, etc. G.GENETTE [1989] habla de narrador homodiegético, heterodiegético, intradiegético, extradiegético, etc.

o “trascendencia”, superior, sin duda, a lo que cualquier lector pudiera alcanzar con la lectura privada de ese mismo texto. El lenguaje poético sobre la escena se realiza plenamente si encuentra la voz, la expresión, el gesto, el tono y la emoción que le otorga el actor modelo, aquel al que busca el texto teatral, del mismo modo que busca llegar al espectador modelo o ideal, produciendo un placer estético específico que es, sin duda, uno de los secretos fundamentales por los que el arte teatral ha perdurado y perdurará a lo largo de los siglos.

La “presión” que la literatura ejerce sobre el texto teatral, por tanto, lejos de ser un impedimento para la realización, la actuación y la representación escénica, es una exigencia, un impulso y un enriquecimiento estético siempre que se integre dentro de la obra en su conjunto, o sea, cuando no contradiga la teatralidad y dramaticidad de las acciones o, como dice Aristóteles, “la composición de los hechos”. Cuando defendemos la presencia de lo literario dentro de lo dramático y teatral no apelamos, ni a una vuelta a la retórica sentimental o grandilocuente del mal llamado “teatro poético” decimonónico y sus epígonos (llevados al escenario mediante un estilo declamatorio ampuloso o cursi), pero tampoco a un uso arbitrario de la lengua, confundiendo poeticidad y literariedad con mera transgresión, violación, agramaticalidad, gratuidad o simple novedad, aspectos con los que a veces se ha confundido la creación y originalidad literarias bajo la influencia, seguramente, de determinados textos narrativos y líricos que han hecho de ese tipo de excepcionalidad su mejor (y a veces única) bandera estética. No conviene confundir originalidad con novedad, un concepto que, como sugiere García Berrio, deberíamos sustituir por el de “*sorpresas maravillosas* o enriquecimiento de la propia experiencia intelectual, sentimental y estética en el intercambio emisor-receptor” [1994: 200]. El teatro contemporáneo, desde la influencia

decisiva de las vanguardias, se ve con frecuencia tentado, tanto en nombre de la poesía como de su contrario, el rechazo del texto, a traspasar la frontera del sentido, violando, no tanto las convenciones estéticas o teatrales, sino especialmente las lingüísticas o gramaticales, olvidando que:

La violación no es poética, precisamente porque destruye la exigencia significativa, que es máxima en la poesía. En el análisis de un estilo poético logrado se puede advertir siempre que las licencias de la excepcionalidad lingüística resultan productoras de sentido, en la medida en que son capaces de sostener los paradigmas de gramaticalidad a sus más extremas tensiones flexibles, sin quebrantar sus principios constitutivos (García Berrio, 1994: 77).

Teatro y literatura, por tanto, no se contradicen ni oponen, aunque tampoco, como hemos visto, se confunden. Ni la literatura suplanta o sustituye al teatro (ni al texto ni a la representación), ni el teatro es negación de la literatura. Por el contrario, la alianza (integración) entre teatro y literatura ha dado, y dará siempre, los mejores frutos teatrales. El arte dramático es también, en gran medida, “literatura en acción”.

4.3 EL TEATRO COMO GÉNERO LITERARIO

El problema de los géneros literarios interesa a una teoría del teatro por varias razones, pero especialmente porque definir o diferenciar los géneros nos ayuda a comprender mejor qué tiene en común y qué de específico el teatro con relación a otras artes verbales. Sobre este tema suelen establecerse dos posturas antagónicas: los defensores de la existencia de los géneros (naturales o históricos, para este caso es lo mismo) y los que niegan toda distinción de géneros, especialmente en el arte contemporáneo. El debate suele encubrir un punto débil: la falta de una definición clara del propio concepto de género. Tarea nada fácil, que no vamos a intentar resolver aquí sino en la medida en que sea imprescindible para nuestro propósito: el conocer mejor el objeto de nuestro estudio.

Partamos de un hecho práctico que ya hemos señalado: nadie escribe *ex nihilo*. Entre los presupuestos necesarios para elaborar un texto teatral está el del conocimiento intuitivo de algo diferencial a lo que llamamos obra o género dramático. Por muy “vanguardista” u original que se quiera ser, nadie escribe sobre el vacío; ésta es una pretensión, cuanto menos, ingenua y, por lo demás, indemostrable. Al contrario, siempre encontraremos un parecido entre lo que alguien escriba (sea lo que sea y como sea, o afirme lo que afirme) y algo escrito anteriormente por otro. Especialmente, siempre encontraremos un parecido entre un texto teatral y otro texto teatral, aunque sólo sea por el hecho de que ambos textos han de tener en cuenta la representación, el hecho de la representación, en su propia escritura y composición verbal. El autor teatral puede proponerse el prescindir de los géneros históricos (novela, poesía, drama) o de los géneros y subgéneros dramáticos (comedia, tragedia, drama, sainete, melodrama, farsa,

parodia, sátira, etc.), pero no del hecho de la representación y todo lo que implica (ya nos hemos referido a ello), a lo que hemos de añadir el hecho de la recepción directa, o sea, la necesidad de asumir o tener en cuenta la perspectiva real y física del espectador. Pero hay más: si se intenta escribir “en contra” de los géneros, o realizar solapamientos y mezclas, es porque se tiene, al menos, conciencia de la existencia de esos géneros y subgéneros. El problema de los géneros, por tanto, se nos impone, no basta con proclamar su inexistencia o irrelevancia para que desaparezca. Mejor será, por tanto, tratar de clarificarlo y ver si en este análisis encontramos, no tanto una justificación de los géneros, sino una mejor comprensión del fenómeno teatral.

En primer lugar, ya hemos dicho que el teatro no es sólo literatura, así que, en consecuencia, no podemos reducirlo a un género literario. Todo lo que a continuación digamos, por tanto, del teatro como género literario, no anula esta premisa inicial. El que sea género no entra en contradicción con que sea, además, una forma artística específica y un hecho social no reducible al texto dramático-literario. Al contrario, el análisis de lo específico del género dramático puede ayudar a definir y analizar mejor lo específico del arte teatral (y a la inversa).

En segundo lugar, decimos que existe un género literario dramático en la medida en que existe un texto dramático diferenciado del texto narrativo o poético. Estos tres tipos básicos de texto o discurso (al que añadiremos más adelante un cuarto, el texto “didáctico” –argumentativo, discursivo, persuasivo, conativo–) se relacionan con los llamados géneros naturales, sobre los que M. Bajtín hizo afirmaciones de gran calado e importancia teórica. Empieza diciéndonos que:

Cada género es capaz de abarcar tan sólo determinados aspectos de la realidad. Cada género posee determinados principios de selección, determinadas formas de visión y concepción de la realidad, determinados grados en la capacidad de abarcarla y en la profundidad de penetración en ella [1994: 210].

No se trata, por tanto, de una simple convención formal o estilística. Aunque cada género tenga sus propios recursos para ver y concebir la realidad, lo importante es que esos recursos nos permiten acceder a aspectos de la realidad que sólo a través de ellos nos son accesibles. Los géneros, por tanto, tienen un fundamento antropológico de gran trascendencia social, porque configuran modos de concebir y percibir la realidad, no son sólo meros procedimientos estéticos suplementarios: “Cada género, si en verdad se trata de un género significativo, es un complejo sistema de recursos y modos de dominación conceptual y de conclusión forjadora de la realidad” [1994: 213]. En consecuencia, por ejemplo, los recursos de la novela o el modo de descubrimiento y dominio de la realidad humana que la novela establece, no son iguales a aquéllos que hacen posible el género dramático: “Los géneros dramáticos poseen recursos para ver y mostrar aquellos aspectos del carácter y del destino humano que no pueden descubrirse –en todo caso no con la misma claridad– mediante los recursos de la novela” [1994: 213].

Lo que Bajtín afirma, por tanto, es que entre los modos de expresión (géneros) y ciertos aspectos de la realidad existe una estrecha relación, de tal modo que sin los géneros literarios no seríamos capaces de ver ni comprender gran parte de la realidad. Por lo mismo, no es igual escribir en un género que en otro. Para escribir según un

género “un artista debe aprender a ver la realidad mediante la óptica de un género”, porque:

Ciertos aspectos de la realidad sólo pueden comprenderse en relación con los determinados modos de su expresión. Por otro lado, estos modos de expresión sólo pueden aplicarse a determinados aspectos de la realidad. Un artista no hace encajar un material previamente dado en el plano preexistente de la obra. El plano de la obra está incluido en el proceso de descubrir, ver, comprender y seleccionar el material [1994: 215].

Así que, el autor dramático, retomando lo que decíamos al principio de este apartado, por muchos intentos de ruptura o superación de los géneros que haga, no sólo ha de conformar su texto a los códigos y convenciones teatrales (históricas) preexistentes, sino que ha de aprender a ver y concebir la realidad según el modo o género dramático, ya desde el inicio mismo de su proceso de escritura (descubrimiento y selección del material dramático que la realidad social le ofrece), porque “la realidad del género y la realidad accesible al género están orgánicamente relacionadas entre sí” [1994: 215]. El género, por todo ello, no es una mera opción individual o un asunto que pueda inventar o resolver subjetiva o individualmente el autor. Los géneros tienen una naturaleza objetiva, que va más allá del sujeto creador, por más que pueda, por supuesto, intentar modificar los géneros, mezclarlos o incluso amalgamarlos. Los géneros son de naturaleza colectiva, decimos, por eso no tiene nada de extraño que la escritura contemporánea, alimentada utópicamente sobre el principio de la subjetividad absoluta, intente, incluso en el texto teatral (destinado por su propia naturaleza a un acto social, el de la representación colectiva), prescindir o anular los géneros. Pero el

conocimiento y la concepción de la realidad (la cognición, según dijimos) es de naturaleza social, lo que significa que está socializado e ideologizado desde su origen, porque “la concepción de la realidad se desarrolla, se genera, en el proceso de la comunicación ideológica social” [1994: 215]. Por la vía del estudio de los géneros hemos llegado, de nuevo, a poner en entredicho la tendencia del relativismo y el subjetivismo individualista de cierta práctica teatral contemporánea que reivindica, a veces con no pocos aspavientos, la muerte de la escritura y el género dramático, confundiéndolo con el narrativo o incluso el cinematográfico y musical, sin caer en cuenta que la objetividad del género, lejos de limitar la creatividad y la comunicación con el público, las estimula y hace posibles. Porque un género no es un horizonte de limitaciones, sino de expectativas y posibilidades. Un género orienta y concreta el *qué* hacer, pero abre ilimitadas posibilidades a *cómo* hacer eso que nos permite hacer. Convención no es sinónimo de repetición, cliché, estereotipo o lugar común. El género, como se ha comprobado a lo largo de la historia, no ha impedido la creatividad y la originalidad individual. Sólo cuando determinadas formas históricas de los géneros se han convertido en normas cerradas (caso del clasicismo del XVIII o la comedia nacional española a finales del XVII), han agotado su propia vida interna provocando una estéril imitación y repetición de los modelos que las constituyeron.

Los géneros son defendibles, además, atendiendo a los procesos de recepción y a la condición del receptor o destinatario. Es curioso, a este respecto, cómo hoy el espectador cinematográfico sabe muy bien, cuando acude al cine, qué género o subgénero es el que va a ver, permitiéndole esta competencia no sólo una mayor capacidad y libertad de elección y selección, sino el predisponerle, en cada caso, a una mejor recepción. Hoy en el teatro, en cambio, el espectador muchas veces ignora, no ya

el género o subgénero dramático al que va a asistir, sino, incluso, si lo que va a presenciar es o no teatro. “Jugar” con cierta incompetencia forzada (provocada) por parte del espectador nos parece un pésimo modo de atraer al público hacia las salas teatrales. Un espectador inerme, desconcertado interiormente por no comprender muy bien lo que se le ofrece sobre el escenario, es el peor remedio contra el abandono del público teatral. Pero pasemos a concretar las semejanzas y diferencias entre los géneros, una vez establecida su importancia social y cultural, no sólo literaria.

Existe una forma tradicional, un tanto retórica, aunque muy sugerente, de diferenciar y relacionar los tres géneros básicos conocidos como lírica, épica y dramática. Fue V.Hugo [1989] quien quizás expresó mejor esta tendencia –que ha tenido incontables manifestaciones– a definir de un modo literario, y hasta poético, las diferencias entre los géneros. Empieza diciéndonos que “todas las cosas pasan, en la Naturaleza y en la vida, por estas tres fases: lo lírico, lo épico y lo dramático” [1989: 45]. Dejemos de lado el carácter evolutivo (sucesivo y progresivo) de esta concepción y quedémonos con algo que sí parece más adecuado: que en toda realidad social o cultural encontramos esas tres manifestaciones de lo humano, sin entrar ahora a definir con mayor precisión lo que entendemos en cada caso. Insistiendo en el carácter histórico evolutivo de los géneros afirma V.Hugo que:

Los tiempos primitivos son líricos, los tiempos antiguos son épicos, los tiempos modernos son dramáticos. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza de Historia, el drama pinta la vida. El carácter de la primera poesía es la ingenuidad, el carácter de la segunda es la simplicidad, el carácter de la tercera la verdad. [...]

La oda vive de lo ideal, la epopeya de lo grandioso, el drama de lo real [1989: 43-44].

Aunque parecen tener cierto fundamento histórico (referido al teatro occidental), no hemos de tomarnos demasiado al pie de la letra estas divisiones de tal amplia y difusa cronología. Sin embargo, sí parece dotado de cierta lógica y coherencia el hecho de que el *inicio* de la expresión lírica, por ejemplo, esté ligado a cierto modo de cultura “primitiva” (entendida por tal aquella que no ha desarrollado todavía la escritura como medio de memorización, conservación y difusión de los productos artísticos de naturaleza verbal –canciones, relatos, dramatizaciones–) y que, por tanto, cuanto más primitiva sea una cultura, menor desarrollo se producirá en ella de la épica y la dramática como géneros diferenciados que exigen un mayor desarrollo de la escritura, por la propia complejidad y mayor extensión de sus realizaciones (de la epopeya o la tragedia, por ejemplo, formas históricas de estos géneros). La conciencia histórica, por otro lado, también parece relacionarse con la épica, lo que implica una mayor complejidad social (estructuras de organización que son mayores y más complejas que la tribu o el clan familiar) y que requieren procesos de identificación colectiva (ideológica y cultural, en el sentido antropológico). Frente a cierto carácter “ingenuo”, ideal y “eterno” de la poesía lírica, la épica, en cambio, es más histórica y, por lo que hemos dicho de su importancia como creadora de signos y lazos de identidad y pertenencia, tiende a “solemnizar la Historia”. ¿Y la dramática? Pues su desarrollo pleno (bajo la forma de teatro institucionalizado, sobre todo) también parece lógico que sea una creación histórica posterior a los inicios de la lírica y la épica por varias razones:

-Porque presupone, y esto no es un dato anecdótico, cierto desarrollo de la escritura, que hace posible la representación teatral con la complejidad que encierra (memorización de grandes parlamentos de elaborada y complicada estructura léxica y

sintáctica; juego de réplicas, entradas y salidas que no pueden dejarse a la improvisación; representación de las obras en un contexto solemne de fiesta y ceremonia en la que se escenifican varias obras, etc. Estamos describiendo, claro está, la comedia y la tragedia griegas, que son el modelo sobre el que se establece esta discusión y diferenciación de géneros, independientemente del carácter universal y generalizable de los mismos).

-Porque también presupone la existencia de una mayor y mejor organización social que hace posible la creación y construcción de un espacio material y arquitectónico especializado para acoger la representación dramática.

-Porque el género dramático exige la aparición de formas de vida social complejas que van a despertar el interés y dotar de sentido y significación ideológica y social a las representaciones teatrales. En este sentido, el drama o la representación escénica surge cuando los mecanismos ideológicos de la épica fallan o resultan ya poco eficaces para mantener el orden simbólico y de valores que dotaba de identidad y cohesión al grupo social (la *polis*). Es sintomático, en este sentido, el hecho de que la tragedia griega, por ejemplo, se nutra de los personajes y las historias que la epopeya había creado previamente (así en Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero también en la comedia aristofánica o en la comedia nueva de Menandro). El drama, por todo ello, está más cercano a la vida o lo real en la medida en que es el mejor medio de resolver los problemas de identificación y cohesión colectiva; a medida que la sociedad evoluciona encuentra un medio de ensayar y promover de forma ordenada y controlada sus cambios, como lo hace a través de la ficción teatral.

-Porque el teatro permite, además, integrar la lírica y la épica en el texto dramático y la representación, aprovechando (y revitalizando) su probada capacidad

imaginaria, estética e ideológica. Desde este punto de vista, “el drama es la poesía completa. La oda y la epopeya tan sólo lo contienen en germen; en cambio, el drama las contiene a ambas en desarrollo. Las resume y las engloba” (Hugo, 1989: 45). V.Hugo coincide en esto con Hegel, para quien “el drama, tanto por su fondo como por su forma, ofrece la reunión más completa de todas las partes del arte. Por consiguiente, debe ser considerado como el grado más elevado de la poesía y del arte en general” [1948: 136]. Pero no ha de entenderse la poesía dramática como una mezcla de géneros, sino una integración, un proceso que sólo puede producirse si existe un elemento previo generador o dominante: “En todo hay de todo; pero existe en cada cosa un elemento generador al que se subordinan todos los demás, y que impone al conjunto su carácter propio” (Hugo, 1989: 45).

Esta teoría de los géneros debe matizarse, sin duda, y hasta puede negarse, por el simple hecho de que no podemos corroborar en modo alguno ese desarrollo histórico que, posiblemente, no fue ni tan ordenado ni tan secuencial como Hegel, V.Hugo y todo el romanticismo pensó. Podemos imaginar cierto desarrollo inicial simultáneo, en el que los procesos diferenciales se solapan, mezclan e influyen mutuamente. No obstante, el resultado final sí parece ajustarse a ese esquema, cuya validez nos parece más teórica que histórica. Lo cierto es que los géneros se han desarrollado históricamente como formas de expresión y comprensión de la realidad diferenciadas, respondiendo a necesidades humanas o antropológicas distintas, lo que parece confirmar la teoría de Bajtín sobre los géneros que antes hemos sintetizado.

A.García Berrio [1992] nos presenta una teoría sobre los géneros muy completa que establece diferencias en función de las modalidades expresivas del discurso (modo de enunciación) y de las formas de recepción, y no del contenido del mensaje. Los

géneros son modos de producción-transmisión-recepción diferenciados formal y estructuralmente, aunque compartan un fondo común artístico o estético. Haciendo un resumen de los rasgos diferenciadores de cada género establecidos por García Berrio, podemos organizar el siguiente cuadro:

LÍRICA	ÉPICA	DRAMÁTICA
subjetiva	objetiva	mixta (objetiva-subjetiva)
expresiva	referencial	apelativa
presente	pretérito	futuro
interiorización de la voz	objetivación de la voz	extrañación de la voz
diégesis	mímesis	mixta (diégesis-mímesis)
emocional	intuitiva	conceptual
sensual	imaginativa	motriz
nocturno	diurno	transición diurno-nocturno
enunciación	narración	representación
concentración	progresión	tensión
identificación	admiración	conmoción

La distribución de algunos de estos rasgos es evidentemente discutible⁹⁰ (por ejemplo, el carácter o proyección temporal, o la modalidad cognitiva, la distribución de objetividad/subjetividad, el carácter diegético de la lírica y mimético de la épica, etc., aspectos que intentaremos aclarar más adelante), y muchos de ellos pueden compartirse o estar presentes de algún modo en los otros géneros, pero este esquema sintético tiene la virtud de la claridad y la operatividad, en el sentido de que esta rejilla se puede aplicar a las diferentes modalidades de discurso literario para mejor comprenderlo y definirlo, sin que eso suponga el forzar el texto para que coincida con las categorías establecidas, sino más bien para ver en qué sentido y sobre qué aspectos de cada texto en concreto pueden ser aplicadas y sobre cuáles no. En cierto modo, los géneros establecerían las posibilidades del sistema de la “lengua” literaria, mientras que los textos u obras serían la realización concreta de esas posibilidades o “habla” literaria. Pero no constituyen estructuras cerradas, lo que significa que constantemente se están produciendo influencias y trasvases expresivos y formales de un género a otro. Así, por ejemplo, el teatro ha incorporado el monólogo subjetivo de la novela moderna en algunas piezas dramáticas para mostrar la angustia, la incertidumbre o desvarío de determinados personajes (Strindberg, Ibsen) del mismo modo que la tragedia griega (especialmente a través del coro) incorporó momentos líricos de gran belleza, y otros de carácter épico (a través de la figura del mensajero), siguiendo el modelo narrativo de la epopeya, de extraordinaria visualidad descriptiva, como cuando Eurípides nos cuenta la muerte de Hipólito, despedazado contra las rocas cuando sus caballos se desbocan al aparecerseles un enorme toro que, mandado por Poseidón, surge de entre las olas del

⁹⁰ G.GENETTE [1988: 214-215] presenta dos cuadros muy significativos sobre el registro temporal atribuido a cada género según diversos autores (Humboldt, Schelling, Jean Paul, Hagel, Dallas, Vischer, Erskine, Jakobson y Steiger), mostrando una casi total disparidad entre la mayoría.

mar. Para despertar, mediante el horror y la compasión, la *catarsis* purificadora, sin necesidad de mostrar las truculencias y espantos de las muertes violentas (que, siguiendo el modelo de la propia tragedia, debería haberse hecho de modo grandioso e hiperrealista) los dramaturgos asimilaron las técnicas descriptivas de los rapsodas, quienes ya habían dramatizado esos momentos trágicos con recursos descriptivos y metafóricos de probada eficacia, en los que la acción se demoraba en presentar los pormenores de la aniquilación física del héroe, siguiendo una lenta acumulación de tensión y horror a través del punto de vista del mensajero, quien transmitiría directamente esas emociones al público como testigo directo de los hechos. Del cine, por dar un último ejemplo, el teatro ha copiado la fragmentación de la acción dramática, la secuenciación y el montaje de imágenes y cuadros con el fin de dar mayor variedad y agilidad al ritmo escénico. En general, podríamos hablar de un fenómeno particular de intertextualidad intergénero, no sólo intragénero, y hasta de “intermedialidad”, si incluimos a los llamados medios de comunicación. Las fronteras entre los géneros nunca son rígidas, sino difusas y fluidas.

Anunciamos un poco más arriba la existencia de un cuarto género al que, a falta de mejor palabra, vamos a llamar *didáctica*⁹¹. Nos basamos, para proponer este género, en el hecho de que existen otros modos de discurso literario (aunque no sólo literario, como también pueden existir una narración o épica no literaria, y una dramática no literaria) que no pueden ser asimilados a los otros tres, como son aquellos textos en los que predomina la argumentación, la discursividad, la demostración, la persuasión o la apelación, todas ellas formas dirigidas directamente al receptor con la intención de modificar sus ideas, actitudes o comportamientos, y no sólo con la de emocionarlos,

⁹¹ F.ABAD NEBOT [1988] habla de un cuarto género al que llama “didáctica”.

entretenerlos o estimular su imaginación y sus sentimientos, como hace la lírica, la épica y la dramática. Podríamos decir que la didáctica apela más a las ideas y el pensamiento, sin que por eso renuncie a la emoción como recurso persuasivo. El ensayo literario se ha considerado modernamente como un nuevo género, pero creemos que, con ser un prototipo del género didáctico, no lo agota (como no agota al género dramático la comedia, por ejemplo). El ensayo sería una forma histórica de la didáctica, como podrían serlo el sermón, la conferencia, el discurso político o académico, el diálogo (filosófico o científico), el debate, los refranes, proverbios, sentencias, las fábulas, los apólogos, los aforismos o los manifiestos, además del ensayo filosófico o antropológico⁹². No importa el contenido, sino la modalidad enunciativa y discursiva por parte del emisor-autor, y la conciencia del destinatario-receptor, que diferencia perfectamente el discurso por su “tono”, recursos, intenciones y propósito general. Como en los otros géneros, la didáctica puede usar elementos lírico-subjetivos, épico-narrativos o dramáticos en la elaboración de sus textos o discursos, pero lo hará siempre bajo el dominio o predominio de esa modalidad específica que organiza semántica y sintácticamente los enunciados y proposiciones con la finalidad de mostrar y demostrar una idea a la que otorga, sincera o fingidamente, el estatuto de verdad. Nos interesa destacar la existencia de este cuarto género, no tanto para que sea incluido en el esquema general de los géneros (asunto que desborda nuestro propósito y que habría que estudiar más detenidamente analizando y recuperando, sin duda, lo que en otro tiempo se dijo acerca de la oratoria y la retórica), cuanto para relacionarlo con el género dramático. Comprobamos que, con frecuencia, el drama incorpora discursos

⁹² La antropología actual ha planteado la estrecha relación entre literatura y texto antropológico, concebido como una forma narrativa de carácter persuasivo. C. GEERTZ [1989] habla de “poética de la persuasión”.

“didácticos” en el desarrollo de acciones y diálogos, llegando incluso, en el mal llamado “teatro de ideas” a ocupar un lugar destacado. También constamos, y como elemento negativo, la tentación que el autor teatral tiene de incluir en el parlamento de los personajes, réplicas discursivas que no siempre se ajustan a la naturaleza de las situaciones ni a la verosimilitud de los personajes, forzándoles a decir, no lo que ellos dirían ni del modo como lo dirían, proposiciones, argumentos, reflexiones, digresiones y consideraciones morales o filosóficas propias del dramaturgo, que no parece resignarse a no aparecer directamente, como autor, en escena. Distinguir entre *dramática* y *didáctica*, por tanto, nos ayuda a diferenciar el teatro de otras modalidades literarias, lo mismo que en su momento hicimos con la narración al considerarla contraria, en sí misma, a la dramatización y teatralización propias de la representación teatral.

Con relación a otros géneros, encontramos también otra llamativa diferencia entre la dramática, y la épica y la lírica. Nos referimos a la gran variedad de formas históricas que el género dramático ofrece frente a la menor diversidad de los otros dos géneros. No hay duda de que el desarrollo de la forma dramática, comparativamente, ha sido mucho mayor⁹³. Sabemos que en Grecia se forjaron los llamados géneros mayores (tragedia y comedia), a los que habría que añadir el “drama satírico”, del que apenas tenemos conocimiento pero que, posiblemente, ya indicaba una “tercera vía” entre tragedia y comedia que luego, desde el siglo XVIII y sobre todo a partir del romanticismo, se denominó “drama”⁹⁴, con lo que se formó de nuevo una trinidad

⁹³ Sólo la novela moderna ofrece una variedad semejante de subgéneros.

⁹⁴ La mezcla entre tragedia y comedia que acabaría dando lugar a un nuevo género, el drama, se inicia con *La Celestina*, que acertadamente fue denominada por FERNANDO DE ROJAS como “tragicomedia” (también es “traginovela” o “dramanovela”, una creación mixta –extraordinaria– que une novela y drama). Pero fue en realidad FRANCISCO CASCALES el primero en establecer la triple clasificación de tragedia comedia y drama en sus *Tablas poéticas* (1617).

conceptual que todavía hoy nos sirve de referente (o sistema) a partir del cual podemos clasificar todos los demás subgéneros o géneros menores.

A lo largo de la historia se han ido proponiendo diversas fórmulas clasificatorias que han acabado, como decimos, en esta triple categorización. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras [1971] y Javier Huerta Clavo [1992] han realizado un estudio sobre la evolución de los géneros dramáticos al que nos remitimos para comprender el sentido de nuestra afirmación sobre la riqueza y variedad de las formas teatrales, un dato que por sí mismo pone de relieve la gran importancia social y cultural del teatro, el lugar central que ocupó en la configuración ideológica y simbólica de las sociedades occidentales durante un largo período histórico. Fue la comedia primero, y luego el drama, el género que mayor desarrollo alcanzó, desde aquella primera evolución en Grecia de la comedia antigua de Aristófanes a la comedia nueva de Menandro. Así, por ejemplo, nos encontramos con comedias de capa y espada, de carácter, de enredo, de figurón (satírica), alta comedia (lenguaje cuidado, sutilezas, intelectualización, buen gusto) y comedia baja (humorística, lenguaje vulgar, gustos menos refinados); comedia burguesa (de salón, doméstica, sentimental), comedia de costumbres, comedia heroica (Racine), comedia ligera (vodevil), comedia de magia, romántica, realista, naturalista, etc., por no nombrar otras derivaciones de los llamados géneros menores como el paso, el entremés, la jácara, la mojiganga, el sainete, el melodrama, la zarzuela, la tonadilla, la sátira, la farsa o el esperpento. Autores y espectadores llegaron a distinguir bien todas estas modalidades, lo que significaba cierto acuerdo sobre las formas de representación o ficción, y que determinaba, por tanto, el grado de verosimilitud y el modo de recepción (cumplimiento o no de expectativas) en cada caso.

¿Qué pasa hoy en el teatro? Por lado, es evidente que los géneros siguen existiendo y hasta se inventan e incorporan nuevas formas o subgéneros (así, por ejemplo, el “teatro musical”, entre la ópera y la zarzuela, podríamos decir; o el “teatro-danza”, género mixto; o el “monólogo”, una pieza toda ella “monodialogada” con el público; etc.). Al mismo tiempo, se produce el fenómeno inverso: la desaparición de los géneros teatrales (o subgéneros) como tales y su sustitución por una gran variedad de modos discursivos e interpretativos dentro de una misma obra o en representaciones hechas al modo de la televisión o los *collages*, presentando una sucesión más o menos organizada (o caótica) de fragmentos dramáticos, entre los que puede aparecer uno cómico, otro lírico, otro dramático; uno paródico, otro sentimental o melodramático, otro hiperrealista; o, dentro de un mismo personaje o escena, momentos grotescos, heroicos, nobles o plebeyos. Se ha impuesto cierto gusto por la variedad emocional, los cambios rápidos de humor, la mezcla, en general, de lo cómico y lo serio, algo que ya descubrió Lope de Vega como recurso eficazísimo y que los románticos elevaron a requisito imprescindible del drama. Esto va unido a la variedad escénica, a los cambios rápidos de escenografía, la búsqueda de un ritmo ágil, tratando de evitar a toda costa el aburrimiento del público. Bajo la influencia del cine, la televisión y la publicidad, el aumento de las posibilidades técnicas y cierto cambio en los hábitos perceptivos (mayor variedad, heterogeneidad e intensidad de estímulos sonoros y visuales), el teatro busca hoy, ante todo, atraer al público, acomodarse a sus gustos y nueva sensibilidad, para lo que no necesita preocuparse por las normas de género o subgénero. Significa esto, por supuesto, que el arte teatral está vivo y que las convenciones del género ya no interesan al público y, por tanto, que no influyen en la recepción. ¿Pero elimina esto por completo la discusión sobre el interés teórico y práctico de los géneros literarios y los subgéneros

teatrales? Pensamos que no. La clarificación de qué sea o no sea el teatro como género literario, que es el tema que ahora nos ocupa, tiene hoy, si cabe, una importancia mayor, precisamente por el hecho de que las formas históricas de los géneros han experimentado un gran desarrollo, desbordando sus fronteras y mezclándose entre sí, dando lugar a nuevas formas, o mejor, a nuevas combinaciones de formas, o sea, formas mixtas o híbridas. Los géneros básicos (lírica, épica, dramática y didáctica), podríamos decir que se han “desterritorializado” y ahora pueden hacerse presentes en cualquier forma verbal concreta: un poema, una novela, un cuento, un relato, un reportaje, una crónica, un ensayo, una obra dramática. En cierto modo esto ya sucedió con las formas clásicas. La epopeya era poesía épica, la tragedia poesía dramática, pero también existía la poesía lírica; la tragedia y la comedia teatralizaron la epopeya y las canciones líricas y el ditirambo; el romance (épico) se dramatizó en la comedia nacional española; *La Celestina* teatralizó la novela latina; Juan del Encina teatralizó las églogas; Galdós transformó en teatro sus novelas; la comedia benaventina y burguesa llenó la escena de mensajes y digresiones morales; Lorca poetizó sus dramas; hoy el teatro quiere –además de dramatizar– narrar, contar, poetizar el texto y la escena; etc. ¿Qué queremos decir con todos estos ejemplos y otros muchos que se podrían presentar? Pues que el tema de los géneros ha de enfocarse hoy desde una perspectiva nueva, tomándolos como lo que en realidad son, modos discursivos, formas de organizar el texto y el discurso en función de los efectos perceptivos y constructivos de la realidad (real o ficticia), por un lado, y emotivos y estéticos, por otro, que un autor quiere producir en unos posibles receptores.

Nos vemos obligados, llegados a este punto, a realizar una serie de precisiones terminológicas y semánticas, con todo el riesgo que supone el quedar atrapados por

nuestras propias definiciones. Entre dejar, por un lado, que el lenguaje y las palabras se vuelvan confusas e inoperantes, incapaces de dar cuenta de los fenómenos a los que aluden o hacen referencia, ya sea por las transformaciones y cambios operados en sus objetos o por un mayor rigor en los análisis, y, por otro, el intentar un uso rígido y absolutamente preciso de los términos, volviéndonos obsesiva a inquisitorialmente “semantistas”, cabe un término medio o pragmático, que es el que aquí vamos a proponer. Este esfuerzo de clarificación nos servirá para “cercar” más (y abrir así, al mismo tiempo) el objeto y propósito de este trabajo, que no es otro el de definir y comprender mejor el fenómeno teatral con toda su complejidad textual y escénica, evitando por igual el “todo vale” al que hemos aludido varias veces, como el “totum revolutum” o “cajón de sastre” al que nos lleva con frecuencia la práctica teatral contemporánea. Pero, como dijo Marcel Marçeau, nosotros pensamos que “cada arte crea sus propias fronteras para buscar la perfección. Las artes son ilimitadas en sus propios límites, crean un macrocosmos en su microcosmos”⁹⁵. Para poder definir y comprender el sentido positivo de esas fronteras, necesitamos precisar los siguientes términos:

Narración

Dramatización

Poetización

Demostración

⁹⁵ Diario *ABC*, 16-4-88, pág. 83, en entrevista concedida a S.TRANCÓN. MARÇEAU ha sido seguramente el mejor mimo del siglo XX. Su “arte del silencio” ha nacido, no de la mezcolanza estética, sino de la concentración y profundización del gesto, la imagen y el silencio. Como dice, “hay que respetar cada arte y buscar la perfección sin mezclar”. Y también, para quienes lo quisieran apropiar para rechazar el valor la palabra: “El mimo sólo puede ser poesía. El silencio son mis palabras, la música de mis palabras. La voz del silencio prolonga los gritos interiores” (*Ibid.*, pág. 83).

Estos sustantivos activos y sus correlativos abstractos (narratividad, dramaticidad, poeticidad, “discursividad”) constituirían los rasgos que permitirían dar fundamento a esos cuatro géneros de los que hemos hablado, considerándolos, no como formas concretas o autónomas de texto o discurso (aunque tengan formas prototípicas), sino como opciones formales generales a disposición del autor, independientemente de la forma concreta o dominante en que decida construir su texto. El no confundir género y texto nos permite aceptar la presencia de diversos géneros en un mismo texto, aunque siempre exista, y ésta es la afirmación que restringe el principio anterior, un predominio o género dominante en cada texto concreto, un género que permita interpretar y valorar globalmente al texto por parte del receptor y que, al mismo tiempo, pueda integrar a los otros géneros presentes en él.

Decimos así que la lírica tiene una forma hoy dominante que es el *poema lírico*, pero también que podemos encontrar poesía o lírica en casi todo, desde una obra teatral a un cuento, un discurso o un anuncio publicitario y, por lo mismo, podemos poetizar cualquier texto, o sea, dotarlo de poeticidad, independientemente de que ese texto esté escrito en prosa o en verso.

Igualmente podemos afirmar que la forma prototípica actual de la épica es la *novela* (incluido el cuento y el relato), pero también podemos encontrar narración y texto narrativo en un poema, una carta, una escena teatral, un sermón, una conversación o una noticia periodística.

La obra teatral o *drama* es la forma prototípica y dominante del género dramático, pero podemos encontrar dramatización y teatralización en una novela, un poema, un suceso de la vida cotidiana, una telenovela, un debate filosófico o una ceremonia religiosa.

Por último, el género didáctico, argumentativo y discursivo, se manifiesta claramente en el *ensayo* literario, pero también en una conferencia, una arenga, una réplica teatral, una fábula, una lección académica, o incluso en una discusión cotidiana.

Hemos mezclado a propósito, en esta enumeración, fenómenos de naturaleza verbal literaria y no literaria, para dar a entender que los géneros van más allá de la literatura, si bien es en la literatura donde se han originado y desarrollado a partir de un trabajo consciente y creativo sobre el lenguaje, y es aquí donde los encontramos en su verdadera dimensión textual y discursiva, siendo las formas espontáneas de la vida cotidiana o de ámbitos no artísticos, formas secundarias desde el punto de vista estético y formal, que es el que aquí nos interesa. Deberíamos, sin embargo, ampliar de modo explícito, o incluir en nuestra reflexión, las formas *filmicas* (televisivas y cinematográficas), en la medida en que también usan el lenguaje verbal para sus creaciones, además de trabajar con las imágenes muchas veces al modo literario o textual, por lo que podemos hablar también de narración, dramatización, argumentación y poetización de las imágenes filmicas (o a través de ellas), tema éste que nos aleja de nuestro propósito, pero que necesitamos mencionar para dar mayor amplitud y validez a esta teorización sobre los géneros, a los que podríamos llamar también *supragéneros*, para no confundirlos con los géneros y formas históricas⁹⁶.

Pero, para mayor precisión, hemos de abordar la relación de estos cuatro supragéneros con otros conceptos que con frecuencia se mezclan en su definición, tales como *ficción* o *ficcionalidad*, *poiesis* o *poeticidad*, *representación* o *actuación*,

⁹⁶ F.ABAD NEBAT [1988: 51] habla de “archigénero” en el mismo sentido que aquí utilizamos el término “supragénero” teatral, para referirse al “conjunto de rasgos comunes de todas las obras teatrales”.

argumentación o persuasión. Volvemos aquí sobre problemas que han ido saliendo a lo largo de nuestro análisis y que ahora requieren mayor atención.

Planteamos una primera hipótesis que dice que, tanto en la vida cotidiana como en el arte en general, y especialmente en la literatura y el teatro, podemos encontrar ficción, *poiesis*, representación y argumentación; o sea, que se trata de fenómenos comunes al arte y la vida ordinaria.

La segunda hipótesis dice que lo específico del arte consiste en el uso *intencional, controlado y con finalidad artística* –no inmediatamente utilitaria–, de esos mecanismos, recursos o formas de creación simbólica, de tal modo que se produce un fenómeno de *intensificación, optimización y extensión* que otorga a los productos así obtenidos un carácter estético y de permanencia que los diferencia esencialmente de los productos ordinarios. Así, podemos fingir en la vida diaria, expresarnos poéticamente, dramatizar una situación, argumentar muy persuasivamente, etc., de forma espontánea o más o menos elaborada, pero sin ninguna finalidad estética o artística, sino meramente utilitaria o interesada. En este sentido se han de entender esas afirmaciones tan comunes como que “todos hacemos teatro en la vida”, o “todos somos poetas”, o filósofos, o el hecho que todos acabamos convirtiendo nuestra historia personal en una novela o un drama, como ha estudiado la psicología. Se trata de un uso verdadero y metafórico de esos términos, pero cuyo sentido nace (o se desarrolla) plenamente, no en la vida, sino en el arte. Si relacionamos estos conceptos con las definiciones de género que hasta ahora hemos elaborado, podemos resumir nuestra posición mediante varios postulados:

- 1) *Ficción y ficcionalidad* son rasgos propios⁹⁷ de la narración y el drama, y no de la lírica ni la didáctica.

⁹⁷ Como ya hemos dicho, el que un rasgo sea propio, no quiere decir que sea incompatible con otros.

- 2) *Poiesis* y *poeticidad* constituyen rasgos propios de la lírica, pero no de la épica, la dramática o la didáctica.
- 3) *Representación* y *actuación* son rasgos propios del drama, pero no de la narración, la lírica o la didáctica.
- 4) *Argumentación* y *persuasión* son elementos propios de la didáctica, pero no de la épica, la lírica o el drama.

En el uso de todos estos términos vamos comprobando que las series establecidas no constituyen sistemas semánticos isomorfos o superponibles. Así, épica, para nosotros, es equivalente a narración; lírica, en cambio, no es del todo equivalente a poesía, ya que existe poesía épica y dramática; dramática es equivalente a drama, y drama a teatro; *poiesis* o poeticidad la limitamos a la lírica, así como *diégesis* a la épica, *mimesis* al drama y *doxa* a la didáctica. También podríamos hablar, abusando un poco de los términos de la pragmática, de *elocución* (expresión) para la lírica, *locución* (referencialidad) para la épica, *perlocución* (realización, performatividad) para la dramática e *ilocución* (apelación, conación) para la didáctica. Este esquema general contradice algunos supuestos de la teoría literaria más aceptada, como el de identificar Poética con una teoría general de la literatura, y poeticidad con el rasgo esencial de cualquier texto literario⁹⁸, haciendo un uso a mi modo de ver inadecuado y extensivo de la *Poética* aristotélica, el texto que sigue dando origen a la mayoría de los términos y

⁹⁸ No estamos en contra del uso de los términos “poesía” y “poético” de modo extensivo, sino contra su abuso, que invalida gran parte de su contenido y utilidad teórica. Este empleo abusivo puede acabar convirtiendo a “poesía” en una palabra “omnibus” o “comodín”, con un sentido cada vez más cursi, sentimental o vago. Por otro lado, el identificar “literario” y “poético” vuelve imprecisos ambos términos. Este proceso de identificación o sinonimia se inicia, seguramente, con una interpretación sesgada de la *Poética* de ARISTÓTELES, se continúa con el romanticismo y culmina con el formalismo ruso y la *función poética* de JAKOBSON. Aquí reducimos la extensión del concepto de lo poético para favorecer su “intensión” y la diferenciación de géneros. En este caso, como en el del teatro, somos partidarios de no caer en una especie de analogismo o sinonimia universal.

discusiones que ahora estamos analizando y que, como bien se sabe, quedó incompleto, por lo que sería más apropiado llamarle *Dramática* y reducir el alcance de sus afirmaciones al teatro, con lo que seguramente se evitarían algunas extrapolaciones y generalizaciones forzadas y confusas⁹⁹. De cualquier modo, nuestro esquema no pretende ampararse en ese texto canónico (y sacralizado), sino atender al desarrollo histórico de los géneros y, sobre todo, adaptar su definición a la situación actual, o sea, a la realidad literaria y teatral que hoy conocemos y en cuya práctica se reflejan los problemas que aquí estamos planteando. La confusión procede en gran parte de esa evolución histórica y la referencia a hechos o fenómenos hoy poco representativos, como la presencia de una poesía épica o dramática hoy ya prácticamente inexistente, habiéndose producido una identificación entre lírica y poesía; o el defender el carácter mimético y ficticio de la lírica, como hace Pozuelo Yvancos [1997: 242-246] apoyándose demasiado literalmente en los textos de Cascales y Batteaux, con lo que ni avanzamos en la definición de la lírica ni aclaramos su evolución actual, cada vez más separada de cualquier propósito mimético o ficcional. Igualmente nos parece confuso el identificar *diégesis* y *mímesis* por el hecho de que tanto la narración como el drama construyan mundos de ficción, sin aclarar que en la narración esa ficción se *cuenta* (diégesis) y en el teatro se *presenta*, se muestra y representa (mímesis). El hecho de que, desde el punto de vista constructivo, ambos, novela (cuento, relato, narración) y drama (obra dramática, comedia, tragedia, etc.) construyan sus productos como realizaciones textuales o lingüísticas, no anula el carácter esencialmente distinto de estas dos formas y modos de expresión, producción y comunicación: *contar* y *representar*. La confusión

⁹⁹ Nuestra teoría de los géneros no pretende ampararse en la autoridad de Aristóteles ni de ningún otro autor que, a su vez, reinterprete a su modo la *Poética*. G.GENETTE [1988: 183 a 233] hace un recorrido histórico muy clarificador de las manipulaciones y adaptaciones *ad hoc* que el texto aristotélico ha sufrido a lo largo de la historia.

viene, repetimos, por el hecho de que ambas creaciones son textuales y ficticias, ambas construyen o inventan con palabras una historia, una sucesión de hechos, acciones o acontecimientos, pero cada una lo hace a su modo, con recursos y formas textuales propias, como puede comprobarse en el hecho de que la narración exija necesariamente un narrador (adopte la forma y distancia que adopte, en tercera o primera persona, homodiegético o heterodiegético, intradiegético o extradiegético, etc.) y esta exigencia traiga consecuencias lingüísticas y textuales diferenciales del hecho de que no exista la posibilidad de que narrador alguno se responsabilice del texto, como ocurre en el drama. Como consecuencia de estas dos formas distintas de ficción, o de construir la ficción, la novela sólo puede contar historias a través de la palabra y la imaginación del lector, mientras que el drama las puede realizar, actuar, actualizar o representar. Si entendemos por *mímesis* imitación, simulación, o representación, vemos que sólo el teatro y el drama pueden ser realmente miméticos, no la narración. La narración no imita, no simula, no representa; la narración dice, cuenta, inventa, pero al hacerlo no está imitando a nada ni a nadie¹⁰⁰, ni está simulando que cuenta, ni fingiendo que cuenta. Lo que es ficción es lo que cuenta, no el hecho de contar. No hace *como si* contara. En el teatro, en cambio, el hecho de presentar o actuar es ficticio, está indisolublemente unido a la ficción que representa; el representar y lo representado no se pueden separar. *Mímesis* es representación ficticia, ya sea de hechos reales o inventados, ficticios. *Diégesis* es narración, ya sea de hechos reales o de hechos inventados, ficticios. La *mímesis* dramática literaria y teatral no es una simple copia ni un reflejo de la realidad, como veremos más adelante, así como tampoco la *diégesis* narrativa y literaria se

¹⁰⁰ Ni siquiera podemos decir que los diálogos realistas de una novela sean en verdad miméticos, ya que dependen del narrador, los personajes dicen lo que el narrador dice que dicen o lo que les hace decir; son, en todo caso, una reproducción o transcripción, no una imitación ni una muestra. O, como dice G.GENETTE, “una cita de palabras” [1998: 33].

construye con referentes reales, sino ficticios, por más que puedan ser tomados de la realidad. Ficticio significa no real. Mimético significa simulado, semejante o parecido. La narración literaria es ficticia y no mimética; la representación teatral es ficticia y mimética.

Poesis para nosotros tampoco es *diégesis*, ni *mimesis*, ni siquiera *ficción*. Atendiendo a la etimología, diríamos que poesía es creación pura, no imitativa, ni narrativa, ni ficticia. No crea mundos posibles ficticios, como la narración o el drama; no cuenta sucesos como la novela, no imita acciones como el teatro. Si introduce descripciones, hechos o dramatizaciones, no lo hace como la narración (a partir de la voz de un narrador), ni como el drama (eliminando la voz del autor), sino siempre desde la voz del poeta, sin intención descriptiva, narrativa o dramática, sin ficción, sin crear ningún referente ficticio, sin propósito alguno de crear ningún mundo posible que parezca real. No se interesa, por tanto, ni por la verdad del mundo real ni por la verosimilitud de los mundos posibles. La poesía es expresión verdadera de emociones, actitudes y modos de percibir y sentir la realidad en su sentido más amplio (realidad real, pero también realidad soñada, deseada, imaginada, intuita, natural, sobrenatural, etc.). La poesía se interesa por la veracidad o la autenticidad, por eso no construye emociones fingidas: aunque el autor pueda fingir los estados y emociones que el poeta expresa, esas emociones, sentimientos, estados afectivos, mentales y vivenciales que se transmiten a través del texto poético, deben aparecer ante el lector como expresión de actitudes y estados verdaderos, o sea, congruentes con el yo lírico que es el sujeto de la enunciación poética. Para hacerlo, para lograrlo, recurre a su capacidad de percepción y a su imaginación, pero no hay que confundir imaginación, construcción de imágenes y sensaciones imaginarias (mundos imaginarios), con la creación de mundos ficticios.

Todos los mundos ficticios literarios son imaginarios, pero no todos los mundos imaginarios son ficticios. Los mundos ficticios posibles son necesariamente espacio-temporales. Los mundos líricos o poéticos son difusos, utilizan el espacio y el tiempo como fondo o como tema de reflexión y proyección de emociones, pero no para sostener o hacer posible un hecho, una acción o un personaje, como hacen la narración y el drama. Una prueba de cuanto decimos la lírica la encontramos en el uso frecuente de una serie de “marcadores” morfosintácticos como los verbos impersonales, verbos en presente e infinitivo intemporales, la ausencia de verdadera progresión o continuidad temporal, el empleo del pretérito indefinido no como señal o referencia cronológica, sino como expresión de nostalgia, de tiempo recordado, de tiempo ido, etc. Tampoco las referencias espaciales constituyen verdaderos referentes dimensionales, capaces de construir un espacio de ficción coherente. La poesía es una especie de liberación del peso de la realidad, empezando por un intento de “evaporación” o difusión de las categorías más determinantes (los *a priori* kantianos) de la percepción humana: el espacio y el tiempo, la continuidad y la causalidad lógica.

El hecho de que el texto poético se atribuya (casi siempre o en última instancia) a un yo lírico (el del poeta, distinto del autor del poema, del mismo modo que el narrador es distinto del autor de una novela), ha llevado a identificar “expresividad” con “subjetivismo”. El romanticismo, con su exaltación y mitificación del poeta, ha sido el principal responsable de esta identificación. Sin embargo, aunque el poema sea ante todo fruto de la emoción y percepción particular del poeta, y así se nos presente la mayoría de las veces, no significa que el texto poético, como tal, haya de ser necesariamente subjetivista, sentimental, enfático o superficialmente emotivo. Existe una poesía “objetiva” y “abstracta”, “impersonal”, sin marcas del sujeto de la

enunciación (ni del poeta ni del autor), como vemos en los *haiku* japoneses, por ejemplo, o las *Soledades* de Góngora, por poner dos muestras extremas, en los que la subjetividad romántica no aparece en modo alguno y, sin embargo, lo que nos interesa (lo que construye el texto poético, en definitiva) es el modo particular de percibir, sentir, imaginar y concebir la realidad que el poema nos presenta o expresa. Las ideas, imágenes estéticas y estados afectivos que el poeta transmite o construye con sus palabras, no se nos presentan como si fueran fingidas, sino como verdaderas, como auténticas, como pensadas, percibidas, imaginadas, sentidas y vividas realmente por el poeta. La dificultad de separar poeta y autor (yo lírico y yo empírico o real), nace del carácter mismo de la experiencia estética o vivencia real que el poema crea o suscita, y de ahí el otorgarle a la poesía y el poema un carácter marcadamente subjetivo. Esto es lo que hoy entendemos por lírica (y, cada vez más, por poesía) y que, posiblemente, sea lo que encierra el término *poiesis*. La poesía no crea, por tanto, mundos, ni reales ni posibles o ficticios, sino momentos de lucidez e intensidad emotiva y estética, de clarividencia y éxtasis, por eso se centra o concentra su mirada en fragmentos significativos de la realidad, objetos, momentos, ideas, imágenes, recuerdos, anhelos, sueños (el sueño es siempre fragmentario), visiones, atisbos, etc., a los que transforma mediante la palabra, creando ritmos, sonoridades, tonos, imágenes y sensaciones cenestésicas y sinestéticas que provocan vivencias profundas, de naturaleza sensible, emotiva e intelectual a un tiempo. Mediante la verdadera poesía —el poema logrado— experimentamos cierta vivencia de “unificación”, de *gestalt*, de estado “holístico”, a partir de la vivencia o experiencia de lo concreto y fragmentario.

No se debe identificar todo ello con el “subjetivismo autista”, que es siempre autorreferente o autocentrado y, por lo mismo, solipsista o narcisista. El poeta ha de

salir de sí, ser capaz de transformar su experiencia subjetiva en un texto objetivo que transmita por sí mismo la veracidad o autenticidad de esa vivencia. Ha de objetivar la subjetividad para que el otro pueda, a su vez, experimentar su propia vivencia. Actúa como mediador; el referente no es él, como persona, sino la vivencia en sí misma, que él trata de sostener o construir mediante palabras, ritmos, imágenes, tonos, estados emocionales sugeridos y evocados. Lo que transmite no es un yo, sino una mirada, o un modo de mirar, de contemplar, de ver, de sentir, que se expresa a través del texto. Es un modo textual, no semántico (puede hablar de cualquier cosa) o, mejor, textual-semántico (en la medida en que todo texto es necesariamente semántico). Lejos de ser un texto “ensimismado”, el texto poético es esencialmente dialógico, busca comunicar con el otro. La poesía establece más lazos comunicativos y más variados con el lector que ningún otro género. Es sintomático, y prueba de ello, el uso del “tú” (poco frecuente en la narrativa) como desdoblamiento del yo lírico (una especie de “autodiálogo” distanciador), o como referente personal (una especie de lector explícito) con el que se establece una relación de implicación directa. El “os” y el “vosotros” exhortativo, desiderativo, apelativo, es igualmente inusual en otros géneros, al igual que el “nos” y el “nosotros” mediante los cuales el yo del poeta se desindividualiza. La poesía, siendo el género más subjetivo, es, a la vez, el más universal, en el sentido de que expresa emociones y vivencias más universales. El poeta quiere llevar a vivir al otro y a los otros, una vivencia lo más semejante a la suya. El lector tiene que colaborar “dejándose llevar”. Tiene que implicarse íntimamente, romper su aislamiento, como lo hace el poeta al revelar su interior. Todo esto, como puede comprobarse, marca lo específico del supragénero lírico-poético, cuya relación o inclusión en un texto dramático, por lo mismo, no es nada sencilla, sino más bien difícil y problemática.

Este problema de las relaciones entre poesía y teatro ha dado lugar muchas confusiones, en primer lugar, por el hecho de identificar con frecuencia poesía y verso, o confundir teatro versificado con teatro poético. El empleo del verso se remonta a los orígenes mismos del teatro, y tiene que ver con el uso de canciones y danzas (*ditirambos, tragoi, commoi*) en rituales y fiestas que progresivamente se fueron teatralizando. El verso se acomoda bien al carácter ritual, solemne y emotivo que adquieren las representaciones teatrales en Grecia y Roma¹⁰¹. El verso permite, además, una ruptura con el naturalismo o realismo escénico, acentuando el carácter artificial (artístico) del teatro. El verso, por otro lado, se adapta mejor a las dimensiones espaciales del anfiteatro, ya que su sonoridad y ritmo facilita la percepción auditiva de los espectadores. El coro, además, ha de cantar y bailar, lo que se realiza mejor mediante la repetición rítmica del verso. Identificar verso con lírica y poesía es históricamente incorrecto, pues sabemos que en verso se contaban historias (epopeya), se dramatizaban acciones (tragedia) y se cantaban sentimientos (lírica). El problema, por tanto, no es la presencia del verso, sino de la poesía, en el teatro.

No hay duda de que, en una parte importante de las obras teatrales a lo largo de la historia, la poesía ha ocupado un lugar destacado (citemos a Shakespeare, Lope de Vega y Calderón, para simplificar). ¿Nos autoriza esto a negar la distinción entre *poiesis* y *mímesis dramática*, tal y como hemos defendido hasta ahora? No sólo no niegan esta distinción, pensamos, sino que incluso estas obras la confirman. Cuando Shakespeare,

¹⁰¹ También se utilizó el verso para la sátira y la comedia. El emplear el mismo medio expresivo (el verso) podía responder a varias razones: desde facilitar la memorización a mantener el carácter elevado y sagrado de las representaciones, pero también el permitir su parodia. Con el tiempo se llegaron a escribir hasta sainetes en verso (RAMÓN DE LA CRUZ, por ejemplo), explotando el lado cómico de la rima, los ripios, las consonancias y la metaforización disparatada. Uno de los ejemplos más logrados es, sin duda, *La Venganza de don Mendo*, de P. MUÑOZ SECA. Recordemos aquello de “Siempre fuisteis enigmático/ y epigramático y ático/ y gramático y simbólico, / y aunque os escucho flemático/ sabed que a mí lo hiperbólico/ no me resulta simpático”.

Lope o Calderón introducen textos poéticos en monólogos y diálogos, lo hacen muy conscientes de que están utilizando unos recursos especiales –poéticos, líricos– para crear sentimiento de “elevación” en el espectador, para dar pausas a la acción, para intensificar las emociones, dudas, padecimientos o alegrías de los personajes (sobre todo de los protagonistas), para hacer más profunda o llamativa una reflexión, para describir o recrear un lugar o un hecho que ha ocurrido fuera de la escena y crear cierta distancia emocional, para introducir sentimientos de admiración relacionados con la naturaleza o la belleza femenina, etc. Pero, cuando tienen que construir la fábula y las acciones, cuando tienen que “componer los hechos”, o sea, cuando tienen que inventar de verdad una obra dramática, dejan de lado el lirismo o los sentimientos y recursos poéticos, y entonces sólo escriben versos, versos para la escena, para que la acción sea todo lo viva, ágil, enredada y llena de intriga que pueda. O sea, que integran la poesía en el drama, y no al revés; la “usan”, digamos, y por eso no escriban un drama, ni una tragedia o comedia “poéticas”. Los momentos y parlamentos poéticos actúan por contraste, por eso sirven para dramatizar la acción, no sólo para poetizarla. Sin embargo, el abuso de estos recursos se nos presenta hoy como claramente antiteatral o antidramático, porque rompen el ritmo de la acción, lo que significa que también distinguimos entre poesía y teatro. Es precisamente ese exceso de “literatura”, de poesía (y de didáctica, como también veremos), lo que hoy nos aleja más de los clásicos, lo que los directores están más predispuestos a “cortar”. En la época clásica o el barroco, sin duda, se apreciaban mejor esos excesos poéticos y literarios, ya sea por modas o gustos, o simplemente porque el “hablar” era algo mucho más central e importante para ellos que lo es hoy para nosotros. El hablar bien, el hablar apropiadamente, el guardar el decoro (la jerarquía manifestada a través del lenguaje), el recrear poéticamente el amor

(no había mejor modo), el saber expresar aguda e ingeniosamente ideas, pensamientos y sentencias morales, etc., todo ello colocaba al lenguaje poético en condiciones muy favorables para subirse a la escena, como así ocurrió. Hoy, cambiados esos gustos, modos de hablar, valores y circunstancias históricas, nos centramos más en la dramaticidad y teatralidad de los textos. De hecho, Lope de Vega [1971] ya fue muy sensible a esos cambios históricos, por lo que modificó la tradición clasicista para hacer más teatrales y dramáticas las representaciones escénicas. Su *Arte nuevo* no es más que una justificación ante los doctos y académicos de esos cambios a favor de un teatro, en realidad, menos literario y artístico, y más teatral y vivo. Se ampara en el vulgo (o sea, el público, pues el término no tenía entonces el valor peyorativo que hoy le damos), al que “es justo darle gusto” (hay que tener en cuenta “la cólera del español sentado”). Dice, en 1609, que tiene escritas 483 comedias, pero que menos 6, todas “han pecado gravemente contra el arte”, por eso cuando escribe encierra los preceptos con seis llaves y saca a Terencio y Plauto de su cuarto para que no le “den voces”. El Fénix de los Ingenios parece que tenía clara la naturaleza teatral y escénica del texto dramático, principio que estaba por encima de cualquier otra consideración “artística”.

La larga tradición del teatro versificado permitió este uso dramático de la poesía y lo poético, contribuyendo a afianzar una concepción literaria del texto teatral, que ha alcanzado su mayor éxito en cientos de obras imperecederas, tan valiosas por su vitalidad escénica y dramática como por sus textos poéticos, que muchas veces pueden desgajarse del texto general para leerse y valorarse como poemas o creaciones poéticas en sí mismas.

Pero aún nos quedan por aclarar las relaciones entre dramática y didáctica, otra de las fuentes de confusión y “descentramiento” del texto dramático en torno a lo que

tiene de específico o exclusivo. Somos conscientes de la dificultad de definir o delimitar formalmente este supragénero que, como los otros, adopta multitud de formas concretas a través de textos polimorfos no diferenciados. Pero ahora no nos interesan tanto estas formas como el modo de construcción textual y sus rasgos distintivos. Al igual que en los casos anteriores, nos oponemos a un uso vago, impreciso e indiferenciado de este modo de enunciación y creación textual. También, como en lo referente a los otros tres supragéneros, la “didáctica” no se concreta o manifiesta sólo en los textos literarios escritos, sino también en el uso social y cotidiano del lenguaje (oral y escrito). Así, podemos encontrar, fuera de contextos literarios (en la conversación, por ejemplo), narraciones, dramatizaciones, poetizaciones, argumentaciones, demostraciones, persuasiones, etc. También en textos periodísticos, emisiones televisivas, la publicidad, tertulias, mítines o ceremonias religiosas. Pero los que aquí más nos interesan son los textos literarios, y ahora en concreto la presencia de “lo didáctico” en el texto teatral.

Lo específico de este supragénero al que llamamos “didáctica” (podríamos llamarle igualmente “retórica”, o “modo retórico”) es el uso específico (o intensivo) de formas textuales diferenciadas con una finalidad o intención apelativa o conativa directamente reconocible. Así, en los textos retórico-didácticos, podemos encontrar con frecuencia explicaciones, demostraciones, definiciones, refutaciones, reflexiones, exhortaciones, etc., con una clara intención comunicativa y persuasiva que podemos dividir en dos, una *moral* y otra *intelectual*, que se suelen mezclar, pero que pueden aparecer separadas y diferenciadas. Tanto una como otra finalidad se amparan en un principio de *verdad*, ya sea ético-moral o científico-racional, verdad que quieren dar a conocer del modo más convincente posible. En los textos filosóficos o morales será por eso mismo donde mejor encontremos ejemplos de realizaciones de este cuarto género

literario. Si es la verdad lo que está en juego, el texto didáctico no puede ser ficticio, ni necesita utilizar la ficción para alcanzar sus fines. La narración, por supuesto, puede ser utilizada, lo mismo que la dramatización y hasta la poesía, pero siempre será con una intención “demostrativa”, o sea, para lograr mejor la persuasión y el convencimiento de los receptores. El texto retórico-didáctico habla de verdad en torno a la verdad. El emisor podrá mentir, o engañar, pero no lo hará fingidamente, como en la novela o el teatro, sino de verdad. Lo que quiere decir y transmitir el texto didáctico-persuasivo va en serio, aunque se pueda también “ficcionalizar” en una obra narrativa o teatral.

La presencia de la didáctica en el teatro es, como la de la lírica, un hecho tan frecuente y evidente que nadie pone en duda. Este hecho, sin embargo, no es argumento en contra de la diferenciación de este género, pues, como ya hemos demostrado, lo importante no es que se “mezcle” o se “una” a otros géneros (que pueda unirse o reunirse con/en textos concretos, se entiende), sino el que pueda dar lugar a textos específicos, diferenciados, *por sí solo*. O sea, que se pueda construir o escribir un texto didáctico en sí mismo, formalmente didáctico. Lo que aquí defendemos es que, en lo que se refiere al teatro, la presencia de lo didáctico no es elemento esencial ni siquiera necesario. Y lo primero que afirmamos es que un texto teatral sólo puede introducir este tipo de texto didáctico a través de los parlamentos de los personajes. Nos encontramos aquí ya con una marca diferencial decisiva: el uso de los recursos y formas didáctico-persuasivas debe entenderse como ficticio, ya que sale de la boca de personajes ficticios; puede interesarnos mucho, y hasta convencernos como si quien habla fuera un emisor e enunciador real, de verdad, pero siempre tendremos que salvar la distancia que impone el carácter ficticio de los personajes.

Otra de las dificultades de introducción de esa forma de enunciación a la que llamamos didáctica, en el teatro, es la tendencia natural a otorgar a estos tipos de discurso un valor de verdad, por lo que el espectador tenderá casi inevitablemente a identificarlos con las intenciones del autor, o sea, a interpretarlos como dichos por el autor. Esto rompe la ficción teatral literaria, no sólo porque el autor se mete donde no le llaman, ya que ha renunciado expresamente a hablar con su propia voz para “alienarla” o “extrañarla” en los personajes, sino que vuelve menos real a los mismos personajes que son utilizados por el autor para enviar mensajes persuasores o didácticos a los espectadores. Se produce, podríamos decir, “una trampa de ley”. Un buen ejemplo de la presencia discursiva de esta intención didáctica y conativa (doctrinal, se podría decir) lo encontramos en Jacinto Benavente y su “teatro conversacional”. También, claro está, en gran parte de nuestro teatro del Siglo de Oro. Pero también en este teatro (como en el teatro brechtiano), fuertemente ideologizado y, por lo mismo, mucho más tentado que otro al uso de recursos y formas didáctico-discursivas, podemos encontrar un uso adecuado de la didáctica o la “didactización” del texto teatral. Son momentos, por lo general breves, en los que algún personaje hace una reflexión o introduce una sentencia, o aquellos otros en los que varios personajes discuten de modo más o menos apasionado o intelectual sobre la sociedad, vida, las costumbres, la historia, los valores, etc., interesándose tanto por cuestiones morales y políticas concretas, como por los grandes temas y problemas de la condición humana, la finalidad de la vida, el porqué de la muerte o el sentido del universo. Todos estos temas, como interesan mucho a los espectadores, pueden aparecer sobre escena sin que se rompa la verosimilitud de las situaciones siempre y cuando tengan algo que ver (y cuanto más mejor) con la identidad y modo de ser de los personajes, y con el ritmo y la continuidad de los hechos o

acciones. Ya lo dijimos a propósito de una de las afirmaciones de Aristóteles sobre ese elemento de la tragedia al que llamó “pensamiento”, que nunca debía presentarse como dicho por el poeta, sino nacer de los hechos. La tentación discursiva y didáctica es también una consecuencia “natural” del carácter fuertemente social y simbólico (configurador del orden simbólico) propio del teatro, tema del que hablaremos más adelante cuando analicemos las funciones y efectos del teatro.

Llegados a este punto podemos ya hacer un resumen, a modo de hipótesis sintetizadoras:

1. Existen cuatro formas fundamentales o modos de producción y organización del discurso o texto literario, que emplean recursos sintácticos, discursivos y textuales propios, o de modo intensivo y predominante, y que se caracterizan por configurar un sujeto distinto de la enunciación, con modos de presencia y relación con el texto distintivos, y con intenciones pragmáticas diferenciadas, aunque respondan a finalidades e impulsos comunes, aquéllos que son propios de los textos literarios o la literatura y, en un ámbito mayor, propios del arte en general.
2. Llamamos supragéneros a estas cuatro modalidades discursivas o textuales básicas: *lirica, épica, dramática y didáctica*. En la lírica o poesía lírica el sujeto de la enunciación es el poeta, que habla desde la posición o identificación como un yo-lírico-expresivo. En la épica o narrativa el sujeto de la enunciación es el narrador, que se identifica como un yo-contador-fabulador. En la dramática o teatro, el sujeto o sujetos de la enunciación son los personajes, que se identifican y actúan como seres reales, aunque los espectadores saben que son ficticios y que su discurso e identidad han sido

producidos o creados por el dramaturgo. En la didáctica o retórica, el sujeto de la enunciación es un yo-argumentador-persuasor, que puede presentarse o identificarse como orador, parlamentario, conferenciante, polemista, filósofo, ensayista, moralista, etc.

3. No se debe confundir poeta, narrador, dramaturgo, “filósofo” (en el sentido etimológico, alguien que ama la verdad y quiere transmitirla persuasivamente) y personajes, con el autor real o empírico del texto. El autor es el creador o productor real del texto, su responsable último, pero no el que aparece como sujeto directo de la enunciación del texto. El autor necesita interponer entre él y el texto una figura que ocupe el lugar de la enunciación, que aparezca como el sujeto sintáctico del texto, la fuente imaginaria o secundaria de la que emana el texto, y cuya identidad, posición y actitud tiene que ser congruente con el propio texto (o al revés, el texto ha de ser congruente con esa fuente o sujeto de la enunciación). La característica fundamental de todos estos “falsos” autores, es su naturaleza textual, o sea, que son hablantes o enunciadoreos ficticios, en el sentido de que no tienen otra realidad ontológica que la textual o discursiva.
4. Cada género o supragénero básico establece un modo y una distancia distinta entre el autor real y los autores textuales. El poeta o yo lírico está mucho más identificado y “pegado” al autor real, que lo puede estar el narrador-testigo con el novelista, por ejemplo. El autor teatral apenas se distingue del dramaturgo (dada la ausencia del autor en el texto, apenas presente en los títulos, *dramatis personae* y algunas acotaciones), mientras que el dramaturgo sí se diferencia y distancia al máximo de sus personajes. El autor

o productor de un texto o discurso didáctico, también se identifica casi plenamente con el filósofo u orador que enuncia su discurso.

5. El autor y su sustituto textual comparten las mismas intenciones y dificultades, que son las que les identifica y distingue con relación a otros autores. Así, el autor poeta ha de crear un texto expresivo con la intención de transmitir sus estados emotivos y mentales del modo más eficaz al lector. El autor narrativo, por su parte, ha de construir un texto para contar una historia ficticia (tomada de la realidad o inventada). El autor dramático, a su vez, ha de escribir un texto para ser representado en un espacio-tiempo real, un texto que contenga una historia ficticia (tomada de la realidad o inventada) que pueda ser llevada a escena o mimetizada. El autor comunicador, por último, ha de producir un texto persuasivo con la intención de transmitir una idea que considera verdadera, refutar una falsa, convencer a alguien de la bondad de un comportamiento, o exhortar o apelar a alguien para que realice determinada acción. Lo importante es que cada autor tiene que comprometerse con el modo textual elegido y con las figuras interpuestas para que puedan actuar del modo más eficaz y alcanzar sus fines comunicativos y artísticos.
6. La literatura es el arte verbal por excelencia, pero este arte se realiza fundamentalmente a través de cuatro modalidades que dan lugar a textos distintos, con “yoes” o sujetos enunciativos distintos, que hablan desde posiciones distintas y con intenciones pragmáticas distintas.
7. La distintividad de los géneros se hace patente al hacerle a un texto una serie de preguntas, tales como: *¿Quién habla o escribe? ¿Desde qué lugar o*

posición? ¿Qué relación, distancia o implicación mantiene con lo dicho o escrito? ¿A quién habla? ¿Para qué o con qué intención? Todas estas preguntas se responden a través del texto, han de inscribirse en el texto mediante la elección de los tiempos y personas verbales, la selección léxica, la construcción sintáctica, el orden de las proposiciones, los marcadores y conectores sintácticos, la distribución de los párrafos, los diálogos y las réplicas, los deícticos, los pronombres, la adjetivación, etc. Todo está condicionado por el yo o sujeto generador y enunciador del texto, por la intención creativa y la finalidad comunicativa que persiga, por el lugar en que sitúa al receptor, cómo lo concibe y cómo lo inscribe en el texto. Un autor debe elegir una forma textual acorde con la intención creativa y comunicativa que le mueva.

8. Los textos literarios concretos nunca son puros, o sea, en ellos siempre encontramos la presencia de otros géneros. Esto plantea un problema que podemos resolver mediante una ley a la que vamos a llamar *ley de inclusividad y exclusividad de géneros*. Esta ley dice que la modalidad textual que cada género establece, responde a motivos, impulsos y finalidades específicas, de tal modo que, si no es a través de ellos, no se pueden alcanzar esos fines, o no se pueden alcanzar con la misma eficacia e intensidad. A esto llamamos *exclusividad*, justificativa del género, de tal modo que lo que no se hace a través de él, no se puede alcanzar sin él. Pero, y al mismo tiempo, todo género puede incluir las modalidades textuales y discursivas de los otros géneros, ya que comparte con ellos motivaciones y finalidades comunes, artísticas y supragenéricas, relacionadas con las

funciones antropológicas y culturales de la literatura y el arte en general. La *inclusividad* se puede producir mediante dos formas: la *integración* y la *suma o agregación*. La inclusión por integración supone el supeditar un género a otro, que se constituye como dominante, y al que sirve por contraste, elevación, complemento o intensificación. La integración puede ser *orgánica* o "*protésica*" (añadida). La inclusión por *agregación* o *collage* no busca ninguna relación interna con el género dominante, sino que se coloca a su lado (separado o contiguo), ya sea para producir contrastes, sumar perspectivas, romper fronteras discursivas, deconstruir el texto o forzar una apertura y deriva interpretativa por parte del receptor. La agregación o acumulación puede ser *caótica o arbitraria* (amontonamiento o mezcolanza), u ordenada y justificada (de acuerdo con algún criterio). En todo caso, incluir o excluir "géneros" es una elección del autor que siempre debiera estar justificada en el propio texto y contando con la colaboración del lector. El problema se plantea, sobre todo, a la hora de crear marcadores textuales que faciliten los cambios y permitan un tiempo mínimo de transición y adaptación, porque cada modalidad genérica implica actividades mentales diferenciadas y actitudes o predisposiciones emotivas distintas. Está claro que no es lo mismo leer un poema que refutar un argumento, imaginar una historia que dejarse persuadir por una demostración, sostener una ficción que juzgar la verdad de un suceso, etc. La diferencia fundamental la marca el hecho de que nos encontremos ante un texto literario de ficción (narrativo o dramático) o, por el contrario, un texto literario no ficcional (poético o didáctico).

9. De acuerdo con lo que hemos afirmado, podemos distinguir cada género por su relación con la realidad o la ficción. Así, la lírica se fundamenta sobre la autenticidad de la realidad interior y la capacidad evocadora y emotiva de las imágenes y los ritmos contruidos con las palabras; la épica sobre la capacidad de sorpresa y la verosimilitud de la ficción; la dramática sobre la convencionalidad y originalidad de la ficción, la verosimilitud de la representación y la naturalidad de la interpretación; la didáctica, sobre la verdad y coherencia de los argumentos y su capacidad persuasiva. Del mismo modo, podemos decir que la lírica es *expresión* de lo que se contempla, piensa y siente; la épica, *narración* de lo que se observa, fábula o fantasea; la dramática, *representación* de los que se observa, imagina o inventa; la didáctica, *demonstración* de algo que se cree verdadero y bueno. A la lírica le interesa la veracidad, la emoción y la belleza; a la épica, la verosimilitud, la fabulación y la sorpresa; a la dramática, la verosimilitud, la invención y la extrañeza; a la didáctica, la verdad, la verificación y la persuasión. Las distinciones clásicas de la retórica también se pueden aplicar aquí: *movere* (en el sentido etimológico) a la lírica; *delectare* a la épica; *commovere* a la dramática y *docere* a la didáctica. En este caso, claro está, no se trata más que de tendencias naturales u orientativas de cada género, no características distintivas, por lo que cada texto las atiende y resuelve a su modo.

Hagamos un resumen de estos cuatro supragéneros que complete el cuadro anterior limitado a los tres géneros más aceptados:

LÍRICA	ÉPICA	DRAMÁTICA	DIDÁCTICA
Expresión (Tx) ¹⁰²	Narración ¹⁰³ (Tx)	Representación (Tx)	Demostración (Tx)
Autenticidad (Au)	Originalidad (Au)	Naturalidad (Ac)	Sinceridad (Au)
Imaginación (Au,Rc)	Fabulación (Au,Rc)	Invencción (Au)	Argumentación (Au)
Veracidad (Tx)	Verosimilitud (Tx)	Verosimilitud (Tx)	Verdad-verificación (Tx)
Emoción (Rc)	Delectación (Rc)	Conmoción (Rc)	Persuasión-convencimiento(Au, Rc) ¹⁰⁴
<i>Movere</i> (Rc)	<i>Delectare</i> (Rc)	<i>Commovere</i> (Rc)	<i>Docere</i> (Rc)
Supra-trans-realidad (admiración)(Au, Rc)	Ficción (sorpresa) (Au, Rc)	Ficción (extrañeza) (Au,Rc)	Realidad (Au, Rc) (seguridad)
Recrear (vivencia) (Rc)	Imaginar (revivir) (Rc)	Percibir (interpretar) (Rc)	Comprender (aceptar) (Rc)

Este cuadro, lo mismo que dijimos del anterior, tripartito, debe tomarse con todo tipo de precauciones teóricas y metodológicas para evitar un desarrollo y aplicación mecánica del mismo. No obstante, puede comprobarse que una teoría de los géneros no

¹⁰² Las abreviaturas que aquí utilizamos corresponden: Tx (Texto), Au (Autor), Rc (Receptor) y Ac (actor). Se entiende que en cada caso la categoría señalada se refiere predominantemente a los elementos colocados entre paréntesis.

¹⁰³ Aclaremos que incluimos en la narración la *descripción* y la transcripción o reproducción de *diálogos*. La descripción narrativa es distinta de la descripción poética porque está en función de los sucesos narrados; no tiene “autonomía”, como ocurre en la poesía, que puede constituir ella sola un poema. Lo mismo decimos del diálogo narrativo, que es distinto del dramático: uno es contado y reproducido, y depende del narrador, y el otro directo, producido por los personajes y sin dependencia sintáctica de ningún mediador.

¹⁰⁴ Podemos considerar la didáctica como “el arte retórico de la persuasión”, con dos modalidades: la persuasión *lógica* y la persuasión *emotiva*, y con dos intenciones: el convencimiento *intelectual* (la verdad) y la influencia *conductual* (el bien), entendida casi siempre como “moral”: principios éticos, valores y normas de aplicación práctica. Detrás de la didáctica siempre está el problema ético de los valores y contravalores. El caso más paradigmático quizás sea el de F.NIETZSCHE, cuya prosa aforística y profética proclama una subversión o desvalorización de todos los valores de la tradición cristiana y decadente.

es una mera convención, ya que, como se ve, tiene fundamentos bastante complejos, siempre que nos tomemos en serio los evidentes rasgos de distintividad que no niegan, sin embargo, cuanto de común tiene la creación verbal literaria.

Se comprobará que nos hemos limitado a esto, a la creación verbal literaria o los textos estético-literarios, dejando de lado el estudio de la presencia de estos géneros en el uso ordinario o no literario del lenguaje, así como la consideración del teatro como representación, y no sólo como texto literario o género gramático. También se verá que no hemos incluido los aspectos semánticos, aunque en cualquier texto son inseparables de los formales y pragmáticos. Lo hacemos así porque, para entender los géneros o supragéneros, lo que importa no es de *qué* se habla (en realidad se puede hablar de cualquier cosa), sino la relación del autor y el receptor con ese *qué*, lo que obligará a un *cómo* determinado y distinto. Digamos que no es lo mismo construir un texto desde el “yo cuento”, “yo expreso”, “yo imito” o “yo convenzo”. Supone elegir o tener intenciones estéticas y comunicativas distintas, aunque todas compartan supra-intenciones últimas comunes (como entretener, divertir, emocionar, transmitir ideas, influir, “concienciar”, criticar, sorprender, estimular, etc.). El autor elige formas acordes con sus intenciones o finalidades. Esto implica operaciones mentales e imaginativas –y actitudes emocionales– distintas, predispositivas y condicionantes, tanto por parte del autor como del receptor. El autor es un receptor predictivo: se adelanta a la recepción para, desde ese lugar, ir creando y modificando su texto, adaptándolo a la mirada y las reacciones anticipadas de un receptor modelo o ideal. Mezclar sin justificación o de manera inapropiada (confusa), intenciones, modos y formas, no supondría ningún avance o ventaja, sino un retroceso frente al descubrimiento de formas evolucionadas y enriquecedoras de ver, sentir, imaginar y pensar, o sea, frente a las formas variadas de

construir y relacionarnos con el mundo, con nosotros mismos y con los otros, que los géneros han hecho posible.

4.5. TEATRO Y ORALIDAD

Para completar nuestra visión del teatro como género y texto literario necesitamos abordar el problema de la oralidad teatral, la relación que el teatro mantiene con la oralidad, tanto ordinaria como literaria. Como el teatro es un arte mimético, la mimesis (imitación, simulación, representación, reproducción) del discurso hablado ordinario (mediante el diálogo, la interacción monologada o el monólogo interior), es una de sus características más destacadas. Al introducir el habla en la escritura y la representación el teatro debe, por un lado, asemejarse al habla ordinaria y, por otro, al habla literaria; y al revés: diferenciarse de ambas. Éste es un principio general coherente con cuanto venimos diciendo sobre la especificidad del hecho dramático y teatral. Si el habla en el teatro fuera una mera copia del habla ordinaria, sería sólo realidad, no ficción, no podría separarse o distanciarse de la realidad ordinaria. Claro está que un personaje puede hablar como una persona real, hasta reproducir sus palabras (como hizo magistralmente Boadella en *Operatiò Ubú* o *Daalí*), pero en este caso la semejanza es artificial e intencional, siempre se sabe que el personaje-actor está imitando a alguien real. El juego de la ficción se mantiene porque se acepta que todo es un juego, una imitación. Los personajes reales así imitados, por otro lado, tienen que ser conocidos

por el público y suelen tener ya una identidad muy teatralizada (como Hitler, Franco, el Papa, el Rey, etc.), personalidades sobre las que la parodia o la transformación en personajes teatrales viene facilitada por el lugar simbólico que ocupan y la constante observación a la que están sometidos (lo que les obliga a ellos mismos a adoptar cierta actitud y comportamiento teatral). El otro caso de imitación del habla ordinaria, el de personajes representativos de grupos sociales diferenciados o con hablas típicas, dialectos o jergas, se usa en el teatro para producir un “efecto de realidad” o realismo, del que hablaremos más adelante. Estos dos casos extremos de imitación del habla ordinaria no invalidan el principio general que hemos enunciado: que el habla teatral no es una copia del habla ordinaria. El habla en el teatro, por muy imitativa que sea, está sometida a todo tipo de manipulaciones, exageraciones y, en general, a una contextualización o inserción en situaciones que no suelen ser (no pueden serlo) reproducciones o copias de la realidad.

Tampoco el teatro puede ser una imitación de los diálogos del habla literaria. La literatura o texto hablado literario está orientado a un hecho que marca una diferencia fundamental: la lectura como actividad privada, subvocal y silenciosa, cuyos ritmos y pausas los establece libremente el lector, muy distinta del habla directa, la pronunciación u “oralización” real del escenario, con ritmos, entonaciones y pausas sobre las que el espectador no puede intervenir.

Pero podemos plantearnos el problema, no desde la evidente diferencia entre lectura y habla real, sino a partir de los efectos que esta diferencia produce en la construcción del texto. La hipótesis que defendemos es la de que, al igual que todo cuanto sucede en el teatro, el hecho de la representación directa y física (oralidad encarnada en el cuerpo de un actor, en este caso) de la ficción (personajes imaginarios

que hablan y actúan), es determinante de una especificidad en la construcción y elaboración del texto teatral hablado. Digamos que en el teatro, ni se habla como en la vida, ni se habla como en la “literatura”. Se toma de uno y otro medio, pero se tiene que construir lo que A.Sastre [2000] llama “la tercera vía”. Entre la “oratura” (reproducción del habla ordinaria) y la escritura (producción-creación del habla literaria) está la “parlatura” (producción-reproducción de un habla natural y teatral a partir de la escritura). “El drama es algo tan sencillo como esto: una escritura oralizada” [2000: 303]. El teatro es lengua hablada que se escribe y lengua escrita que se habla: en ambos casos asume la condición determinante de la oralidad escénica “cara a cara”. Y oralidad significa, ante todo, complejidad.

En la comunicación cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico (gesticular, ostensivo, etc.) e infinitos procedimientos de redundancia y *feed back* (retroalimentación) que se apuntalan mutuamente. Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí (Eco, 1999: 78).

Hablar es hacer muchas cosas a la vez: pensar, articular, oír, mirar, sentirse observado, observar al otro, conocer la situación, interpretar al otro, guardar distancias, orientar el cuerpo, gesticular, respirar adecuadamente, controlar las emociones, poner en juego el yo y la imagen de sí..., y todo ello con una intención o finalidad pragmática. A través del habla manifestamos el ser que somos. Y nuestro ser es, casi siempre, un hacerse ante el otro. De aquí que necesitemos causar siempre buena impresión, por ejemplo. Por eso hablar puede ser también engañar o mentir; u ocultar, decir y no decir. En el teatro el habla refleja toda esta complejidad comunicativa. Sucede a través del

actor, pero es a los personajes a los que en último término atribuimos estos contenidos pragmáticos del habla, no a los actores. El actor es el que finge hablar así, no los personajes que, al hablar, no están fingiendo hablar, aunque puedan mentir y fingir, a su vez, al hablar, pero lo hacen como parte de la ficción en la que ellos existen y actúan. Al igual que todo lo que en el teatro se produce, este doble nivel de realidad, la realidad del actor (oralidad material y orgánica) y la realidad del personaje (oralidad ficticia o en la ficción) deben unirse y hacerse uno en la ficción real de la escena, una ficción que es observada por unos testigos silenciosos y críticos, que no pueden intervenir en el diálogo, pero que “están ahí”. Hablar, en estas circunstancias, no puede ser igual que hablar en la vida. Por ejemplo, se eliminan, en general, titubeos, síncope, elipsis, cortes y solapamientos en los turnos de palabra, la mala articulación o pronunciación, el desorden sintáctico, la gesticulación torpe o innecesaria, la falta de energía o sonoridad, etc. O sea, que el actor debe controlar todos los aspectos físicos y orgánicos de la voz cuando habla como un personaje. Un actor ha de mostrar un control sobre el hablar, sobre la actividad verbal y la no verbal, porque no habla ni actúa para sí, sino para el público, para ser bien oído y entendido por el público, aunque hable, al mismo tiempo, para los otros personajes. Y todo ello de acuerdo con determinadas convenciones, entre las que está el evitar por igual la afectación, el histrionismo o el histerismo. Tampoco puede hablar de corrido, de memoria, como leer hablando.

La lengua o habla teatral es, en general, una lengua liberada del orden de la utilidad inmediata, de la referencialidad real a la que se somete ordinariamente el lenguaje. En cuanto la lengua deja de estar sometida a la necesidad referencial y comunicativa cotidiana, se descubre la capacidad del lenguaje para producir efectos físicos, emocionales, corporales y mentales placenteros. Hay un placer específico ligado

a la voz y el habla in-corporada: el ritmo, las aliteraciones, la rima, la armonía, la musicalidad, la sonoridad, los tonos, los gestos. Liberado el lenguaje de la utilidad puede orientarse a la gratuidad del placer que nace del cuerpo y la experiencia de la materialidad acústico-rítmica y corporal del habla. Esto es lo que el autor teatral tiene (ha de tener) muy en cuenta: la oralidad como realización física y orgánica placentera y creadora de poder y belleza estética, no sólo como reproducción más o menos estilizada de un habla real. Ya Freud descubrió el placer que va unido a la oralidad. El habla, a un nivel más o menos consciente, tiene mucho que ver con el placer oral, con impulsos de apropiación del mundo y del otro, con la necesidad de contacto, con la fascinación por el sonido que sale del propio cuerpo y alcanza al otro, o viene del cuerpo del otro; con los ritmos respiratorios, con ondas cerebrales inducidas por la vibración acústico-vocal, con las posibilidades onomatopéyicas e imitativas de los sonidos verbales, etc. El teatro, la oralidad teatral, explora y explota de forma consciente e intencional todos estos efectos del habla y la escucha¹⁰⁵. En este sentido, toda sintaxis es una *sintaxis corporal*. La sintaxis modifica o transforma el cuerpo al imponerle unos ritmos acústico-respiratorios concretos, una corriente o flujo de energía organizado en impulsos (sintagmas, frases, enunciados, párrafos...) concretos, que responde a otros impulsos y ritmos inconscientes o imaginarios. También desde este punto de vista el teatro “es un gran laboratorio de la oralidad” (Sastree, 2000: 263), ya que en él podemos experimentar todas las posibles relaciones entre palabra, sonido y una gran variedad de sensaciones visuales y cenestésicas: “Palabras dichas de tal modo que hacen visibles,

¹⁰⁵ Acerca de la importancia de los procesos físico-acústicos del habla y la escucha, y su influencia en el aprendizaje y el desarrollo mental y emotivo del niño, incluso durante el embarazo, véase A.TOMATIS [1988 y 1989]. Sus investigaciones son de gran utilidad para entender el trabajo consciente del actor sobre la oralidad, el oído, la escucha y el cuerpo.

olorosos, sabrosos y táctiles los objetos o las personas o las situaciones que nombran” (Sastre, 2000: 192].

Pero también hemos de considerar la oralidad como realización lingüística y semántica. Ya hemos dicho que una cosa es el habla real espontánea, y otra el habla teatral ficticia. Se trata de una distinción que afecta a la fonología, la prosodia, la morfosintaxis y la semántica y, por tanto, también a la pragmática. El habla teatral es una modalidad pragmática del habla oral general.

La primera aplicación de la pragmática al teatro parte de constatar la necesidad que tiene el texto teatral de crear o sugerir los contextos comunicativos o conversacionales. En el lenguaje o habla natural, esos contextos vienen dados, “están ahí”, aunque se pueda intervenir en ellos. En el teatro hay que construirlos casi enteramente. Se crean mediante procedimientos semióticos generales (escenografía, efectos sonoros, iluminación, etc., señalados o no señalados por las didascalias del texto), pero también a través de las intervenciones de los personajes. Los personajes, al hablar, han de contribuir a crear las condiciones y circunstancias de la comunicación (espaciales, temporales, históricas, la identidad de los hablantes, etc., o sea, el contexto lingüístico y el pragmático). Esto implica un mayor uso de los *deícticos* (nombres, pronombres, demostrativos, adverbios, tiempos en presente, anáforas, gestos, etc.), rompiendo, aunque de forma convencionalmente aceptada, el verismo de la ficción. En la comedia del Siglo de Oro, además, estas referencias o alusiones deícticas (o acotaciones implícitas, es decir, contenidas en el parlamento de los personajes, el llamado “decorado verbal”), cumplían un papel fundamental ante la pobreza escenográfica y la necesidad de estimular verbalmente la imaginación de los espectadores.

Ya hemos encontrado, por tanto, una característica lingüística ligada a la oralidad teatral. La necesidad de completar con *ostensión* y *deixis* el texto verbal hablado no es más que una consecuencia de la naturaleza incompleta del texto teatral de la que ya hemos hablado. Digamos que el texto dramático presenta necesariamente una oralidad incompleta, pues sólo mediante acotaciones y contados recursos gráficos (comas, puntos, signos de interjección, admiración, puntos suspensivos, mayúsculas, negrita, cursiva, disposición espacial) puede el autor intentar transcribir la oralidad física, acústica y gestual del texto. De aquí que necesite recurrir a los deícticos y a otros procedimientos morfosintácticos para alcanzar su propósito: el hacer hablar de forma verosímil a unos personajes de ficción en un espacio real e imaginario a la vez.

Pero el contexto pragmático y comunicativo que debe construir o sugerir el autor dramático no sólo es situacional, sino de naturaleza semántica e intencional. Contexto es también el conjunto de conocimientos, esquemas mentales y creencias compartidas por los interlocutores necesario para producir e interpretar los enunciados concretos. El lenguaje oral, incluso más que el escrito, sería imposible sin la existencia de este contexto, que está constantemente poniéndose a prueba en la conversación. La distinción pragmática entre lo dicho y lo comunicado es aquí fundamental. Para llenar el vacío, o establecer una relación entre ambos, es preciso echar mano de supuestos y suposiciones (implicaturas lingüísticas, conversacionales y lógicas) y realizar inferencias:

Toda comunicación verbal consta de una parte codificada y de otra parte producto de inferencias [...] Los hablantes nos comunicamos presentando lo dicho como un estímulo para desencadenar estas inferencias. La simple descodificación nunca es

suficiente, pues la comunicación humana es esencialmente una comunicación inferencial (Portolés, 2001: 15).

Contamos, por tanto, con mecanismos para comprender el sentido de una conversación y mantener un diálogo, o sea, con nuestra capacidad inferencial y la de nuestros interlocutores. Esto es importante para la escritura del habla teatral, pues el autor ha de contar con esa capacidad y cooperación por parte de los espectadores para poder construir el diálogo teatral, lo mismo que ocurre con los intervinientes en el habla común, tal y como Grice ha explicado a través de sus cuatro máximas de cooperación. Pero esa lógica de cooperación pragmática, sin embargo, no se cumple en el teatro del mismo modo que en el habla ordinaria. El modo de intercambio verbal entre los personajes responde a las necesidades particulares de una situación dramática concreta y a las globales de la ficción, no a las que se derivarían de la simple reproducción de una conversación ordinaria. Tengamos en cuenta la complejidad del mecanismo de realización del habla que se opera en el teatro: Un escritor (el dramaturgo) escribe un texto para que otro (el actor) lo diga o emita, pero no como si fuera suyo o del autor, sino como de otro (el personaje): para decirlo *como si* lo dijera el personaje, y *como lo diría* el personaje. ¿Quién es aquí el sujeto de la enunciación? La cadena del decir descubre el vacío del sujeto de la enunciación construido en realidad sólo por el enunciado. Mi discurso es siempre el discurso del otro, como ya descubrió el psicoanálisis. El espectador atribuye en primer lugar el discurso al personaje, pero también al actor y, en último término, al autor. Las máximas de cooperación de que habla Grice se vuelven por ello muy complejas en el teatro, más aún que en cualquier texto literario, pues hemos que tener en cuenta estos tres niveles simultáneos de

enunciación: actores que hablan entre sí, personajes que hablan entre sí y actores-personajes que hablan con y para el público. Y a través de todos ellos, el director y el autor. Posiblemente las máximas de Grice deberían reformularse por otras, tales como “sorprenda al receptor-espectador”, “tenga siempre en cuenta la competencia teatral del espectador”, “no sea confuso ni caótico”, “represente sólo lo esencial y significativo”, etc. Sí creemos que en todo este proceso se cumple, en cambio, el *principio de pertenencia o relevancia*: a cambio de la atención y cooperación, como interlocutores-espectadores esperamos recibir una modificación o enriquecimiento de nuestro conocimiento del mundo. Le pedimos a los diversos interlocutores teatrales que su comunicación sea relevante, que sus enunciados produzcan efectos de conocimiento y emoción sin exigir demasiado esfuerzo de interpretación. La relevancia es una relación proporcional entre efectos cognoscitivos y esfuerzo de procesamiento. Al hablar tenemos la intención de ser pertinentes y el oyente presupone que lo que se le dice es relevante. Buscamos la mayor información (efecto cognoscitivo mayor) con relación al menor esfuerzo. Este principio también se ha de cumplir en el teatro, pues no hemos de presuponer la necesidad de un sobre-esfuerzo interpretativo. Las condiciones de la representación en la que el habla se produce, además, son favorables a una comprensión placentera y cooperativa: silencio, focalización de la mirada, atención sostenida del público, predisposición mental y emocional. Pero el texto hablado, por su parte, tiene que mantener cierta coherencia general para que esos “actos de habla” (o “actos de lenguaje”, como prefiere Domínguez Caparrós [2001], o simplemente “actos o acciones verbales”, como quizás fuera más sencillo traducir al español los *Speech Act* de J.R.Searle y J.Austin), para que los enunciados de todos estos interlocutores explícitos e implícitos, decimos, puedan construir un significado global que interese de verdad al

espectador. A fin de lograrlo, el autor dramático ha de tener en cuenta que en el coloquio ordinario los hablantes gozan de un contexto mucho más rico que en el habla escrita (entonaciones y gestos, sobre todo) y que, por tanto, él deberá suplir esas ausencias y vacíos con recursos lingüísticos especiales para guiar las inferencias, en primer lugar las inferencias que necesita realizar el actor para realizar una buena interpretación, pero también las que el público ha de realizar para entender y disfrutar de la representación. El autor lo hace en general, como ya dijimos, mediante las acotaciones directas y las implícitas (los deícticos de que hemos hablado), pero también mediante otro procedimiento lingüístico de especial relevancia: el uso apropiado de los llamados “marcadores del discurso”. Respecto a estos marcadores existe un principio general que debe conocer el dramaturgo:

Los marcadores no tienen la misma distribución en los textos escritos y en las conversaciones. Unos pocos se prodigan más al hablar que al escribir. Son unidades como *bueno, claro, hombre, o sea, vamos* o el *pues* comentador. Pero en la mayoría de las ocasiones sucede lo contrario: marcadores que se hallan en cualquier texto escrito son poco habituales en el coloquio (v.g., *ahora bien, por lo demás, por el contrario, en consecuencia, en suma, etc.*) (Portolés, 2001: 126).

Dado que los marcadores son el medio que la lengua utiliza para facilitar la conexión entre lo dicho y el contexto (“a un distinto contexto le corresponderá un diferente uso de estas unidades” [Portolés, 2001: 126]), se comprenderá la importancia que un buen uso textual de estos recursos de la oralidad tiene en el discurso hablado teatral, estableciendo un equilibrio entre los marcadores del coloquio y los de la

escritura¹⁰⁶, para asegurar esa doble vinculación –realidad y ficción, habla coloquial y habla literaria– que hemos establecido como rasgo distintivo del teatro. Tendrá también especial importancia para construir esa doble identidad genérica de los personajes, tan prodigada en el teatro: “cultos”, por un lado (más ligados a la escritura), y “populares” (más ligados al habla coloquial), por otro. Era lo que los clásicos entendían por estilo elevado y estilo bajo, el decoro. No obstante, la sucesión de réplicas e intervenciones entre los personajes en el teatro suele estar llamativamente desprovista de estos marcadores gramaticales (incluso en el teatro realista), salvo en los casos en los que se utilizan, como acabamos de decir, para caracterizar a esos dos tipos de personajes, o, como ocurre en el teatro contemporáneo, para mostrar desconcierto mental, dudas, titubeos o desestructuración psíquica.

Esta ausencia o elipsis de marcadores, muy frecuente en el texto teatral, se entiende mejor al comprobar que los marcadores son también una especie de pausas mentales o de tiempos “vacíos” que permiten “ganar” tiempo para la interpretación de lo escuchado y para elegir bien los términos y el tono que vamos a emplear en nuestra intervención coloquial o conversacional. Como en el diálogo teatral el personaje no tiene, en realidad, que pensar (en todo caso, hace como que piensa, si la situación lo requiere), ya que sus palabras y sus frases están construidas previamente y sus intervenciones no son improvisadas, sino que “están marcadas” (y memorizadas por el

¹⁰⁶ Una clasificación que nos puede ayudar a comprender mejor la relación entre marcadores y oralidad es la siguiente (tomada de J. PORTOLÉS, 2001):

- 1) estructuradores de la información: a) comentadores (*pues, bien*), b) ordenadores (de apertura: *en primer lugar*; de continuidad: *por otro lado*; de cierre: *por último*), c) digresores (*por cierto*)
- 2) conectores: aditivos (*además*), consecutivos (*por tanto*), contraargumentativos (*en cambio*)
- 3) reformuladores: explicativos (*o sea*), rectificativos (*mejor dicho*), de distanciamiento (*en cualquier caso*), recapitulativos (*en suma*)
- 4) operadores: de refuerzo argumentativo (*en realidad*), de concreción (*por ejemplo*), de formulación (*bueno*)
- 5) marcadores de control de contacto (*mira, oye*).

actor, quien, en este sentido, tampoco tiene que pensar); como no tiene que estar pendiente del contenido de lo que otro personaje diga, en el sentido de que no necesita interpretarlo, ni juzgarlo, ya que no va a poder cambiar, ni su propio discurso ni el de los demás personajes; ya que todo el diálogo, en definitiva, está construido ficticia y artificialmente y sólo es “como si” fuera un diálogo real, pues como consecuencia de todo ello, decimos, no son tan necesarios esos marcadores discursivos de la oralidad ordinaria, ni que la sucesión de réplicas guarde siquiera la apariencia de una lógica coloquial. Las intervenciones en el diálogo teatral se pueden volver así más sintéticas, más reflexivas, más literarias, más profundas y significativas. Incluso los personajes pueden hablar entre sí sin entenderse ni apenas comunicarse, revelando un estado de “aislamiento” mental y psicológico, situación bastante frecuente en el llamado teatro del absurdo.

Por último, por sólo señalar algunos rasgos de la oralidad teatral, parece que el exceso de adjetivación “no le sienta bien” al teatro, que prefiere, como en la vida, “hablar con verbos”; incluso el sustantivo está en función del verbo, y no al revés. Como dice Valère Novarina, “el verbo es la clave del drama. Es en el verbo donde el pensamiento se anuda y se resuelve” [2001: 42]. Drama es acción, como el verbo. En el teatro el verbo se encarna, “entra en acción”. Es, podríamos decir, una encarn-*acción*.

Hemos abordado hasta aquí la oralidad teatral desde dos puntos de vista: 1) la organicidad y materialidad física del habla y 2) la peculiaridad del diálogo o habla teatral. Nos falta, para completar este análisis, el encarar el difícil problema de las relaciones entre teatro y “literatura oral”. Al hacerlo retomaremos parte de lo dicho

hasta ahora sobre el texto teatral, su carácter dialogal, dialógico y pragmático, así como literario¹⁰⁷.

La literatura oral ha tenido en otras épocas históricas mayor desarrollo e importancia que en la actualidad; sin embargo, no podemos decir, ni mucho menos, que haya desaparecido. No nos referimos sólo a la pervivencia de culturas campesinas o poco industrializadas (todavía una parte muy significativa de la humanidad), en las que la oralidad sigue siendo una forma de transmisión cultural, de creatividad artística, de mantenimiento de mitos, ritos y cultos, etc., ampliamente estudiados por la antropología y la sociología, sino a la literatura oral de las sociedades industrializadas, tanto a través de formas tradicionales como de nuevas formas, tales como canciones, recitales, lecturas públicas, “leyendas urbanas”, discursos, mítines, pregones, algunas fiestas y carnavales, etc., nuevas y viejas formas de oralización literaria del discurso¹⁰⁸, con frecuencia unidas a una teatralización espectacular. La sociedad del espectáculo de que nos habla Guy Debord no es sólo una sociedad de imágenes especulares y espectaculares, sino una sociedad de *especularización y espectacularización de la palabra*. No se trata tanto de una oposición entre imágenes y palabras, pues nuestra sociedad sigue siendo, como lo han sido todas, una “sociedad de imágenes y palabras”, sino, en todo caso, de la aparición de nuevas formas de relación entre imagen y palabra, en las que la palabra pierde profundidad e importancia y, por lo mismo, se degrada o empobrece.

¹⁰⁷ Se comprobará que nuestro modo de exposición y elaboración teórica sigue un procedimiento constructivista que, partiendo de lo conocido, va progresivamente enriqueciendo e integrando ese conocimiento con nuevos análisis, modificando así el conocimiento previo. Si, por un lado, la información se vuelve más compleja, por otro se simplifica, construyendo síntesis articuladoras de mayor simplicidad o elegancia teórica.

¹⁰⁸ Sobre la presencia actual de la literatura oral en nuestra cultura, véase los interesantes trabajos del antropólogo LUIS G. VIANA [1984, 1985 y 1990].

Decimos que la literatura oral no ha desaparecido porque pervive en antiguas y nuevas formas, pero también, y sobre todo, por la pervivencia del teatro, la forma de resistencia más importante no sólo de literatura oral, sino de la oralidad misma. Relacionamos estrechamente, por tanto, teatro y literatura oral, en la medida en que el teatro es una fuente fecunda de oralidad y de “literaturización” del habla ordinaria.

4.6. LA REPRESENTACIÓN TEATRAL. RELACIONES ENTRE TEXTO Y REPRESENTACIÓN

El término *representación teatral* se ha acabado imponiendo actualmente al de “drama”. “Drama”, etimológicamente, se refiere a “acción”, más que a “conflicto”. La unión de ambas acepciones nos llevaría a un significado cercano a “acción movida por un conflicto”. No es mala definición de la representación dramática. *Representación* nos parece un término más apropiado para referirnos a la realidad escénica, a lo que ocurre cuando un texto teatral se realiza. Puede abarcar, además, todo tipo de formas teatrales. Como aquí estamos intentando el acercamiento a una teoría global, usaremos ahora con más frecuencia la expresión *representación teatral* que la de *drama*.

Digamos, para empezar, que la representación teatral no es una mera ilustración o traducción del texto, como si se tratara simplemente de pasar de un código a otro, del textual lingüístico al escénico. El paso sería, en todo caso, del código textual a una

multiplicidad de códigos o lenguajes; de un emisor (el autor del texto) a una variedad de emisores (actores, director, técnicos); de un lector-receptor a un conjunto de espectadores-receptores; de una representación imaginaria a una representación real.

El rasgo distintivo de la representación teatral es el mismo que hemos señalado para el teatro en general: una acción ficticia que se hace (parece) real gracias a una convención. Podemos ampliar esta definición describiendo una serie de características que están incluidas en ese rasgo general. Así, toda representación teatral es:

- 1) **Fugaz**, existe mientras se realiza y desaparece en cuanto desaparece el presente en el que se produce¹⁰⁹.
- 2) **Irrepetible** en cuanto tal, ya que transcurre en un tiempo lineal irreversible.
- 3) **Reproducible**, porque su estructura profunda como representación virtual queda fijada en un texto y en un montaje que técnicos y actores pueden representar o actualizar cuantas veces quieran.
- 4) **Artificial**, construida por la voluntad de un colectivo que la ha creado y ensayado previamente, marcando y fijando todas sus acciones, movimientos, diálogos, etc.
- 5) **Artística**, responde a un propósito estético o formal que trata de satisfacer impulsos que van más allá de las necesidades inmediatas.
- 6) **Intencional**, se dirige a un público con el que quiere entrar en comunicación para estimularle y transmitirle algo (mensajes, ideas, emociones).
- 7) **Plurimodal**, usa gran variedad de signos y códigos sociales y estéticos, no un solo código o lenguaje específico u homogéneo.

¹⁰⁹“Sólo fugitivo permanece y dura”, escribió Quevedo. He aquí otra de las maravillosas paradojas del teatro. Siendo un presente fugaz aspira, sin embargo, a transformar al espectador y producir en él efectos duraderos.

- 8) **Ficticia**, representa de modo convencional y consciente un mundo y una acción imaginaria, que no existe como tal en el mundo real, aunque pueda tener referentes en la realidad y ella misma constituirse en realidad autónoma.
- 9) **Real**, se produce en un tiempo y un espacio tridimensional concreto, a través de la actuación e interpretación de actores vivos y presentes y ante espectadores igualmente presentes y reales.

La representación teatral se diferencia de cualquier otra acción o representación –artística o de la vida cotidiana– porque es la única que reúne este conjunto de características. Respecto al cine, las diferencias son claras. En el cine nada es real-real, la ilusión de realidad y tridimensionalidad la construye la mente del receptor sobre una imagen bidimensional, la proyección de las imágenes se puede suspender en cualquier momento, la estructura textual es narrativa (la cámara actúa como voz-mirada del narrador), el tiempo de exhibición siempre es pasado respecto al de su producción, e incluso no necesita del espectador para existir o reproducirse.

El cine se asemeja a la representación en el momento de la producción o filmación, pero la fragmentación –y la posibilidad de repetición o reversibilidad– de la actuación e interpretación lo separa del teatro, así como el montaje y la manipulación posterior de las imágenes filmadas, produciéndose la paradoja de que, aun pareciendo las imágenes del cine más reales que las del teatro, son mucho más artificial y técnicamente construidas. Dado que la cámara es más móvil y versátil que el ojo humano, y dado que el montaje permite la superación de casi toda limitación espacio-temporal (además de la posibilidad de crear imágenes enteramente virtuales), el cine puede construir mundos más variados, realistas, fantásticos e irreales que el teatro,

produciendo, al mismo tiempo, un mayor efecto de realidad gracias a la movilidad y combinación de enfoques y al supuesto aceptado de que la cámara es como una máquina fotográfica que reproduce sólo lo que ve. Las limitaciones de representación teatral, en este sentido, son evidentes: “El escenario no puede ser más amplio que lo que un hombre puede abarcar auditiva y visualmente, según las técnicas de cada momento histórico. La representación directa, en presente y en un espacio compartido, está en inmediata dependencia con el espacio y el tiempo humanos” (Bobes Naves, 1987: 241).

La condición de realidad del teatro nos plantea la relación entre escena y mundo exterior, que ya hemos abordado al hablar de la *mimesis* aristotélica. No podemos caer en la simplicidad de afirmar que la representación es una copia del mundo real, tal y como el realismo ingenuo intentó en su momento. El problema de la verdad en el teatro no pasa por buscar una adecuación entre representación y mundo real, convirtiendo la escena en reflejo o copia de la vida. Ya Diderot rechazó este supuesto precisamente en un momento en el que triunfaba una idea de verosimilitud hoy inaceptable, la de que sólo es creíble en el escenario lo que puede ser posible fuera de él. Con lucidez, Diderot pone por encima de la realidad ordinaria la ficción, la creación imaginaria del artista. La verdad tiene que ver con el ideal de esa ficción, con la adecuación a esa construcción imaginaria ideal que el artista (autor, poeta, escritor) ha creado:

Reflexionad un momento sobre lo que se entiende en el teatro por *ser verdadero*. ¿Es mostrar las cosas como son en la naturaleza? De ningún modo. La verdad en este sentido no sería más que lo común. ¿Entonces qué es lo verdadero en la escena? Es la conformidad de las acciones, de los parlamentos, del rostro, de la voz, del movimiento y del gesto con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el

comediante. He aquí lo maravilloso. Este modelo no influye sólo en el tono, modifica también el modo de andar y la actitud (Diderot, 1986, 32-33).

La construcción de la representación es un proceso complejo que exige, como ya dijimos, la creatividad individual y colectiva. La representación teatral, por su propia naturaleza, es un lugar privilegiado para la creación, transformación y combinación de códigos y signos de todo tipo (visuales/auditivos, naturales/artificiales, concretos/abstractos, presentes/evocados, mostrados/sugeridos, lingüísticos/no lingüísticos, icónicos/simbólicos, etc.). La representación todo lo convierte en signo *teatral*: los signos pasan a significar algo distinto, sólo interpretable con relación a lo que ocurre en escena. Un proceso de re-significación. Pero como el significado de todo signo teatral sólo se adquiere o construye en cada obra y dentro del significado global de cada obra, tampoco es posible hablar de signos permanentes, es decir, de un sistema o código teatral *específico*.

Pongamos un ejemplo: las tijeras que aparecen en *Ligazón*, de Valle-Inclán. Como objeto perteneciente al mundo real, tiene una función y un significado literal. Al pasar a la representación, este significado queda en segundo plano y casi borrado por los significados concretos que adquiere en esta obra: signo de muerte, amenaza, tensión, instrumento de liberación, metonimia del amante, pasión, sexo, etc. Muchos de los objetos que en la vida cotidiana sólo *son*, y pasan casi desapercibidos, absortos en su propia funcionalidad, pueden llegar a significar en el escenario muchas cosas por medio de la metáfora, la metonimia, la re-significación que les otorga el contexto dramático, la acción en la que se sumergen. Podríamos decir que la representación des-realiza la

realidad (rompe el automatismo perceptivo e interpretativo) para hacerla más real, como vista por primera vez, enriquecida por nuevas relaciones, contextos, significados.

Pero esta re-significación no es enteramente arbitraria, se basa en alguna condición o aspecto del objeto que permite su traslación de significado: ésta es otra de las consecuencias del carácter real que asume la representación teatral. Si la “re-semantización” es enteramente aleatoria o arbitraria y el espectador no puede llegar a entenderla o integrarla de modo natural en sus esquemas cognitivos, ese signo no funciona como tal para la mayoría de los espectadores, aunque pueda tener un sentido para el director o el actor. Si choca demasiado con el significado habitual, es preciso dar al espectador las claves para integrarlo en la convención o ficción particular de la obra. Y si son signos nuevos, que no están previamente codificados, se debe facilitar al espectador su “codificación” de acuerdo con el código convencional que se vaya creando en el escenario, válido sólo para *esa* obra. Todo signo teatral funciona, en cierto modo, como los *deícticos*: sólo adquiere su verdadero significado o sentido en el aquí y ahora de la representación.

El desafío principal de toda representación será, por lo mismo, el construir, con la heterogeneidad de signos y códigos, una unidad, un sentido coherente, unificado y unificador de la obra. La representación tiene carácter molar u holístico, funciona como una *gestalt*; de otro modo no podría construir ese “pequeño mundo absoluto”, nacido de la imaginación, pero hecho real sobre el escenario. Cada obra busca y define un modo particular de construir ese mundo. Seguramente el teatro, más que ningún otro arte, necesita equilibrar los procesos de elipsis, esquematización y abstracción, con los de ostentación, exageración y concreción, para poder construir ese mundo ficticio representado sobre el escenario. Son principios opuestos, pero complementarios. La

representación simplifica y exagera la realidad al mismo tiempo. De este modo puede invertir o subvertir el orden de lo real, desvelando lo oculto, haciendo significativo lo que pasa desapercibido (desvalorizando los valores dominantes y revalorizando los rechazados o reprimidos, como reclamaba Nietzsche). Mediante omisiones y supresiones despoja al mundo de lo accesorio, lo innecesario, y a través de la exageración, la deformación o la sublimación estética y artística, critica la realidad social e imagina otro mundo posible.

Hemos hablado de *representación imaginada* y *representación real*. Una la realiza el lector-espectador (lectores, actores, director, productor, dramaturgo, escenógrafo, luminotécnico, figurinista, coreógrafo, técnico de sonido, etc.) a partir del texto teatral y a medida que lo va leyendo. No es una lectura como la de otro texto. Aquí se le exige al receptor la colaboración directa para imaginar y suplir lo que no está en el texto, lo que sólo se puede insinuar, sugerir o aludir. Esta lectura, como otras, se construye sobre la base de un conjunto de supuestos semánticos, inferencias, atribuciones y demás mecanismos cognitivos con los que, aquí como en cualquier otra situación comunicativa, logramos elaborar o producir un significado. Pero requiere además, de acuerdo con la naturaleza específica del texto teatral, una imaginación activa por parte del lector para reconstruir una representación imaginaria mediante la que el texto adquiera sentido y coherencia. La lectura de una obra dramática, por este motivo, exige más tiempo que el que se precisa para la lectura de igual número de páginas de una novela, por ejemplo (véase Núñez Ramos, 1988: 501-513).

La representación que se realiza directamente ante un público exige, igualmente, la colaboración activa de los espectadores, pero ya no se trata de imaginar, sino de ver, oír, sentir, experimentar. Una obra bien construida propiciará la *no contradicción* entre

representación imaginada y representación real, aunque nunca serán iguales; pueden, incluso, ser muy diferentes, pero no debieran ser contradictorias o incompatibles. Pueden responder a dos interpretaciones distintas del texto, pero ambas interpretaciones se basarán en el texto, en lo que U.Eco llama *intentio operis*. En este sentido serán siempre congruentes con el texto. Naturalmente, de acuerdo con las distintas variedades o posibilidades formales del texto, la diversidad de interpretaciones, o los límites de la interpretación, estarán más o menos marcados por el texto mismo. Estos límites se refieren tanto a las condiciones de la representación como al sentido de la obra. Un texto puede ser muy prescriptivo (imperativo) en lo referente a las condiciones de la representación y muy abierto en cuanto a la interpretación de su contenido. Otro, todo lo contrario. Las posibilidades combinatorias son ilimitadas. Cada autor y cada colectivo de producción resuelve a su modo la relación entre texto y escena. Los espectadores, a su vez, tienen un amplio margen de interpretación (en realidad, “completan la representación”).

Las formas estéticas que la representación puede adoptar o crear son también casi ilimitadas. Podemos imaginar un continuo con dos extremos: en uno, la intención mimética o referencial (“realista”, en sentido amplio; el mundo real determina la naturaleza y los límites de la ficción); en otro, la pura creatividad imaginativa, sin referentes previos (“fantástica”, proyectiva; la verosimilitud interna es el único límite de la ficción). La discusión sobre el carácter autónomo de la representación hemos de referirla a este continuo de posibilidades formales. La obra autónoma se proclama libre de las determinaciones de la realidad no artística. La obra realista afirma su relación con la realidad ordinaria o no artística. El teatro moderno ha oscilado entre los dos extremos. Las vanguardias se situaron en el primer polo; el realismo, con todas sus variantes, en el

otro. Hoy sube a, o pasa por nuestros escenarios, tanto un teatro realista y hasta hiperrealista, como otro ostensiblemente autónomo, autorreferencial. Cualquier forma y fórmula combinatoria es válida. Sin embargo, frente a otros medios de reproducción de la realidad, el teatro está hoy en desventaja. El cine, el vídeo, la televisión, la fotografía, etc., son medios mucho más poderosos que el teatro para reproducir la realidad. La representación teatral se equivoca cuando trata de competir en este terreno con ellos; quizás por ello el teatro necesita hoy más que nunca definir su especificidad, trabajar sobre aquello que le distingue y caracteriza. El teatro, sobre una base teórica sólida, ganará confianza en sí mismo, en sus propios medios, sabiendo que con ellos puede provocar efectos estéticos, energéticos, estimulares y de conocimiento que ningún otro arte puede producir o que, al menos, no puede producir del mismo modo o con la misma intensidad, y ello precisamente por el hecho de la representación como un hecho real. T. Kantor define esta capacidad creativa y artística autónoma de la representación:

TEATRO AUTÓNOMO

es aquel que no reproduce,
es decir interpreta
con los medios escénicos, la literatura
sino que posee
su propia realidad
independiente.

[...]

La imagen abstracta (el escenario) no es un adorno, es un mundo cerrado, que existe por sí y donde nacen la vida, la dinámica, las tensiones, las energías, las relaciones.

Relaciones de las voces,

de las formas y los colores [1984: 22-80].

La representación escénica, como realidad artística autónoma y específica, es lo que da sentido al texto teatral y a esa reunión de un público expectante en torno a ella que el teatro, como institución social, convoca y hace posible.

El teatro, ya lo hemos dicho, es como una moneda de dos caras: por un lado, el texto; por otro, la representación. Podemos analizar el teatro desde el texto o desde la representación, pero en cada elemento estará contenido, de algún modo, el otro. Ninguno, sin embargo, contiene al otro en su totalidad. Nunca, en definitiva, las dos caras pueden ser lo mismo, representar la misma figura, ser homogéneas o isomorfas. Las relaciones que pueden mantener, sin embargo, son muy variadas. M.C.Bobes lo explica de modo preciso:

De la misma manera que la lectura de una novela no pone en relación más que una parte del texto, la representación de un drama, que en principio es una lectura del texto dramático, no activa más que una parte de su significado, es decir, un sentido, que puede ser ampliado en direcciones diversas por los signos del escenario. La representación, lo mismo que la lectura de un texto, no exigen la exhaustividad, es suficiente con que no sea rechazada por el texto, que no sea arbitraria y que sea coherente [1987: 309].

Todo el texto teatral, cuando está coherentemente elaborado, está escrito pensando en la representación; sin embargo, no *todo* el texto tiene el mismo carácter prescriptivo, ni puede llevarse *todo* él a escena, ni existe un modo *único* de hacerlo. En este paso, del texto a la representación, no hay normas generales previas: *casi* todo es

posible. Ni siquiera las acotaciones en imperativo son por sí mismas prescriptivas (independientemente de que sea más o menos fácil el llevarlas a escena). Su carácter impositivo depende más de la coherencia interna de la acción y el contenido de la obra que de principios o leyes generales previas. Hay casos, en este sentido, en que pueden llegar a ser más necesarias que el texto hablado, en la medida en que, si se suprimen, la representación deja de tener sentido o se convierte en algo totalmente distinto de lo que contiene el texto escrito.

Más que prescriptivo, el texto teatral, decimos, es *restrictivo*, en el sentido de que, si bien una acotación o un diálogo, por ejemplo, no puede interpretarse o llevarse a la escena de un modo *único*, no se podrá, sin embargo, interpretar o realizarse de *cualquier* modo. La coacción o restricción se impondrá por una razón interna –por eso que Aristóteles llamó “la composición de los hechos”– más que por mantener la *fidelidad* al texto (como si tuviera una sola interpretación correcta).

Cada obra teatral establece una relación particular entre el texto y la representación. Así, un texto puede “contener” o “predeterminar” en gran parte a la representación, mientras que otro se constituye como una mera incitación o estímulo para la escenificación. Una representación, a su vez, puede “contener” o “condicionar” gran parte del texto y su sentido, mientras que otra se crea como un simple apoyo o soporte del texto y su significado.

La *Dramaturgia* es una disciplina teatral que estudia las posibles relaciones entre texto y representación, estableciendo un puente entre ambos polos. Cada obra teatral necesita un trabajo dramático específico en función de la escenificación que se quiera llevar a cabo. No existen, por tanto, normas que establezcan previamente un modelo de relaciones entre texto y representación. Cada autor y cada director establecen

una forma concreta de relación. Lo que importa es el resultado, la adecuación entre texto y representación.

Si observamos el texto desde la representación, la escritura teatral muestra su carácter incompleto y dependiente. Es lo que A. Badiou considera el “enigma” del texto teatral:

El enigma no está en que haya textos de teatro, está en que *solamente* puede haber textos, por tanto, no-todo, lo incompleto, suspensión. Trozos *para* el aleatorio acontecimiento teatral.

Lo que ocurre es que lo real de la representación *se apodera* del texto, y le hace ser teatro: cosa que no era más que por su incompletud.

Todo texto de teatro se encuentra así en latencia de sí mismo. Yace en lo inacabado de su sentido. *Toda representación* lo resucita y lo consume [1993: 62].

El autor dramático ha de aceptar este modo de escritura que le diferencia del novelista. El texto teatral –diríamos, desde una perspectiva psicoanalítica– está determinado por su condición femenina, frente a la masculinidad de la novela. La novela no necesita la representación para completarse, por eso:

es el opuesto exacto del teatro, porque está constreñida a hacer-mundo de acuerdo con al realización de la escritura. Masculinidad de la novela, que ofrece a la admiración su completud, el Todo de aquello que suscita.[...]

Enfrentado a la incompletud, martirizado por el no-todo, celoso de la novela, el autor de teatro quiere a menudo *completar*. Ansioso por estar suspendido de lo aleatorio de un acontecimiento, lo anticipa con desesperación. De ahí las didascalias, interminables en

el siglo XIX, que pretenden construir el decorado, el vestuario, los gestos, las figuras...

De hecho, invasión del teatro por la novela, bajo la ley de un autor que bien querría hacer un todo de su propuesta teatral.

El teatro real barre todo eso, expulsa la novela, depura las didascalias. Retorna, por esto, *al texto*, desembarazándolo del mal libro en el que las didascalias lo clavaban.

La imposibilidad de liberar el texto de su saturación novelesca dificulta la representación. Es lo que sucede con Samuel Beckett (Badiou, 1993: 65).

Este carácter mutuamente dependiente entre texto y representación es un rasgo distintivo del teatro, como hemos afirmado repetidamente. Esta dependencia mantiene la autonomía relativa entre ambas realidades, por lo que podríamos representarla mediante una intersección variable dos conjuntos: si la intersección es muy grande eso significa que hay un trasvase o traslación general del texto a la representación, que mantiene una estrecha dependencia de la textualidad y literalidad del mismo, como ocurría con las obras clásicas; si la intersección es pequeña, la autonomía de la representación respecto al texto es muy grande, como ocurre en la mayoría de las obras de vanguardia. La representación, de cualquier modo, siempre será una creación que sobrepasa al texto, que exige una “densificación” semiótica del mismo.

5. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS O CONDICIONES DE LA REPRESENTACIÓN

Podemos imaginar un proceso de *reducción fenomenológica* con el fin de descubrir y definir los elementos constitutivos de la representación, o sea, aquéllos de los que no podemos prescindir para que se produzca el fenómeno teatral. Grotowski, ya lo señalamos, llevó a cabo esta operación y se quedó con el actor, el espectador y la comunicación entre ambos. Para que se produzca la representación, sin embargo, pensamos que no basta con la existencia de un actor y un espectador que se comuniquen: es preciso añadir que la base de esa comunicación ha de ser una *acción* llevada a cabo por el actor ante la mirada directa de un observador-receptor. Al tratarse de una acción *inmediata* o *directa* (no sólo imaginaria), el espacio y el tiempo concretos están contenidos en ella. *Espacio real* y *tiempo presente* pueden considerarse también, por lo mismo, elementos fundamentales del teatro o la representación, pero no por sí mismos, sino como *condición* de la acción teatral, inseparables de ella.

Al poner énfasis en la *acción* recuperamos el sentido etimológico de la palabra *drama* y *dramático*, al tiempo que destacamos la condición primaria del actor: actuar, hacer, ser sujeto responsable de acciones o actos significativos para otro, el espectador. *Actor*, *espectador* y *acción* nos parece que son, por tanto, los tres elementos necesarios y suficientes para que se produzca la representación. Una teoría del teatro ha de integrar coherentemente el análisis de cada uno de estos tres elementos constitutivos.

A.Badiou habla de “público, actores y texto-pensamiento”:

Plateemos que hay teatro desde el momento en que se puede enumerar. Primeramente un público reunido con la intención de un espectáculo; en segundo lugar, unos actores físicamente presentes, voz y cuerpo, en un espacio reservado para ellos, donde los contempla el público congregado; en tercer lugar, un referente, textual o tradicional, del que se pueda decir que el espectáculo es su representación [1993: 20].

El tercer elemento o referente textual creemos que pertenece a otro nivel de análisis, ya que no forma una unidad semánticamente homogénea o relacionada con el público y los actores. La acción, en cambio, sí es una condición del mismo nivel. Lo mismo ocurre con la lista de elementos necesarios que un poco más adelante Badiou establece: “Lugar, texto o su sustituto, director de teatro, actores, decorado, vestuario, público, son los siete elementos necesarios del teatro” [1993: 23]. Ante la variedad de componentes configuradores de la realidad teatral es preciso establecer criterios de selección. Aquí el criterio que aplicamos es el de la eliminación o “reducción fenomenológica”. Por eso nos quedamos con el actor, el espectador y la acción.

5.1. EL ACTOR Y SU DOBLE O EL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN

No podemos abordar el estudio de la presencia del actor y la naturaleza de la interpretación sin ponerlo en relación con la complejidad misma del hecho teatral, o sea, su doble condición de realidad y ficción a un tiempo. Si, como dice Nietzsche del dramaturgo, el actor es también “el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de otros cuerpos y otras almas” [1943: 64], el problema inicial de cualquier teoría sobre el actor y su trabajo ha de partir de esa doble condición, la de ser él mismo, al tiempo que se transforma o transfigura en otro ser imaginario. “Estoy en el lugar de otro, pero ese otro no existe, es ficción”: he aquí una de las manifestaciones más significativas de la paradoja esencial del teatro.

El actor nos propone, antes de nada, un juego. Es como si nos dijera: “Vamos a aceptar que, a partir de ahora, yo no voy a actuar por mí mismo, sino en representación, en sustitución de otro. Ese otro no está aquí ni puede estarlo porque es ficticio, lo hemos inventado, sólo existe gracias a nuestra imaginación. Como ser ficticio ha nacido, sin embargo, para hacerse real sobre el escenario, así que vamos a sacarlo de la mera existencia imaginaria o espectral para traerlo a esta otra, real y física, en que nosotros vivimos. Vamos a realizar un milagro, el milagro de hacer real un fantasma. Por eso yo, a partir de ahora, voy a dejar de ser yo para ser ese ser ficticio que se nos va a aparecer a todos aquí, en el escenario, a través de mí. Yo voy a actuar como si fuera él sin dejar de ser yo, pero olvidándome que soy yo, de algún modo, para poder ser el otro, el ser ficticio. Necesito vuestra ayuda para realizar este milagro. Vuestra mirada y complicidad es la única que puede sostener y hacer creíble y conmovedora esta ficción”.

Podría aclararlo aún más de este modo y afirmar:

- 1) Yo represento-sustituyo-interpreto a un ser ficticio.
- 2) Este ser, a partir de ahora, va a dejar de ser sólo ficción imaginaria para convertirse en una ficción real, tan real como yo mismo.
- 3) Para que esto ocurra yo voy a actuar de ahora en adelante como si fuera él, no como si fuera yo.
- 4) Para que esto sea posible, todo lo que me rodea, el espacio, el tiempo, los demás actores, ustedes mismos, en cierto modo, han de desaparecer para convertirse en “otra cosa”. Ustedes, por ejemplo, se van a quedar ahí, en su realidad, sin posibilidad de intervenir directamente en mi realidad, la realidad del personaje que empezaré a ser a partir de ahora, siendo testigos y juzgando todo lo que vean; pero, al mismo tiempo, serán cómplices míos y se convertirán en seres de ficción, porque van a presenciar todo lo que yo haga y diga como personaje de ficción.
- 5) El espacio imaginario, el tiempo imaginario, los otros personajes imaginarios, van a dejar también de serlo y se van a convertir en reales. Para eso hemos de *desrealizar*, paradójicamente, el espacio, el tiempo y los actores reales: todo debe transformarse o *transfigurarse* en ficción real.
- 6) Lo que aquí ocurra a partir de ahora será, en consecuencia, ni sólo realidad ni sólo ficción, sino *otra realidad*, algo que sólo existe o puede existir en el teatro. Acciones, sucesos, conflictos, movimientos... Todo será real y ficticio a la vez.

Como vemos, lo específico del teatro es producir un efecto paradójico. Por un lado, la representación parece menos real que la realidad cotidiana, más irreal o fantasmal; por otro, más real, más presente, más absoluta: suprarrealidad. La realidad, ficción; la ficción, realidad. Alejamiento de la realidad para provocar una mayor

presencia de *lo real*. La interpretación y el trabajo del actor encarna la paradoja esencial, la hace posible, creíble, perceptible.

El actor encarna esa paradoja, porque es persona y a la vez personaje, dos realidades distintas y distinguibles, pero inseparables. Todos los problemas de la interpretación nacen de este hecho contradictorio y fundamental. Si eliminamos al personaje nos quedamos con un solo polo, el de la realidad individual y personal del actor; si eliminamos a la persona del actor nos quedamos con el polo opuesto, el de la ficción. En ambos casos, fuera del teatro. El actor pre-existe al personaje y le sobrevive, pero debe borrarse como yo social durante la representación, para dejar que aparezca el personaje, para dotarlo de vida, una vida efímera pero absoluta, la única real que puede tener el personaje.

El sutil equilibrio entre presencia-ausencia del actor y aparición-desaparición del personaje es al clave del teatro, la piedra que lo sostiene. La participación del público es imprescindible para que se produzca este equilibrio mágico y sutil. Como dice Ortega y Gasset:

El hombre actor se transfigura en Hamlet, el hombre espectador se metamorfosea en conviviente con Hamlet, asiste a la vida de éste —él también, pues, el público, es un farsante, sale de su ser habitual a un ser excepcional e imaginario y participa en un mundo que no existe, en un Ultramundo; y en ese sentido no sólo la escena, sino también la sala y el teatro entero resultan ser fantasmagoría... Ultravida [1966: 63].

Al hablar del actor de teatro —frente al actor-imagen diferida del cine, o frente a otro tipo de artista— hemos de destacar su condición de ser vivo, real, corporal, para poder realizar su trabajo. Todos los problemas relacionados con la “verdad” de la

actuación o la interpretación pasan por este hecho. La verdad del actor está en su cuerpo. Ahí es a donde hay que llevar el debate sobre la verdad o la falsedad de la interpretación. Lo que entendemos por verdad o naturalidad, es esa adecuación del cuerpo a la ficción, el estar a gusto el actor fingiendo ser otro ser con todo su cuerpo. La verdad escénica es la verdad de la ficción, y la verdad de la ficción es la verdad del cuerpo. Es el cuerpo como totalidad viva el que integra el ser del actor con el ser de la ficción para hacer al personaje y a la actuación naturalmente creíbles. Por eso, los espectadores tienen un medio infalible para saber cuándo el actor *está* en su papel, cuándo es “verdadero”: atender a las señales del cuerpo. “Nadie tiene costumbre de mentir con el cuerpo”, decía Étienne Decroux. Y Dario Fo: “Si observas y sabes leer el lenguaje de las manos, de los brazos, del cuerpo, no se te escapa nada del embuste ajeno” [1998: 71].

Cuando el cuerpo no está en su lugar, el lugar de la verdad de la ficción, la mentira escénica anula el efecto teatral y con él, el placer del teatro. No es un asunto interior, de ajuste entre una verdad interna y su expresión. La verdad no está *oculta* en ningún interior. La verdad está en la *transparencia del cuerpo*, que hace posible ver a través de él la *aparición* del personaje.

Un actor es alguien que puede ser él mismo y personaje a la vez. El actor finge ser el personaje, pero no lo es. El actor simula, finge, pero no puede mentir. El personaje sí puede fingir ser otro personaje, pero no puede fingir no ser personaje.

El personaje sólo puede serlo a través del cuerpo de otro (o a través de una materia que sustituya al actor –por ejemplo, una marioneta–). El personaje es un fantasma, tiene alma, pero no tiene cuerpo. Para existir tiene que convertirse en un aparecido, adoptar una apariencia.

La apariencia, en el teatro, siempre ha de ser real. Incluso si es una sombra o una voz, esa sombra y esa voz han de ser reales, como El Espectro de *Hamlet* o el Convidado de Piedra de *Don Juan Tenorio*. El personaje, como tal, no puede tener un mundo interior real (fantasías, deseos y emociones), todo en él se ha de hacer visible, exterior, ya sea a través de sus gestos, tonos y acciones, o mediante la palabra, es decir, contándonoslo –monólogo– o transmitiéndolo verbalmente a otros personajes. El actor, en cambio, sí tiene interior, pero no puede exteriorizarlo, no puede transmitirlo, porque, en cuanto se transforma en personaje, deja de tener interior para el espectador. Al espectador no le interesa para nada el mundo interior real del actor. Ese mundo interior real se ha de borrar u ocultar para que pueda hacerse visible el mundo interior imaginario del personaje.

El espectador, dependiendo de la obra, puede llegar a interesarse por el interior del personaje, pero no para definir o comprender su psicología, sino para interpretar mejor su conducta. Puede inferir o imaginar el interior del personaje, pero no puede verlo, porque el interior, por definición, es invisible. En el teatro se pueden mostrar los efectos de una interioridad, pero nunca la interioridad misma. Por eso la interioridad psicológica, por sí misma, no es objeto de la representación, es una materia con la que el teatro no trabaja, ni el autor, ni el director, ni el actor. El teatro es visión de acciones, no introspección o indagación sobre una conciencia interiorizada. No significa esto que el actor pierda su interior o la conciencia de sí (imposible, salvo que se vuelva loco), sino que no puede llevar ese interior a escena, porque si lo hace, despoja al personaje de su vida, de su identidad, y lo mata para ponerse él en su lugar. El actor puede, de manera intencional y transitoria, dejar de ser personaje y recuperar su identidad plena, o, por el contrario, identificarse real y totalmente con el personaje durante un momento de

“éxtasis”. Pero si lo hace involuntariamente, si ese cambio no es intencional o dramáticamente justificado, o si dura más allá de unos instantes, es decir, si al actor “se le va el papel” y muestra su confusión y descontrol, o si “se lo cree demasiado” y pierde igualmente su papel y su control, el espectador se encuentra ante algo “monstruoso” e incómodo, porque se produce una especie de inversión y confusión de “papeles”: donde debiera aparecer el personaje vemos al actor, y donde debiera permanecer el actor aparece sólo el personaje. Ni la persona (real) ni personaje (ficticio) están en su lugar. Un actor perdido en escena, ya sea por poco o por mucho, por exceso de identificación con el personaje o por defecto, incomoda a los espectadores porque se rompe la convención básica e inicial por la que un actor, ante todo, ha de saber “estar en su lugar”, sin perder ni el control, ni la cabeza: ese lugar es, en realidad, un espacio vacío suspendido entre la realidad y la ficción.

Un espectador mínimamente competente sabe que el actor no pierde su alma –su interior, su conciencia– al convertirse en personaje, simplemente la aparta a un lado, la deja al fondo; sabe que está ahí, que el actor no abandona la conciencia de sí mismo, por mucho que se identifique con el personaje. Pero si anula al personaje para ser él mismo, realiza un acto de usurpación y una impostura, se convierte él mismo en un ser ridículo, independientemente de que se sienta o no se sienta a gusto ocupando un lugar que no le corresponde, el del personaje. Su presencia allí, sobre el escenario, sólo está justificada porque representa a otro, al personaje. Un actor exhibiéndose a sí mismo no es teatro, deja de ser teatro, anula la ficción, anula al personaje. Esto es así, independientemente de qué exhiba y cómo lo exhiba, con gracia o sin gracia, voluntaria o involuntariamente. El teatro, en contra de lo que con frecuencia se supone, no es el lugar del

exhibicionismo ni del narcisismo, sino todo lo contrario: el lugar en el que desaparece el yo.

Veremos más adelante que el personaje no ha de ser necesariamente alguien socialmente definido o identificable, con una psicología, una “personalidad” o un “carácter” individual, con el que el actor debe identificarse psicológicamente. Más bien es un ser vacío, un fantasma, una máscara, una posibilidad, una conducta, un “actuante”, un “hablante”, un sujeto –alguien sujetado a un espacio, un tiempo, un conflicto, unas relaciones–: no propiamente un ser humano, sino una abstracción de un rasgo humano. Por eso el personaje exige siempre una transformación del actor: el actor ha de ocultar algo de sí y enfatizar o exagerar, al mismo tiempo, algo que normalmente no es en él visible.

El actor se “enmascara” (se tapa u oculta la cara, con máscara real o invisible) y se “disfraza” (con un disfraz o vestuario real, o con otro invisible), o sea, se borra como ser o persona real, hace *como si* no fuera él, o como si no estuviera en escena. Al mismo tiempo, una vez que ha dejado espacio para ello, se cubre, se transforma y coloca en ese lugar vacío a un ser ficticio. Ausencia y presencia simultánea de sí mismo para poder crear un doble que es y no es él mismo, que es él y un ser ficticio a la vez. Pero si la máscara y el disfraz “nos permite salirnos de los límites de lo que somos, ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos” (Iser, 1997: 54). Esta “privilegiada” posición del actor hace posible esa vivencia a la que aquí llamamos “éxtasis ficcional”, en el sentido etimológico de la palabra –un salirse de los propios límites a través de la ficción–, y que nos habla de la naturaleza “vacía” y “dialógica” de nuestra propia identidad: para ser, hay que salir fuera de sí, ser otro; ser es un estar “en sí mismo” a través del otro, no “ensimismado”, sino “extasiado”. La analogía más

cercana puede ser la del “sueño lúcido”, es decir, aquel sueño en el que el soñador se da cuenta de que está soñando. El momento más creativo y sorprendente de la interpretación es aquel en que el actor se ve a sí mismo actuando, como ocurre al traspasar, según Carlos Castaneda [1993], la “tercera compuerta del ensueño” y el soñador se ve a sí mismo durmiendo¹¹⁰. Esta experiencia puede resultar pavorosa para algunos y de ahí, quizás, el riesgo del actor “extasiado”, quien, para evitar cualquier “extravío”, ha de mantenerse siempre conectado con el público, ese espejo que le impide perder la conciencia de sí al recordarle que todo es, en el fondo, sólo ficción, apariencia de identidad. W.Iser hace una interpretación profunda de este hecho, inherente a la ficción, que nos parece importante para revalorizar el sentido antropológico y cultural de la condición del actor:

Parece que *necesitamos* este estado “estático” de situarnos al lado, fuera y más allá de nosotros mismos, atrapados en nuestra propia realidad y al tiempo apartados de ella, y este hecho se deriva de la incapacidad que tenemos de hacernos presentes a nosotros mismos. El fundamento a partir del cual somos nos sigue resultando insondable e inasequible [1997: 60].

Todavía podríamos hacer un análisis más preciso y distinguir tres niveles implicados en el trabajo de interpretación del actor. Tres niveles de presencia, conciencia y percepción que pueden diferenciarse desde el punto de vista teórico y práctico. Nos referimos al actor considerado como *persona*, como *intérprete* y como

¹¹⁰ “Uno se encuentra en un ensueño, mirando a alguien que está durmiendo, y ese alguien resulta ser uno mismo” (Castaneda, 1993: 142).

personaje (Trancón, 1999: 6-12). Alguien que se presenta en un escenario *es* persona, *actúa* como actor y *hace* de personaje. Son tres niveles de “presencia” distintos. Un buen actor es consciente de estos tres niveles y de que, de algún modo, es *percibido* de esas tres formas a la vez (simultánea o alternamente). El actor y la actriz saben que, nada más salir al escenario, y mientras dure ese exponerse a la mirada del otro en que consiste la interpretación, van a ser minuciosamente observados y juzgados como personas, como actores y como personajes. El primer problema para un actor va a ser, por tanto, el de resolver correctamente las relaciones entre estos tres niveles de presencia, conciencia y percepción de sí mismo: como individuo, como intérprete y como personaje.

No es un problema retórico o especulativo, ni tampoco meramente psicológico, sino esencialmente estético y teatral. El espectador teatral está viendo en todo momento a una persona –fulano de tal–, que es actor –un profesional con una técnica– y que interpreta a un personaje –encarna un ser imaginario–. Como persona, el actor o la actriz poseen un nombre, una edad, un sexo, unos rasgos físicos, un timbre de voz, una estatura, una personalidad. El espectador, aunque no sepa nada de su vida, lo percibe en primer término como persona, y realiza muy pronto una proyección empática sobre él, con mayor o menor grado de identificación o rechazo, agrado o desagrado. Pero hay más. Seguramente el espectador ve una cosa más sutil y, a la larga, mucho más importante para que le agrade o disguste el trabajo del actor, independientemente de sus rasgos físicos o cualidades visibles. Nos referimos a la forma como el propio actor *se ve* y *se siente a sí mismo*. Desde el punto de vista del actor, esto quiere decir que, inevitablemente, y al margen de lo que diga o haga como actor y como personaje, él se *expresa* y *se muestra* desde que aparece en el escenario, o sea, revela la parte de sí

mismo que tiene que ver con su autopercepción, con la imagen y la conciencia de sí mismo.

¿Cómo revela esta “parte” de sí el actor y cómo la percibe consciente o inconscientemente el espectador? Pues del mismo modo que percibimos al otro en la vida cotidiana: *a través del cuerpo*, a través de su exterioridad. El cuerpo envía cientos de señales y microseñales que nosotros procesamos a gran velocidad y de forma casi automática para evaluar “el estado energético y de ánimo” de alguien, especialmente si es nuestro interlocutor. En el caso del escenario, por razones de distancia física, estas señales se amortiguan, de aquí que sean tan importantes signos como la actitud corporal, la mirada, la gestualidad, el tono de la voz, el ritmo articulatorio, la forma de caminar o de moverse, no sólo las expresiones faciales. Estos signos, sobre todo al principio, cuando apenas sabemos nada del personaje y no tenemos todavía suficientes datos para juzgar el trabajo del actor, sirven al espectador para resolver un primer problema, el de la aceptación de la presencia del actor en el escenario. Lo que el espectador desea es que aquello que el actor expresa o manifiesta de sí con su sola presencia, *no le impida* atender o focalizar su atención en los otros dos niveles, que son los que de verdad le interesan: el de la actuación (su trabajo como actor) y el de la interpretación (la construcción y representación artística de un personaje).

El interés que tenemos por la *persona* del actor, *como espectadores de teatro*, es mínimo (otra cosa es que, si es famoso, su vida despierte nuestra curiosidad). Queremos simplemente que se encuentre a gusto y sin conflictos consigo mismo y con su cuerpo, de tal modo que pueda concentrarse en su trabajo de actor y en la encarnación de un personaje. Queremos que sus rasgos y cualidades físicas y personales se integren de

forma armoniosa en su trabajo de actor y en las acciones y características del personaje. Que no “chirrien”, que no distraigan.

Un actor es, en primer lugar, alguien que se presenta ante los otros y dice “aquí estoy, juzgadme”. Los demás actúan como un espejo implacable: lo ven todo, lo transmiten todo. Existe una tensión implícita, especialmente al comienzo del espectáculo, entre actores y espectadores. Esto lo sabían muy bien los autores clásicos, que idearon fórmulas iniciales para captar la atención y “benevolencia” del público (*captatio benevolentiae*). Actores y espectadores han de llegar pronto a un pacto: el actor ha de *saber estar* ante la mirada de otros, dirigirse y tratar a los espectadores adecuadamente; los espectadores, a su vez, han de entregarse, aceptar el juego, ser interlocutores atentos, pero sin capacidad de réplica directa, y sin provocar “ruido” que impida la comunicación. Para que esto se produzca, el actor ha de controlar sus emociones y su cuerpo y establecer un clima de entendimiento con los espectadores, unos vínculos sinceros de comunicación. Podemos llamar a esto *conexión empática*¹¹¹.

Para poder establecer esta conexión el actor ha de tener conciencia de la condición básica de su trabajo: saber que está siendo visto y mirado en todo momento por el espectador, que lo que hace y dice es inmediatamente captado por él *de una vez y para siempre*. Lo dicho y hecho, hecho y dicho queda. No hay posibilidad alguna de corrección ni vuelta atrás.

Pero para que se dé una fructífera conexión empática entre actor/espectador no basta saber que está siendo visto; el actor tiene que aprender a ponerse *en el lugar del espectador*: adoptar su punto de vista, verse a sí mismo a través de su mirada, saber lo

¹¹¹ Podríamos distinguir entre *empatía* y *simpatía*. La empatía no exige el sentir las mismas emociones que otra persona. Basta darse cuenta, comprender lo que el otro piensa y siente para que se produzca empatía. La simpatía, en cambio, es una identificación emotiva, una fusión con las emociones del otro. El actor ha de trabajar más la empatía que la simpatía, tanto con el personaje como con el público.

que siente en todo momento el espectador. Éste es uno de los “desdoblamientos” que tiene que aprender a realizar el actor. El buen espectador, a su vez, también sabe conectar empáticamente con el actor: capta cómo se está viendo a sí mismo y cuál es su relación con el hecho de ser visto. Todo esto puede parecer muy complejo, pero no lo es más que en las relaciones interpersonales de la vida cotidiana. Esta complejidad no la ha inventado el teatro; simplemente, al escenificarla, al hacerla objeto de su trabajo artístico, nos la revela y nos da la oportunidad de analizarla.

Cuando un actor sabe estar ante la mirada del otro y controla las emociones que este hecho desencadena, está en condiciones de interactuar con el público, o sea, establecer una sutil *interacción fática*. Los espectadores envían, en respuesta a todo lo que perciben del actor y de su trabajo, señales fáticas al actor: leves signos que expresan el grado de interés, atención, emoción y comprensión de lo que están viendo y oyendo. El actor debe aprender a percibir estas señales o signos (risas, movimientos, ruidos, suspiros, bostezos, la “fijeza” o distracción atencional, el silencio...) que los espectadores le envían. O sea, ambos deben confirmar la existencia de esa conexión empática y comunicativa. Cuando esta conexión y esta interacción se dan, seguramente se produce una *estimulación energética positiva* entre actor/espectadores, un flujo energético mutuamente estimulante¹¹². Si esa conexión e interacción no se da, los efectos son opuestos. Podemos imaginar por tanto que, como resultado del enfrentamiento (frente a frente, cara a cara) actores/espectadores, se pueda desencadenar un flujo energético que produce efectos de activación, atención, concentración, agrado,

¹¹² I.MACKINTOSH ha relacionado este hecho como el más importante a la hora de diseñar un espacio arquitectónico teatral: “El propósito principal de la arquitectura teatral es proporcionar un canal para que fluya la energía. Aunque esta energía fluya sobre todo desde el actor hacia el público, el actor se siente impotente siempre que no reciba también a cambio una carga de energía desde el público. [...] La energía tiene que fluir en las dos direcciones, de manera que las dos fuerzas se fusionen” [2000: 263].

placer, etc., por un lado, o, por el contrario, depresión, incomodidad, dispersión, desagrado, aburrimiento o apatía. Por eso decimos que el teatro es un arte “biológico”, que puede provocar efectos “tóxicos” o estimulantes. La *bioestética* es una ciencia aún por desarrollar, pero que encontrará en el teatro su modelo más completo de estudio¹¹³.

El problema de la identificación/distanciamiento seguramente está muy relacionado con todo lo que estamos analizando. Podemos suponer que existen también tres procesos distintos (o tres niveles de un mismo proceso) de identificación/distanciamiento: uno relacionado con *la persona* del actor, otro con *la actuación* del actor y otro con *la interpretación* del personaje. Deberíamos hacer hincapié, además, en la palabra *proceso*. Quiere esto decir que es muy probable que identificación y distanciamiento no sean actitudes o procesos psicológicos que sigan un modelo de “todo o nada”, que se den “de una vez y para siempre”, sino que están sujetos, a lo largo de una representación, a múltiples vaivenes, en función de lo que el actor y el personaje van haciendo y deshaciendo, diciendo y desdiciendo. Al menos eso creemos que ocurre con un espectador consciente o ideal, el que no va al teatro en busca de una identificación total y salvaje con el actor como persona, como intérprete o como personaje, sino a disfrutar de la representación mediante un proceso continuo de identificaciones y distanciamientos sucesivos, pudiendo así juzgar y gozar de los distintos momentos de la presencia, la actuación y la interpretación del actor.

¹¹³ P.PAVIS habla de “lo no representable”, y acude al término “energía” para referirse a esos “signos apenas materializados” implicados en el “cuerpo a cuerpo” del teatro: “El término poco científico y poco semiológico de ‘energía’ resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no representable del que tratamos: con su presencia, su movimiento, su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una energía que alcanza de lleno al espectador” [2000: 39]. El espectador lo primero que percibe es el cuerpo del otro e interioriza las sensaciones e impulsos que recibe de él. No debemos exagerar, sin embargo, la función del actor-persona hasta anular la función del personaje. El actor no es un *performer*, en el sentido de que no actúa nunca “en su propio nombre”, pero tampoco es un simple emisor de signos: “produce efectos en el cuerpo del espectador, ya los llamemos energía, vector del deseo, flujo pulsional, intensidad o ritmo” [2000: 39].

Podríamos resumir nuestro planteamiento diciendo que el actor debe aprender a *saber estar* (lo que tiene que ver son su cuerpo y su control personal), *saber hacer* (poseer habilidades y aptitudes interpretativas) y *saber ser* (y no ser, o sea, la capacidad para transformarse en personaje). Se establece así una dialéctica entre el objeto y el sujeto de la interpretación: el actor-persona es el objeto real sobre el que el sujeto-actor construye el objeto-personaje que finge ser un sujeto-real.

El público va a ver a los que representan, no como personas, sino como actores y como intérpretes; va a ver cómo actúan y cómo representan y, sobre todo, va a ver *lo que* representan, lo representado: los personajes, la relación entre los personajes, la fábula, la acción, el conflicto. El espinoso tema de las emociones, tan debatido desde Diderot y excesivamente enfatizado por Stanislavski, podríamos abordarlo desde los conceptos y el análisis que venimos realizando. Para ello distinguiremos entre *sentir* y *emocionarse*. Podríamos decir que el actor debe *sentir de verdad* (con todo su cuerpo – polo de la realidad–), pero *emocionarse fingidamente* (desde el personaje, con la mente – polo de la ficción–). Igualmente, el espectador debe sentir de verdad (con todo su cuerpo – polo de la realidad–) y emocionarse distanciadamente (*sabe* que lo que produce su emoción no es del todo real – polo de la ficción–). La emoción del espectador es más libre, él puede emocionarse sin miedo a la emoción, porque sabe que lo que la motiva es ficción. Es emoción pura, sin utilidad inmediata, liberada de la norma social. Se trata de una emoción a salvo de cualquier consecuencia negativa. A esto le podemos llamar *catarsis*.

El actor, en cambio, no puede dar rienda suelta a su emoción porque tiene que controlarla. Si se emociona de verdad (el nivel de la persona), el espectador no tiene que notarlo, porque entonces se rompe la ilusión de la ficción, irrumpe lo real en la ficción y

la anula. El actor tiene que demostrar al público que controla la emoción, o que finge emocionarse. Si un actor llora de verdad, sufre de verdad, se ruboriza de verdad, tiene miedo de verdad, se excita de verdad sobre el escenario, impide al espectador, paradójicamente, el que pueda creer en la ficción como si fuera verdad. Algo que es de verdad no puede ser al mismo tiempo “como si” fuera verdad. El público no va al teatro a ver algo que es del todo verdad, sino a ver algo que parece verdad y que, precisamente porque sabe que no es verdad del todo, puede disfrutar de ello libremente, sin norma ni censura. El público se emociona con las emociones del personaje, pero no con las emociones del actor. En esto radica la posibilidad de identificación y el distanciamiento.

Para una mayor clarificación de las complejas relaciones entre el actor y su doble –el personaje– analicemos dos posiciones extremas –y antagónicas– sobre el trabajo del actor y la tarea de interpretación: la de J. Grotowski y la de D. Diderot. Para interpretar correctamente este antagonismo hemos de entender, en primer lugar, que cuando ambos hablan del “actor” no se refieren a lo mismo. Grotowski se refiere siempre al actor como persona, dentro de cuyo trabajo integra –reafirmando el polo de la realidad, y mediante un proceso de identificación consigo mismo o del personaje consigo mismo– al actor como intérprete. Diderot se refiere, en cambio, al actor como personaje, en el que integra –enfaticando el polo de la ficción, y mediante el distanciamiento de sí mismo o del personaje consigo mismo– al actor como persona. En sentido estricto, ambas posiciones no se oponen, ya que están hablando de realidades distintas, o de una misma realidad vista desde extremos diferentes. Si tenemos esto en cuenta, podremos entender mejor –y aceptar– las afirmaciones de uno y de otro, no sólo en lo que tienen de antitético, sino de complementario. Veamos.

Dice Grotowski:

Actuad paso a paso, pero sin falsedad, sin imitar acciones, siempre con toda vuestra personalidad, con todo vuestro cuerpo. Como resultado, os encontraréis un día que vuestro cuerpo ha empezado a reaccionar totalmente, que es como decir que está casi aniquilado, que ya no existe. Ya no os ofrece resistencia. Vuestros impulsos son libres.[...]

El teatro –a través de la técnica del actor, arte en el que el organismo vivo se asoma a más importantes motivaciones– ofrece una oportunidad a lo que podría llamarse integración, el prescindir de las máscaras, la revelación de la verdadera esencia: una totalidad de reacciones físicas y mentales. [...]

El acto de despojarse, de quitarse la máscara de la vida cotidiana y exteriorizarse. Se trata de “mostrarse”: nada de exhibicionismo. Es un acto, solemne, de revelación. [...]

El actor es un hombre que trabaja públicamente con su cuerpo, que lo da públicamente.[...]

La representación impone una especie de lucha física con los espectadores; es una provocación y un exceso, pero no tiene efecto alguno si no encuentra, en la base, un interés por los demás hombres, e incluso, más allá, sentimiento positivo, una forma de aceptación [1970b: 35-39-53-65-75].

Difícilmente podremos rechazar estas afirmaciones de Grotowski, siempre que comprendamos que está hablando del actor como presencia, como estímulo, como interlocutor y comunicador de un estado físico y mental que quiere transmitir a los espectadores: o sea, como persona-actor o actor-persona. La desviación de Grotowski no se produce por este intento, sino por haber acabado eliminando al personaje y la ficción, como tales, del teatro. Empezó construyendo al personaje en función del actor, y acabó diluyéndolo en el actor, al que quiso convertir en “santo” para recuperar el

carácter de presencia “sagrada” del teatro. Muy lejos, ciertamente, de Diderot. Dice Diderot:

Si (*el actor*) sigue siendo él mismo cuando interpreta, ¿cómo dejará de ser él? [...]

Todo su talento no consiste en sentir como suponéis, sino en manifestar tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento que consigue engañaros.[...]

Él no es el personaje, sólo lo interpreta y lo interpreta tan bien que vos le tomáis por tal: la ilusión sólo es para vos, él sabe bien que no lo es. [...]

El medio más seguro para que una interpretación resulte pequeña y mezquina es tener que interpretar la propia personalidad. [...]

El gran comediante es todo o no es nada. Y precisamente porque no es nada puede ser todo por excelencia. [...]

Los comediantes no impresionan al público cuando están furiosos, sino cuando representan bien el furor.

(*El actor ha de*) olvidarse y distraerse de sí mismo [1986: 22-27-28-52-76-94]

Entenderemos y aceptaremos mejor las tesis de Diderot si comprendemos que se está refiriendo al actor-personaje. No niega la existencia del actor-persona, pero lo supedita al personaje y no al revés, como hacía Grotowski. Si tomamos estas afirmaciones de modo exclusivista, sin embargo, convertiríamos al actor en una exterioridad vacía, lo que no deja de ser más que otra forma de impostura. El histrionismo, la sobreactuación, la exageración y la pérdida de la integración corporal de la que hablamos, haría imposible la naturalidad o verdad escénica, verdad que Diderot no sólo no niega, sino que busca, precisamente, al no encontrarla en la confusión entre el actor-persona y el personaje. La desconfianza hacia la persona del actor hemos de

entenderla también desde el prejuicio “anti-naturaleza” que Diderot, de acuerdo con las ideas que empezaban a ser dominantes en su época, profesaba. La naturaleza comenzó a significar para el pensamiento burgués el desorden y el caos, aunque pudiera tener momentos bellos. Lo verdadero, lo bueno y lo bello están, para el Diderot ilustrado y racionalista, en el arte, no en la naturaleza. Por eso opone “el instinto limitado de la naturaleza” al “estudio ilimitado del arte” [1986: 83].

Como vemos, lo que separa a Grotowski de Diderot no es tanto una teoría distinta sobre el arte de actor y la interpretación, sino una idea distinta del teatro. Para Grotowski el teatro es ante todo presencia, estímulo, sublimación y transformación física y mental del actor; para Diderot es ficción, creación artística, lo opuesto a los arrebatos incontrolados de la naturaleza y la sensibilidad. Grotowski acabó “saliéndose” del teatro y buscando otra cosa, cierta “salvación” personal, terapéutica, de autoconocimiento y experiencia transformadora (antiteatro, suprateatro o transteatro, podríamos decir). Su trabajo sobre el actor, tomado de manera exclusivista y absoluta, conduce inevitablemente a ese lugar. La idea de teatro de Diderot, en cambio, está mucho más cercana a los hechos, o sea, a la realidad social e histórica del teatro. Tomada de modo absoluto conduce igualmente, sin embargo, a la muerte del teatro, a un teatro de hojarasca, artificial, amanerado, declamatorio y falso, o, en otro extremo, a un teatro estéticamente refinado, del buen gusto, muy comedido y frío. No es lo que Diderot defiende, aunque el teatro de su época acabó por estos derroteros. Contra ese estado de cosas se levanta Stanislavski quien, de nuevo, más que una teoría de la interpretación, lo que tiene es una idea concreta de teatro (realista) para el que inventa un método o técnica interpretativa, el naturalismo psicológico del actor. Cuando quiere hacer otro tipo de teatro (interpretar a los clásicos, por ejemplo) comprueba que su

método no funciona y busca otra técnica, “las acciones físicas”. Pero en realidad Stanislavski no propone nunca un “método”, tal y como luego se interpretó erróneamente y como veremos un poco más adelante.

Una teoría de la interpretación, coherente con una idea o teoría global del teatro, ha de analizar e integrar al actor-persona (o sea, el hecho corporal, biológico y estimular de la presencia y el trabajo del actor –A.Artaud, J.Grotowski, E.Barba–) y al actor-intérprete (Meherhold, Craig, Copeau, D. Fo) con el actor-personaje (D.Diderot, A. Prieto, Stanislavski, A. Boadella). El concepto de *integración*, la creación de una totalidad unificada, coherente y globalmente perceptible (una *gestalt*), que sea a la vez estímulo positivo (biológico, energético), realidad visual y sensorial estéticamente atractiva o sorprendente, al mismo tiempo que encarne un ser de ficción realmente nunca visto: he aquí el difícil reto de un actor, la mágica creación y aparición de un personaje real y verdadero sobre el escenario. El *arte de la interpretación* se basa en la integración coherente de esa trinidad escénica: la persona, el intérprete y el personaje. Mediante un aprendizaje vital y consciente, el actor necesita a la vez conocer y desarrollar todas sus capacidades personales, transformar y “elevar” su cuerpo, al mismo tiempo que “sale” y se olvida de sí para hacer posible que el espectador vea y sienta a un ser distinto, una realidad distinta a la realidad ordinaria, una realidad irreal, suprarreal o transreal.

La base de toda interpretación teatral auténtica consiste en separar el yo del actor del yo del personaje. El yo se coloca de lado, se convierte en un observador consciente que ni se identifica ni juzga al personaje, que le deja ser y le presta para ello todo su ser (su cuerpo, en primer lugar, pero también su sentir y su pensamiento) y lo deja en libertad, deja al personaje ser y actuar por sí mismo, sin interferir, sin tratar de

controlarlo. El yo se retira y se queda observando lo que otro ser, el personaje, hace y dice guiado por el propio impulso de la acción, la palabra, la situación, la relación con otros personajes. El yo se convierte en un espectador que no interviene porque no puede intervenir: la ficción ha de cobrar vida por sí misma, aparecer *como si* fuera real del todo. Esto sólo es posible si el yo del actor deja de convertirse en el centro de atención del propio actor. Si el actor deja de preocuparse de sí mismo, si se olvida de sí, como pedía Diderot. Deja de pensar en sí mismo, y hasta de juzgar si lo hace bien o mal. Deja de encasillarse y juzgarse. Si su atención entra en conflicto consigo mismo no logra “meterse”, ni meternos, en la ficción.

El teatro se asienta sobre una profunda reflexión humana acerca de nuestra realidad ontológica. Su lenguaje está lleno de paradojas. Nos dice: “eres tú y no eres tú”, “eres cuando eres otro”, “tu ser es apariencia de ser”, “para ser has de dejar de ser”, “eres aquello que haces”, “tu yo no es más que ficción”, “tu identidad es imaginaria”, “actuar es olvidarse de sí”, “interpretar es ponerse en el lugar del otro”, etc. La poesía y la narración plantean los mismos problemas, crean las mismas paradojas, pero se limitan a hacerlo a través o dentro del lenguaje. El que escribe, habla, cuenta, narra, o se expresa, dice también: “soy yo y no yo”, “soy yo y el poeta o el narrador”, “soy yo y el otro”. O como diría Lacan: soy el discurso del otro; mi identidad: la del espejo (la “fase” del espejo no es una fase, es un estado). Como dice E. Bentley “la vida es una ficción por partida doble: no vemos tanto a los demás como a aquellos a quienes sustituyen; no nos vemos tanto a nosotros mismos como a otros con quienes nos identificamos” [1982: 45].

Sin diferencia no hay conciencia de sí. Hay que salir de sí mismo para volver en sí: para elevar la conciencia de sí. La conciencia proviene de la exterioridad, de la

comprobación del afuera. Fernando Pessoa, en el *Libro del desasosiego*, nos dice que crea personalidades constantemente, pero que para crear necesita destruirse. Habla de exteriorizarse “dentro de sí”: dentro de sí no existe sino *exteriormente*. Esto es lo que en verdad hace el actor.

Pero la propia exterioridad nos está vedada; no podemos, en verdad, vernos ni observarnos a nosotros mismos desde el exterior. Es la conciencia, más que la imaginación, la que realiza ese imposible: se sitúa fuera de sí para ver al propio cuerpo como desde fuera, como el de otro, extraño, y esa visión le centra al actor en sí mismo, le otorga exterioridad y, con ello, le hace más real que cuando sólo está dentro de sí. El actor, para lograrlo, ha de dejar de identificarse con su yo, despegarse de esa realidad mental y puramente imaginaria en que consiste el yo, pues de lo contrario no puede acceder a ese estado en el que la conciencia se “libera” del cuerpo.

Entre su ser y el ser del otro, entre el actor y la máscara del personaje, está el vacío del no ser, la nada. El actor da el salto de ser él a ser el otro sin temor, no se paraliza ante el abismo. Supera la reacción de encogimiento, encerramiento, retracción sobre sí. Acepta el riesgo de la disolución o la diseminación de su ser, supera el temor a desaparecer, confía en sí mismo, se atreve. Para ello, al menos en el acto de saltar, ha de comprender y aceptar su propio vacío: desprenderse de su yo al darse cuenta de que no es nada, sólo una apariencia o una máscara más. Pero para poder realizar esa transmutación, el actor necesita la presencia de los otros. Aisladamente no puede salir de sí. El actor ha de actuar, no para sí, sino para el placer de los otros. Los otros, a su vez, con su presencia y entrega a la ficción que él hace posible, le permiten al mismo tiempo alcanzar su “otro yo”, esa conciencia de sí promovida por la exterioridad. El público hace de espejo que le centra en el personaje, que entonces se convierte en su

propio ser exteriorizado, al mismo tiempo que sostiene el hilo que le hace volver en sí, que le saca del laberinto del personaje. Si se abisma del todo en el otro ficticio, en el personaje, produce pánico en el espectador, que ve en el actor abismado su propia amenaza de extravío, locura o disolución.

El arte de la interpretación es el arte de la experiencia de los límites: camina sobre un filo de navaja invisible. El actor ha de saber lo que se juega: de ese fondo de verdad nace la verdadera conmoción del teatro: “Para que el actor cese, en su ser subjetivo, de provocar en mí desazón y duda, es preciso que tenga la seguridad de que él es también, como a distancia de sí, el intelectual de su arte” (Badiou, 1993: 69). Badiou intuye ese difícil equilibrio de contrarios con el que el arte de la interpretación alcanza su perfección y belleza:

El actor exhibe en la escena la evaporación de toda esencia estable. La firmeza de los signos corporales y vocales de que hace alarde sirve ante todo para establecer, por sorpresa y deleite, que nada coincide consigo mismo. [...] El actor opera contra toda teoría natural de las diferencias, y en particular de la diferencia de los sexos. Artificializa lo que creemos *dado* con más evidencia, une lo que imaginamos desde siempre separado, separa aquello cuya unidad parecía adquirida [1993: 81].

Todo cuanto decimos está, a su vez, contenido en lo que Bajtín llama *alteridad*, rasgo esencial de la literatura y el arte en general, y que con frecuencia se reduce a una simplificación: relación dialógica y, más aún, dialogal. El propio Bajtín no comprendió la naturaleza dialógica del teatro, al que consideró monológico, sin duda porque sólo se ocupó del texto teatral, no de la representación, o más aún, porque sólo analizó el texto teatral desde la perspectiva del autor. Al no encontrar en el texto teatral al autor-creador

(ya hemos dicho que “se borra” del texto teatral), acabó atribuyendo el texto dramático al autor real, desde cuyo punto de vista el teatro es naturalmente monológico, responde sólo a la voz e intención del autor. Pero ya hemos dicho que en el texto teatral hay un autor implícito, el dramaturgo, distinto del autor real y equivalente al autor-creador de la novela (el narrador), por lo que cabe legítimamente el integrar el texto teatral en la categoría de dialógico al contener la polifonía de voces de los personajes. Pero el teatro es, además, desde el punto de vista de la interpretación del actor y de la vivencia del espectador, profunda y esencialmente dialógico, porque pone en escena el origen y sentido de la identidad individual y la construcción social de esta identidad. Este origen está en nuestra condición corporal, física y externa, en el hecho de que la conciencia humana está contenida y encerrada en un cuerpo, a través de cuya exterioridad se constituye de forma parcial y problemática. Al no poder percibirnos real y externamente como totalidad o *gestalt*, sino sólo parcialmente (fragmentos del cuerpo exterior y fragmentos de sensaciones corporales internas), hemos de construir un yo y una identidad a través del pensamiento o la mente, o sea, una identidad imaginaria. Es entonces cuando necesitamos del otro para confirmar esa identidad, ya que el otro sí nos percibe como “objeto” real, como totalidad externa de este mundo. Ni siquiera a través del espejo¹¹⁴ puedo dar consistencia y objetividad a mi identidad, no sólo por la fugacidad de esa imagen especular, sino por su extrañeza.

Mi aspecto exterior, es decir, todos los momentos expresivos de mi cuerpo, sin excepción, se viven por mí internamente; mi apariencia llega al campo de mis sentidos externos, y ante todo a la vista, tan sólo en forma de fragmentos dispares, de trozos

¹¹⁴ “Yo no estoy solo cuando me veo en el espejo, estoy poseído de un alma ajena” (BAJTIN, 1982: 37).

suspendidos en la cuerda de la sensación interna; pero los datos proporcionados por los sentidos externos no representan una última instancia ni siquiera para la solución del problema de que si es mío o no este cuerpo; lo soluciona únicamente nuestra sensación propia interna. Es la misma que da unidad a los fragmentos de mi expresión externa, la que los traduce a su lenguaje interno. Así es como funciona la percepción real: en el mundo exterior único, que es visto, oído y palpado por mí, yo no encuentro mi expresividad externa como un objeto externo y único junto a los demás objetos; yo me ubico en una especie de frontera del mundo que es visible para mí, yo no le soy plásticamente connatural: Es mi pensamiento el que ubica mi cuerpo en el mundo exterior como objeto entre objetos, mas no es mi visión real; ésta no puede prestarle ayuda al pensamiento dándole una imagen adecuada (Bajtín, 1982: 32).

La visión plástica externa del propio cuerpo permite establecer las fronteras que delimitan nuestra presencia en el mundo. Pero vivimos de modo muy distinto las propias fronteras que las de otro hombre. Yo puedo percibir en su totalidad los límites del otro, verlo, mirarlo, palparlo, certificar su existencia objetiva en un mundo espacial y de objetos. Lo que percibo directamente es una apariencia y un objeto, que como tal constituye una unidad visible, palpable y plástica: es decir, una realidad física y estética. A mí mismo, sin embargo, no me puedo percibir ni configurar del mismo modo. Una visión o percepción real y completa de mi exterioridad, desde cualquier punto del espacio, me es imposible. Sólo puedo hacerlo de modo imaginario, construyendo una imagen de mí mismo imaginaria. Pero ni siquiera esa imagen puede separarse realmente de mí, yo no puedo imaginarla totalmente exterior a mí mismo. La visión imaginaria de mí mismo no puedo separarla de mi vivencia interior. Yo sé que no estoy plenamente en esa imagen exterior de mi mismo, porque es una construcción mental que no se

corresponde con una visión real exterior de mí mismo. Esa imagen es apariencia fragmentada, no representa mi totalidad. Nuestra conciencia y nuestra vivencia real interior, además, están fuera de esa imagen exterior. Yo no puedo dejar de concebirme y sentirme desde mi interior. Puedo concebir que el otro vive su exterioridad de la misma manera, o sea, desde su yo, desde su mundo interior y único, pero la forma como yo me vivencio a mí mismo es radicalmente distinta de la forma como vivo el yo del otro. No hay simetría ni equidad, porque al otro lo veo realmente como exterior y a mí mismo, no: “Mi cuerpo es, básicamente, un cuerpo interior, el cuerpo del otro es básicamente un cuerpo exterior” (Bajtín, 1982: 49).

Si no puedo realmente dar consistencia a mi identidad ni a mi realidad objetiva y exterior, por el hecho de no poderme percibir real y externamente, necesito del otro para “asentarme” en este mundo, para adquirir realidad y consistencia. De hecho, así ocurre con el niño, que sólo empieza a tomar conciencia de sí y de su cuerpo a través de la mirada y las caricias de la madre. Pero a partir de este reconocimiento materno y amoroso de la exterioridad se va a establecer, como efecto inevitable, un constante “conflicto” entre la conciencia de sí mismo y la vivencia de su exterioridad, o sea, entre la conciencia del yo y el reconocimiento externo o de su apariencia por parte de los otros. Este conflicto, sin embargo, es el que me posibilita, paradójicamente, el enriquecimiento de mi conocimiento del mundo y de mi experiencia. Al tener necesidad de reconocer al otro como otro, extrapuesto, para reconocerme a mí mismo, yo me puedo despegar de mi interioridad para abrirla a la vivencia del otro.

El hombre, en tanto que naturaleza, sólo se vivencia convincentemente en el otro, pero no en sí mismo. Yo para mí no soy connatural totalmente con el mundo externo; en

mí siempre hay algo esencial que yo puedo oponer al mundo y que es mi actividad interna, mi subjetividad que se contrapone al mundo exterior en tanto que objeto sin ¡caber dentro de él!; esta actividad interna mía es extranatural y está fuera del mundo, yo siempre poseo una salida en la línea de la vivencia interior de mi persona en el acto del mundo; existe siempre de escapatória gracias a la cual me salvo de la dación natural. El *otro* está vinculado íntimamente con el mundo, y *yo* me vinculo con la actividad interior que está fuera del mundo (Bajtín, 1982: 43-44).

Reconocer al otro es reconocer otra conciencia única e inconfundible, no una prolongación o una proyección de la propia conciencia. Es tener conciencia de otra conciencia. La creatividad, lo nuevo, surge de ese encuentro entre dos conciencias únicas.

Hay acontecimientos que por principio no pueden desenvolverse en el plano de una conciencia unitaria sino que suponen la existencia de *dos* conciencias inconfundibles; hay sucesos cuyo momento constitutivo esencial es la actitud de una conciencia hacia *otra* conciencia, precisamente en tanto que otro; y estos son todos los acontecimientos creativos y productivos que aportan lo nuevo, que son únicos e irrepetibles (Bajtín, 1982: 82).

Reconocer vivencialmente al otro, pero no fundirse con él: éste es el reto del actor. Para enriquecer mi vida no he de fundirme ni confundirme con el otro. El otro tiene que permanecer fuera de mí, porque desde ese lugar puede ver y saber lo que yo no puedo ver ni saber desde mi posición. El otro, para el actor, es doble: el personaje y el público. Para el público, el otro también es doble: el actor y el personaje. El

dialogismo es una pluralidad de voces y conciencias que se hace realidad en el teatro, por eso sorprende aún más que Bajtín no lo haya comprendido¹¹⁵. ¿Qué es el teatro sino lo que Bajtín dice que es la literatura?: “La literatura crea las imágenes absolutamente específicas de los hombres en los que el *yo* y el *otro* se combinan de una manera especial e irrepetible: el *yo* en forma del *otro* o el *otro* en forma del *yo*” [1982: 335].

La radical *exterioridad* del personaje teatral, que no puede mostrar su interioridad ni directa ni indirectamente, ya que no existe, como en la novela, un narrador que pueda entrar en su conciencia y dar fe de ella, tiene mucho que ver con la naturaleza aparential y dialógica de la identidad humana. Podemos *expresar* externamente nuestra interioridad o tratar de ocultarla (o las dos cosas a la vez), pero nunca podemos *mostrar* realmente nuestro interior ni *penetrar* en el interior del otro. El actor, por lo mismo, no tiene que entrar en ninguna interioridad del personaje, porque esa interioridad no existe, ni tampoco tratar de mostrar la suya como sustituto de la del personaje, sino simplemente construir una exterioridad acorde con la acción dramática. Los personajes no tienen interioridad psicológica, por más que un teatro psicologista y naturalista haya intentado mostrarla. Todo ha de verse y oírse a partir de esa exterioridad; cualquier inferencia sobre la vivencia interior es como en la vida, una interpretación subjetiva. No se trata, por tanto, de construir una interioridad para luego mostrarla. Todo se juega en la frontera, en el umbral entre una interioridad inaccesible y una exterioridad que siempre resulta extraña e incompleta.

Todo lo interno no se basta por sí mismo, está vuelto hacia el exterior, está dialogizado, cada vivencia interna llega a ubicarse sobre la frontera, se encuentra con el

¹¹⁵ Acerca de la concepción teatral de M.BAJTÍN y sus contradicciones, véase J.HUERTA CALVO [1995].

otro, y en este intenso encuentro está toda su esencia. [...] *Ser* significa *comunicarse*. La muerte absoluta (el no ser) es no ser oído, no ser reconocido, no ser recordado. [...] Ser significa ser para otro y a través del otro ser para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano interno sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los *ojos del otro* o ve *con los ojos del otro* (Bajtín, 1982: 328).

Lee Strasberg no parece haber entendido esto. Su lectura de Stanislavski, reduccionista y sesgada, se fundamenta en el discurso de Stanislavski, pero lo simplifica y no tiene en cuenta ni su complejidad ni su evolución. Con ella ha dogmatizado, sin embargo, un método que, como se ha demostrado, puede servir sobre todo al actor cinematográfico, que construye su interpretación “por piezas” o fragmentariamente, con momentos e intervenciones cortas y ante un “público” imaginario muy cercano, la cámara, a la que puede hablar en “intimidad”, o incluso no hablar (se puede doblar su voz). El trabajo del actor sobre su expresividad (facial, sobre todo), siempre visible para la cámara –esa relación directa e “íntima” que en todo momento ha de mantener con la cámara, especialmente en los primeros planos–, se facilita con una vivencia o revivencia interior de algún suceso que, mediante asociación, y a modo de reflejo condicionado, pueda acceder a la conciencia. Pero ni este método es aplicable a la mayoría de las interpretaciones teatrales, ni a todas las cinematográficas, ni es el más adecuado para entender lo que realmente ocurre en el arte de la interpretación. La pregunta inicial que se hace Strasberg plantea una falsa dicotomía: “¿El actor debe sentir realmente la emoción que transmite o debe demostrar la emoción sin sentirla?” [1990: 45]. Ya hemos dicho que una cosa son las emociones del personaje, que han de parecer verdaderas, y otra las emociones del actor, que no tienen por qué ser verdaderas, ya que le basta con

fingirlas de tal modo que parezcan verdaderas en el personaje. La confusión entre actor y personaje, entre realidad y ficción, está en la base de todas las confusiones del “método” de Strasberg. Interpretando mal a Diderot, dice: como “no es posible emocionarse cuando se quiere, por eso el actor no puede recurrir a emociones reales sobre el escenario, sino a fingir la emoción mediante medios externos” [1990: 45]. Pero Diderot no afirma que el actor haya de recurrir a “medios externos” (o sea, falsos) por oposición a los “medios internos” (o sea, verdaderos) que son los que propone Stanislavski. Sencillamente Diderot dice que no es necesario emocionarse de verdad para que las emociones del personaje sean verdaderas o creíbles. La simplificación del método de Strasberg oculta, además, o da por resuelta, una dificultad casi insuperable: la de revivir voluntariamente una emoción del pasado para hacerla pasar por vivencia real del presente, y justo en el momento en el que lo requiera la escena.

Lo que Stanislavski sintió fue que lo que importaba era la verdad del actor; lo que el actor siente y experimenta en su interior es lo que expresa en lo que dice el personaje y en la forma en que éste reacciona externamente. [...]

La memoria afectiva es el elemento básico para volver a vivir en el escenario, y, por lo tanto, para la creación de una experiencia real allí. [...]

Recrear o revivir una experiencia emocional intensa sólo por la voluntad, era la esencia de nuestro trabajo [1990: 66-122-124].

Aquí se produce una serie de supuestos y desplazamientos totalmente erróneos.

Vamos a enumerarlos:

- 1) No se duda acerca de la posibilidad de esa revivencia o vuelta emocional al pasado: basta con relajarse para poder recuperar esa experiencia y para

traerla luego a voluntad cuando se quiera. Ignora Strasberg que desde Freud se sabe que cualquier vuelta a un pasado emocionalmente intenso (que es el que le interesa, porque las emociones en el teatro, se supone, han de ser intensas) está “protegido” por resistencias inconscientes, así que cualquier verdadera revivencia de ese tipo ha de ser el resultado de un arduo trabajo sobre el inconsciente. Lo que se recuerda, con frecuencia, es una elaboración consciente que puede tener muy poco que ver con la experiencia o vivencia real.

- 2) Identificar la “verdad del actor” con esa revivencia emocional, suponiendo que se logre, es otra afirmación totalmente gratuita y engañosa. ¿Por qué va ser más verdadera esa emoción revivida y reelaborada, forzosamente mantenida en la memoria y en la conciencia a la hora de actuar e interpretar un personaje, que la emoción que se produzca espontáneamente al interpretar un papel, decir determinadas frases, hacer determinados gestos, y sin necesidad de “hurgar” en el pasado e improvisar una psicoterapia de aficionados?
- 3) Resulta poco menos que imposible el mantener la atención sobre lo que el personaje hace y dice, y sobre cómo debe hacerlo y decirlo, que es la tarea propia del actor, y estar, al mismo tiempo, recordando y reviviendo sucesos de su vida pasada que no tienen que ver con la escena más que por una supuesta “ semejanza emocional”. No se cree en la capacidad emocional que pueda surgir o crear directamente la acción dramática y, en cambio, se cree en la posibilidad de trasladar energía emocional latente sacada del pasado y

del interior mediante un recuerdo que, para ser eficaz, ha de ser lo más vívido posible, o sea, que ha de emplear una buena cantidad de atención.

- 4) No se tiene para nada en cuenta el hecho real de la actuación ante un público, o sea, la presencia de los espectadores, como si el actor pudiera olvidarse por completo de su presencia para focalizarse en su interior y sacar de él una emoción no contaminada ni influida para nada por la realidad de escenario y del público. Se necesitaría una cuarta pared de acero para aislar por completo al actor y evitar que la presencia del público no le distrajera de sus revivencias.
- 5) Se olvida que en el teatro lo que importa más son las emociones y conmociones del público, logradas por el medio que sea, y cuanto más sencillo mejor, y no las emociones reales del actor. ¿No es el público, con su mirada e interés, el que en realidad “mueve” al actor y sostiene su interpretación para que provoque en él, a través de los personajes, la emoción y la conmoción?
- 6) La interpretación del actor, o los problemas que el arte de la interpretación conlleva, se reducen aquí a uno solo: la expresión de emociones. Pero en el teatro no hay sólo “expresión de emociones”, sino mucho más. Las emociones son un componente de la acción, no al revés; la acción de “emocionarse”, ni es la más importante, ni la única.
- 7) La distinción que hemos hecho entre “sentir” y “emocionarse” puede ayudar a comprender mejor qué ocurre cuando se produce una interpretación “verdadera”, o sea, aquella que produce un momento de conmoción e interés profundo en el espectador. Sentir es una reacción holística, integral (cuerpo-

mente) del ser humano, unificada en torno a una visión, una comprensión, una identificación o un distanciamiento que adquiere, de pronto, un sentido completo, lleno de significación, para el sujeto. Emocionarse, en cambio, es una reacción fragmentaria, que carga energéticamente una zona concreta del cuerpo, y no una ola de energía vibratoria unificada y homeostática que recorre todo el cuerpo, como ocurre cuando se produce lo que llamamos “el sentir” (el “escalofrío” es una buena analogía). Mientras la emoción es parcial y difícil de controlar¹¹⁶, el sentir es total y produce un efecto de control y facilidad. El actor, al contrario de lo que propone Strasberg, debe, en todo caso, aprender a sentir mucho y a emocionarse lo menos posible cuando esté en escena, independientemente de lo que ocurra o haya ocurrido en su vida real.

8) El “método” está equivocado porque carece de una teoría mínimamente fundamentada sobre la naturaleza de la emoción. No distingue ni toma en consideración los factores o componentes de toda emoción: a) estímulo b) pensamiento c) arousal o activación neurofisiológica y d) valor conductivo-contextual. Esto significa que:

a) Toda emoción proviene de un estímulo, ya sea exterior o interior, físico o mental.

¹¹⁶ L.Strasberg incurre en una contradicción que no puede ocultar: por un lado reclama la emoción intensa, por otro pide al actor su control: “Cuando el actor se acerca al momento de reacción emocional intensa, con frecuencia el cuerpo ejerce una fuerte tensión para detenerla; a nadie le agrada revivir experiencias intensas. Cuando el actor llega al momento de gran intensidad, debe poder estar concentrado sensorialmente; de otra manera, la voluntad del actor está fuera de control y puede ser arrastrado por la experiencia emocional”[1990:125]. Un verdadero lío, definitivamente.

- b) Toda emoción se sostiene y refuerza mediante un pensamiento (generalmente una creencia que se expresa mediante una proposición y que tiene origen en una interpretación de experiencias anteriores).
- c) Toda emoción se concreta, manifiesta y actúa a través de una reacción neurofisiológica, reacción suele activarse de manera simultánea con el elemento cognitivo b).
- d) Toda emoción tiene un valor contextual, o sea, que adquiere significación dentro de un contexto determinado en el que se manifiesta condicionando la reacción conductual del sujeto¹¹⁷.

De acuerdo con esta teoría de la emoción, se comprenderá que el método de interpretación propuesto por Strasberg carece de rigor intelectual. Al centrarse casi en exclusiva en el estímulo interno (la memoria emotiva), no tiene en cuenta ni otros estímulos presentes (escenario y público), ni la determinación de las interpretaciones cognitivas, ni las reacciones fisiológicas (basta con relajarse), ni su valoración y manifestación contextual y conductual, o sea, la situación dramática creada por la ficción. El método, aplicado hasta sus últimas consecuencias –lo que afortunadamente

¹¹⁷ Parece demostrado que, si bien existe un cierto número reducido de emociones universales, su valor contextual y su forma de expresión varía mucho de unas culturas a otras. También parece comprobado que las emociones no tienen una manifestación fisiológica específica ni exclusiva, lo que hace, por ejemplo, que, sin un contexto apropiado, podemos llegar a no distinguir bien una manifestación de llanto de otra de alegría, pudiéndose dar, incluso, un “llorar de alegría”, “llorar de emoción”, o una “risa histérica” o “nerviosa”. La alegría, la pena o el miedo se expresan de muchas maneras y adquieren muy distintos valores según el contexto y situación comunicativa. Todo esto no parece tenerse en cuenta en el famoso “método”, que parece proponer una especie de catálogo de emociones descontextualizadas e intercambiables. El reconocimiento de las emociones y su expresión facial-corporal depende de varios factores: 1) Expectativas y atribuciones del observador 2) Estado emocional del observador 3) Aprendizaje y experiencia 4) Influencia del contexto y 5) Diferencias individuales. Todo esto no es tenido en cuenta por Strasberg y sus seguidores. (Véase E. FERNÁNDEZ-ABASCAL y M. CHÓLIZ, 2001: 53-55).

no suele ocurrir— podrá producir una llamativa paradoja: cuanto más “verdadera” sea la emoción revivida, o sea, cuanto más centrado esté el actor en su estímulo interno, más falsa resultará su interpretación, más alejada de la escena. Se confundió, ya lo advirtió Diderot, la verdad de la vida con la verdad de la escena, suponiendo, erróneamente, que la verdad íntima, subjetiva, es garantía de verdad escénica. La aceptación de este enfoque subjetivista seguramente tiene que ver con la orientación ideológica dominante de nuestra cultura, cada día más obsesionada por la identidad subjetiva y su afirmación individualista ante los demás como garantía de éxito. En el teatro, sin embargo, puede dar lugar a lo que A.Boadella llama “nueva patología pública del exhibicionismo”, una especie de culto a las “exhibiciones neuróticas del yo”[2000: 30-42]. Una actitud equivocada respecto a la condición de intérprete y la naturaleza artística y ficticia de la interpretación, puede llevar a los actores a conferir “mayor importancia a vivir la vida simulando que a simular la vida tal como se hacía en el antiguo arte de Talía” (Boadella, 2000: 141). Ya Michael Chejov comprendió que en la interpretación el actor no debe mostrar una realidad interior, sino algo que es mucho más objetivo y sutil: la imagen, la atmósfera, la presencia, el “gesto psicológico”: “Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor” [1999: 69].

Pero hagamos honor a Stanislavski y no le atribuyamos un método que no recoge la verdadera dimensión de su teoría sobre el teatro y el arte de la interpretación. Él siempre estuvo investigando, con verdadera pasión y afán científico, los mecanismos y resortes que el actor debe aprender a utilizar para alcanzar la perfección de su arte. Nunca opuso de forma radical lo “exterior” a lo “interior”, y trabajó siempre con minuciosidad todos los aspectos externos de la interpretación: voz, cuerpo, vestuario,

gestos, acciones físicas. Jamás propuso que el actor se encerrara en su interior para buscar allí la clave de una interpretación. Nos bastará con un par de citas, de las muchas que se encuentran a lo largo de su importantísima obra:

Coseché aplausos y sufrí también muchos fracasos en mis primeras tentativas artísticas. Tanto una cosa como la otra, partían de la circunstancia de que yo no amaba al personaje que estaba interpretando, sino a mi persona encerrada en ese papel; y el error me alejaba de los problemas creadores del arte escénico [1976: 8].

Esto lo dice al principio de sus memorias, y justo al final resume su posición:

Mi “sistema” se divide en dos partes principales: 1) el trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad, y 2) el trabajo exterior e interior también sobre su papel. El trabajo interior reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista evocar el estado creador, durante el cual la inspiración acude con mucha facilidad. El exterior, en cambio, consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el papel consiste en el estudio de la esencia de la obra dramática, del núcleo que habría servido para su creación, y que determina su sentido, como el de cada uno de los papeles que componen e integran la obra en cuestión [1976: 356].

Como podemos comprobar, Stanislavski no confunde nunca el teatro y la vida, el actor y el personaje, y nunca habla de emociones tal y como lo hace Strasberg, sino de “evocar el estado creador”. Con esta expresión se refiere, no a revivir emocionalmente el pasado, sino a un tipo de concentración, de estado mental y de ánimo general que nosotros llamamos “presencia” y “estado de flujo”, como explicaremos más adelante.

De ahí surgirá una interpretación que tendrá en todo momento en cuenta el núcleo esencial de la obra, su contenido y sentido global, del que forma parte de modo inseparable. Y no olvidemos que el objetivo fundamental de Stanislavski no es otro que el de dar vida al teatro, hacer más verosímil la representación, más verdadera y viva la interpretación, más fascinante y conmovedora la escena. Frente a la declamación vacía, la retórica gestual, la grandilocuencia, el histrionismo, la rutina, los clichés y estereotipos que ocupaban la escena de su época, Stanislavski supo devolver al teatro su profundo interés humano y estético, abriendo el camino a todas las vanguardias y a todas las transformaciones del teatro del siglo XX.

Las ideas y propuestas de Stanislavski, sin embargo, no eran del todo originales. Desde un siglo antes ya se venía planteando la necesidad de que el teatro encontrara un modo de representar a interpretar más acorde con la nueva sociedad emergente –nacida del triunfo definitivo de la burguesía– y la mentalidad moderna que entonces se iniciaba. En nuestro país tenemos un ejemplo sorprendente de la aplicación de esa nueva mentalidad al teatro en la figura de Andrés Prieto, un extraordinario actor de principios del siglo XIX, que en 1835 escribió un verdadero tratado de teoría teatral que ha sido recientemente publicado con el título de *Teoría del arte dramático* [2001]. Adelantándose a Stanislavski dice, por ejemplo: “Los recuerdos son el recurso inagotable de un actor, y sólo en su alma, en sus propias sensaciones y en sus recuerdos es en donde debe buscar y hallar las grandes emociones. Por lo regular, no expresamos bien más que lo que hemos sentido” [2001: 214]. Todo el libro se fundamenta en reflexiones filosóficas y morales de sumo interés y sus páginas están llenas de agudas observaciones: “El actor debe siempre interesar, aun guardando silencio”; “la mayor habilidad está en hacer hablar al silencio”; “todos los actores deben concurrir a

aumentar la fuerza de la expresión de aquel que habla”; “cuando el actor trata de provocar el aplauso, muestra al actor y hace que desaparezca el personaje”; “jamás se debe exagerar la expresión: así que el espectador lo nota, se acabó el efecto”; “el juego natural del teatro hace que desaparezca el actor para hacer lugar al personaje”; “en todo lo que es verdaderamente grande se debe venir a parar en lo natural y sencillo”; “todos nacemos originales y todos morimos copias”; en el teatro “hasta los ridículos caballos de cartón se prefieren a los hermosos caballos vivos”; “no se va al teatro para afligirse de veras”; “los actores se inclinan con demasiada frecuencia a exagerar los sentimientos que no sienten” [2001]. Hasta nos habla de un “método” de interpretación que luego encontraremos desarrollado en M.Chejov:

Existe un medio único para producir en nuestra máquina ciertas emociones involuntarias, pero este medio no está en poder de todos, el secreto consiste en una imaginación muy ardiente que debe tener todo artista, y en el arte de ejercitarla, en la reproducción rápida y fuerte de las imágenes penetrantes, acostumbándola también a poseerse enteramente del objeto que debe ocuparla; entonces, sin voluntad propia, sin nuestra intervención, suceden por sí mismos fenómenos como en las situaciones verdaderas [2001: 148].

Gordon Craig, como reacción contra el naturalismo y el realismo psicológico, también contribuyó decisivamente a revolucionar el arte de la interpretación. Concibió al actor como una supermarioneta, algo así como un títere gigante, a semejanza de los actores griegos que se agrandaban con elevados coturnos e impresionantes máscaras. Quería poner énfasis, no en lo que erróneamente se suele entender –la dependencia del actor del director– sino en el hecho de que el actor, como verdadero artista, no imita la

vida, sino que la crea, y para ello debe partir de un control total sobre sus emociones, en lugar de centrarse en sí mismos. Recuerda a los grandes maestros que:

no eran individuos obsesionados por la idea de exaltar cada uno su personalidad como si fuese una cosa preciosa y poderosa, sino gente satisfecha de que una sagrada paciencia moviera sus cerebros y sus dedos en la sola dirección permitida por las leyes, al servicio de las simples verdades [1987: 141].

A propósito del arte egipcio, al que toma por modelo, se pregunta:

¿Y la exuberancia, la emoción, la vanidosa personalidad del artista?; ni una sola señal de todo eso. ¿Y las dudas angustiantes, la pesadumbre interior?; absolutamente nada. ¿Y el esforzado ánimo?; ni una señal de esto; ninguna de estas confesiones ni estupideces. No al orgullo, no al temor ni a la comicidad, ningún signo que la mente o la mano del artista (fuese aún por una fracción de segundo) dejara fuera del control de las leyes que lo disciplinan [1987: 142].

Eugenio Barba también ha intentado modificar los esquemas de interpretación de Stanislavski, aunque de modo un tanto confuso. Por un lado sitúa al cuerpo en el lugar central, comprendiendo que sólo una participación de todo el cuerpo hace posible una interpretación adecuada: “Mediante los ejercicios del entrenamiento, el actor pone a prueba su capacidad de alcanzar una condición de presencia física total, la condición que luego deberá reencontrar en el momento creativo de la improvisación y del espectáculo” [1989: 146]. Pero para ello opina que el actor ha de vencer muchos obstáculos y resistencias, por lo que se requieren años (“no puede limitarse a tres o

cuatro años”, dice [1989: 39]) de profunda disciplina y aprendizaje, lo que nos remite de nuevo a una idea psicoanalítica y terapéutica del trabajo de aprendizaje del arte de la interpretación. De hecho, la interpretación sigue entendiéndose en términos subjetivos, pese a tomar un punto de partida más objetivo, el de los estímulos concretos:

Lo que llamamos estímulo es una imagen concreta, precisa pero sugestiva que pone en marcha la fantasía del actor. Es un punto de partida que permite al actor tomar la imagen inicial e injertarla en su propia fantasía, su propio universo interior, desarrollando sus propias imágenes y asociaciones que son reacciones vocales [1989: 81].

Pero en otro momento parece desdecir estas ideas, mostrándose totalmente contrario a una concepción psicologista:

Nunca se insistirá bastante sobre los riesgos de la personalización en el trabajo del actor, sobre los riesgos de una concepción psicológica que no hace más que recorrer de nuevo los viejos preconceptos y las viejas mitologías sobre el actor. Riesgos que llegan a ser francamente deletéreos, capaces de destruir toda posibilidad de creación, cuando el director se deja atraer por la demoniaca tentación de trabajar sobre el nivel personal del actor [1989: 163]¹¹⁸.

Mucho menos contradictoria nos parece la posición de David Mamet, quien relaciona la mala calidad de la actuación con la obsesión por sí mismo:

¹¹⁸ La endeble fundamentación teórica del sistema de E.BARBA se refleja en las confusas y polémicas representaciones del *Odin Theater*, en las que se mezcla cierto paroxismo expresionista con aburridas demostraciones de técnicas vocales y gestuales de escaso interés para un espectador normal.

En estos tiempos de miedo e inquietud, nuestra atención se dedica por entero a nosotros mismos, a nuestros sentimientos, a nuestras emociones, a nuestro bienestar inmediato. Esto produce unos niveles de actuación muy malos, porque, cuanto más concentramos nuestra atención en nosotros mismos, menos interesantes nos volvemos. Pensad en cuántos hipocondríacos fascinantes habéis conocido [...].

Las leyes de la atención que son ciertas fuera del escenario también son ciertas en él. El que sólo se preocupa por sí mismo es un pelmazo, y el actor que sólo se preocupa por sí mismo es un pelmazo. Y carece de importancia que el actor se diga: “Debo presentar esta escena de modo que se hagan buena opinión de mí”, o bien: “Para representar correctamente esta escena debo recordar y recrear la ocasión en que murió mi perrito”. En ambos casos, su atención se centra en sí mismo, y en ambos casos su actuación nada nos dirá que no hubiéramos podido averiguar de un modo más ameno en una biblioteca.[...]

La atención del artista ha de dirigirse hacia el exterior; no hacia lo que él mismo está experimentando, sino hacia lo que pretende conseguir [1990: 61-62].

En resumen, creemos que una correcta posición teórica sobre los fundamentos del arte de la interpretación parece imprescindible para comprender el arte del teatro. Sin el actor y su difícil ejercicio, en el que todo su ser se implica, no existiría. Frente a cualquier otro arte, el teatro une en el actor elementos aparentemente contradictorios:

En cualquier otro arte el creador, el material, el instrumento y la obra misma (que es el resultado de todo el proceso creativo) están separados unos de otros, y además los tres últimos se hallan *fuera* de la personalidad creativa. *Sólo en el arte del actor la personalidad creativa, así como el material, el instrumento y la obra artística misma se*

encuentran reunidos en un solo objeto, y de forma orgánica, no en disposición de separarse entre sí (Tairov, 1999: 303).

Objeto y sujeto, producción y producto, proceso y resultado, instrumento y realización, identificación y distanciamiento, individuación y alteridad, presencia y ausencia, autoconciencia y heteroconciencia, observador y observado, realidad y ficción, en definitiva, todo unido mediante la actuación e interpretación del actor: he aquí la esencia de un arte milenario que vive siempre entre dos mundos, suspendido ante el abismo, en la raja que separa y une el mundo real y el mundo imaginario, la realidad y el deseo.

4.2. LA CONDICIÓN DEL RECEPTOR-ESPECTADOR

El segundo elemento necesario para que el fenómeno teatral pueda “tener lugar”, es la presencia de espectadores-observadores reales situados en un espacio concreto. De este hecho se derivan determinadas consecuencias que definen la posición y condición del espectador como receptor activo de la obra teatral:

- 1) Su separación física del espacio de la representación: ha de ocupar un lugar distinto al de la actuación (independientemente de la distancia que exista entre su espacio y el de los actores, o de si estos dos espacios están

físicamente marcados o no, con fronteras más o menos establecidas – elevación del escenario, foso, al mismo nivel de la sala, etc.–).

- 2) Las limitaciones de la percepción visual (frontal, distancia apropiada, iluminación, etc.) y auditiva (distancia, claridad).
- 3) La convención mediante la cual le está prohibido participar o intervenir directamente en la representación por iniciativa propia o hacer algo que dificulte o impida la actuación.
- 4) La aceptación de la convención inicial mediante la cual sabe que todo lo que ve y oye no es “del todo verdad”: por muy real o fantástico que parezca no puede tomárselo como se toma las cosas de la vida real.
- 5) La necesidad de “entrar en el juego”, de suplir con su imaginación o cognición todo lo que no está directamente presente en escena o lo está de modo abstracto, estilizado, transformado, simbolizado o escenificado de forma no realista. Debe suponer muchas cosas, inferir, deducir, construir por su cuenta gran parte de la representación o ficción.
- 6) El espectador no es un receptor aislado, sino que es parte de un público, forma un todo con el conjunto de espectadores. Como tal, influye en los otros espectadores y recibe la influencia de ellos, aunque esté la sala a oscuras (que propicia la transformación del espectador en espía, en mirón, alguien que atisba lo que pasa en escena gracias a la transparencia de la cuarta pared).

El espectador, por tanto, al saber que lo que percibe es distinto a la realidad simple o directa de la vida cotidiana, necesita interpretarlo y valorarlo de modo distinto, pero sus instrumentos de percepción y el modo de percibir es el mismo. Lo que percibe,

además, se parece en todo a la realidad ordinaria, tiene las mismas características físicas que cualquier objeto, suceso o persona del mundo. Lo único que él añade es la ficción, y esto es lo que le obliga a interpretar y valorarlo todo de modo distinto.

El espectador es un intérprete general, construye e interpreta la representación, pero no la crea, no es su autor, como exageradamente han afirmado algunos teóricos de la estética de la recepción. Todo lo que él construye cognitivamente (no visual ni perceptivamente) lo hace, no sobre el vacío, ni a partir de sus fantasías u ocurrencias, sino sobre o con aquello que la obra le ofrece. Va creando el sentido sobre la base de los signos que percibe, signos que tienen un significado independientemente de su interpretación. Construye el sentido, y no puede hacerlo de una vez, porque depende de la obra –del tipo de obra y montaje–, y del transcurso de la acción. Recomponen los signos, los va articulando, lo que le exige una competencia, una predisposición y una atención especial y constante.

Siegfried J. Schmidt habla de la “regla F” para explicar la condición específica de la comunicación estética, que podemos aplicar especialmente al teatro, donde se convierte en condición necesaria de la representación. La regla F se refiere a la “ficción” o “fictivización”, que el espectador teatral, como el lector de una novela, ha de tener siempre presente:

La regla F estipula que: para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente o sus constituyentes según criterios de verdad como verdadero/falso. La verdad o la falsedad de una referencia se mide según la relación de los referentes con la realidad que los participantes aceptan, en un momento determinado, como socialmente válida. Por el contrario, en lugar de los

criterios de verdad, que quedan *suspendidos* (¡y no totalmente ignorados!), es preciso hacer intervenir otros criterios respecto a la posición tomada frente a, y el juicio emitido sobre, objetos de comunicación primarios tenidos por estéticos en el marco de la concepción de arte vigentes en ese momento o que los interlocutores de la comunicación aceptan implícitamente.

La aceptación de esta regla implica para la realización de la comunicación que los papeles se han vuelto fictivos, *fictivizados* [1987: 203].

Este proceso de “ficcionalización”, inherente al hecho teatral, afecta no sólo a la obra artística o estética en sí misma, en este caso a la obra teatral como ficción, sino a todos los participantes que hacen posible su realización y actualización, que han tenido que aprender a ver y participar en ella a partir de ese supuesto básico e inicial.

La fictivización del papel del receptor consiste igualmente en una separación consciente del receptor en un yo real y un yo fictivo. Esta fictivización se produce bien cuando el receptor acepta, en respuesta a la intención del productor, entrar en el papel fictivizado previsto por el productor, bien cuando provoca por su cuenta, con independencia de las intenciones del productor, una fictivización de su papel. [...]

La regla F debe ser observada por todos los participantes en la comunicación estética si quieren tomar parte de manera adecuada en la comunicación estética. Hay que admitir que normalmente todos los participantes han aprendido esta regla en el proceso de su socialización y que la observan conscientemente (Schmidt, 1987: 204).

Pero junto a esta regla F hemos de afirmar el otro polo, la regla R, podríamos llamarla así, que se refiere a la disponibilidad corporal y física, inmediata, del receptor

durante el proceso de recepción, y que le obliga a percibir la ficción como realidad. La recepción teatral es predominantemente visual y auditiva. Vista y oído son nuestros sentidos más desarrollados, los que permiten al cuerpo “ir más allá de sí”, de sus límites corporales y físicos. Vista y oído hacen posible, además, el lenguaje y todos los procesos de intersubjetividad. Sin embargo, precisamente porque nos liberan de los límites inmediatos del cuerpo, la vista, el oído y el lenguaje pueden convertir la percepción en una realidad puramente “mental” –o casi–, es decir, alejada o desligada del cuerpo. El teatro, al poner el énfasis en el cuerpo y la presencia real, hace posible una experiencia en la que estos sentidos y el lenguaje recuperen su condición física, energética, directa y vital. Para ello deben incorporar, integrar en la vivencia receptiva, a todos los demás sentidos: anclarla en el cuerpo.

Las percepciones y sensaciones del tacto, el gusto y el olfato, al estar ligadas a la inmediatez corporal, están socialmente más controladas y reprimidas. Remiten directamente al cuerpo, son más imperiosas, “instintivas” e individuales, y por eso son una fuente de placer o displacer más intenso e inmediato. Siguiendo a Freud diríamos que se pueden sublimar peor o de modo menos eficaz. Son sentidos socialmente muy codificados, pero a la vez muy privados, poco socializados. Recuperarlos, sin embargo, es imprescindible para una revitalización y profundización de la experiencia estética, y así lo entendieron todas las vanguardias, especialmente las teatrales. Se plantea aquí un problema ineludible acerca del modo como deben incorporarse estas sensaciones y percepciones dentro del teatro. Un principio general puede enunciarse así: las percepciones y sensaciones corporales inmediatas deben *integrarse sensualmente* en las creaciones visuales y acústicas, incluyendo en ellas al lenguaje. Las palabras, las imágenes y las acciones se sensualizan cuando pasan a través del cuerpo, cuando se

sienten (tacto, sensaciones cenestésicas), cuando gustan (apropiación gustativo-olfativa), cuando nos “tocan” (contacto corporal), nos afectan, alteran, conmueven, etc. El cuerpo *está* en el lenguaje y la mente y de lo que se trata, por tanto, es de redescubrir esta relación de origen, la inscripción física y orgánica de las imágenes y las palabras en el cuerpo (Johnson, 1991). El lenguaje socialmente reprimido del cuerpo –los impulsos o pulsiones– en el teatro, cuando se produce una verdadera experiencia estética y comunicativa, mueve y dirige la vista y el oído, atraviesa la percepción y el habla y pugna por establecer, a través de ellos, una relación corporal y directa con el mundo de la escena y con los otros, no sólo la indirecta y “mental” que establecen la vista y el oído en la experiencia ordinaria. Decimos, en este sentido, que el teatro libera los sentidos, produce efectos catárticos.

El teatro es un lugar especialmente apto para la recuperación de los derechos del cuerpo como totalidad perceptiva y sensible, más allá de la vista y el oído, aunque no en su contra. A través de lo que vemos y oímos queremos *sentir*, queremos que todo nuestro cuerpo vibre de forma intensa, integrada y uniforme. El teatro es un hecho artístico vivo y directo y el placer estético que produce es primariamente de naturaleza corporal. Esto es posible porque el teatro escenifica el encuentro de los cuerpos cara a cara, frente a frente. La experiencia teatral pura, intensa, produce por lo mismo y a la vez un efecto inquietante. Una vaga sensación de miedo y extrañeza parece hacerse siempre presente al comienzo de una representación, quizás porque el cuerpo intuye que, para gozar verdaderamente de la obra, ha de entregarse, ha de ponerse en total disposición de percibirla con todos sus sentidos, con todo su ser, lo que comporta, como en cualquier otra experiencia de la vida, un riesgo. Esa tensión inicial se libera luego a lo largo del espectáculo y sobre todo al final, y a eso quizás se refiera también el

término aristotélico de *catarsis*. El teatro posibilita de este modo cierta liberación de la tensión y presión que el orden social ejerce sobre el cuerpo.

El teatro, al potenciar y sensualizar la vista y el oído, al invitarnos a prestar toda nuestra atención y dejarnos absorber y llevar por lo que vemos y oímos (imágenes, sonidos y palabras), desborda los límites sociales, la censura impuesta a nuestros sentidos. El cuerpo como organismo vivo, lleno de instintos, impulsos, deseos y ansias de placer y contacto con los demás y con la materia enigmática del mundo, se hace así más consciente de sus posibilidades. No se trata, repetimos, de sustituir la vista y el oído por los otros sentidos, como ha buscado cierto tipo de teatro. Muchos intentos (*happenings, performances, etc.*) con los que se ha buscado dar protagonismo a otros sentidos (el tacto, el gusto, el olfato) *en contra* de la palabra, por ejemplo, han fracasado porque no han comprendido la naturaleza misma y las condiciones de placer *cerrado*, individual y privado, que esos mismos sentidos imponen: una subjetividad intransferible que no es compatible con la experiencia pública e intersubjetiva que se produce en el teatro.

Mucho más importante y artísticamente productivo es buscar, como hemos dicho, la integración del cuerpo a través de una intensificación de la palabra y la percepción visual y auditiva: imágenes, sonidos, frases, sentido, significación... todo ha de remitir al cuerpo, reunirse en el cuerpo y provocar una experiencia total, la del ser completo que somos. El actor debe vivir él mismo esta experiencia a través del personaje y así hacer posible a los espectadores la construcción de esa experiencia o vivencia integral dentro de sí mismos. El espectáculo teatral, a medida que avanza, va haciendo posible la condensación de todas las sensaciones, percepciones, significados y sentidos, reuniéndolos y dándoles coherencia e intensidad. La unión de cognición

(imaginación, pensamiento) y vivencia corporal (estímulos, sensaciones, emociones) es uno de los rasgos específicos de la recepción teatral. La comunicación teatral es un proceso estimular, semántico, estético y emotivo a la vez, que se produce entre actores y público a partir del hecho de su presencia y contacto físico-perceptivo.

El papel central del espectador en la realización de la obra teatral se ha puesto de manifiesto en los estudios teatrales actuales a partir de la incorporación de teoría de la recepción y la pragmática al análisis de los espectáculos. Siendo de gran utilidad, estas teorías han dado lugar, sin embargo, a algunas exageraciones y desorientaciones. Así, por ejemplo, dice M.de Marinis:

Participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como “coproductor” del espectáculo: él es, en efecto, el constructor, parcialmente autónomo, de sus significados, y sobre todo aquel a quien le corresponde la última y decisiva palabra sobre el éxito de los programas de manipulación cognitiva, afectiva y comportamental que el espectáculo trata de concretar [1982: 26].

Considerar al espectador como “coproductor”, “constructor” o incluso “autor” – como a veces se afirma– de la obra teatral, nos parece exagerado, no por lo que en principio parece quererse reivindicar (el papel activo que tiene el espectador en la elaboración del significado y la significación final de la obra), sino porque tal afirmación relega a un segundo plano –o sitúa en un mismo plano– la labor del autor inicial del texto, del director y de los actores. No hay duda de que la relación productiva y creadora (creativa) directa, que el autor, el director, los actores y los demás artífices mantienen con la obra, no se puede equiparar con la tarea constructiva del significado que el espectador ha de realizar para dotar de sentido y significación a la obra y cumplir

su finalidad última. Ocupan lugares e intervienen desde posiciones distintas y, por lo mismo, no pueden cumplir las mismas funciones. Que el público está presente en la creación de la obra desde sus inicios (el espectador implícito que el autor incorpora a la elaboración del texto), que su mirada y su horizonte de expectativas guía la selección y ordenación de los signos teatrales, que se cuenta con su competencia general y teatral y su cooperación activa para poder construir la historia dramática y su sentido (llenar “huecos” y algo más), así como el hecho de que su presencia real durante la representación determine cambios y adaptaciones significativas en la interpretación del actor e influya en la recepción de cada espectador individual, todo ello no nos autoriza a considerar al público como autor ni coautor de la obra o la representación. Podemos imaginar una obra en la que los receptores, por ejemplo, la reciban e interpreten en total oposición a la intención de sus creadores y a la intención de la obra misma. ¿Podemos decir entonces que no exista tal obra, que, por el hecho de que se haya frustrado su relación con el público, ya haya perdido toda realidad y sentido? ¿Y si la recepción lleva a cabo una labor de “autoría” parcial e incompleta, la obra es, por lo mismo, como hecho artístico, parcial e incompleta? Una cosa es que el receptor (público) sea un elemento esencial de la obra, y otra el atribuirle la autoría de la misma. Son cosas que nada tienen que ver. La obra la crean y realizan sus productores reales, que la presentan como tal, acabada, con independencia del público real o empírico que la reciba. No cuentan con el público para realizarla de modo completo (salvo en algunas obras, y en momentos concretos, en los que se provoca intencionalmente una determinada intervención directa del público). Todo está ensayado y previsto, incluida la improvisación e intervención del público. El público, además, tolera con incomodidad el que se le incite a participar directamente en la obra, ya que la convención básica le

sitúa fuera de la escena y sin obligación ni capacidad de intervenir en ella. La transgresión de esta norma puede también teatralizarse, pero no se puede deducir de ello la existencia de un protagonismo creativo directo del público, que no tiene, entre otras cosas, porque no lo requiere para poder disfrutar plenamente de la obra. Afirmar, por tanto, como hace De Marinis, que el espectador es “en definitiva del único realizador efectivo de las potencialidades semánticas y comunicativas de la representación” [1982: 77], no sabemos muy bien qué pueda significar desde un punto de vista práctico o efectivo. Está claro que existen en la representación “potencialidades semánticas y comunicativas” que el espectador realiza, pero también el actor, o los dos conjuntamente; pero también existen realidades semánticas y comunicativas contenidas en la representación misma, lo que hace posible el hecho indiscutible de que unos espectadores las puedan “recibir” y otros no. El acto de recibir no es pasivo, claro, exige participación del receptor, pero eso no anula la transmisión de “algo”. Desgajar del proceso comunicativo uno de sus elementos necesarios (el receptor) y colocarlo en un lugar privilegiado, preferente o autosuficiente, es una operación gratuita y equivocada. El propio De Marinis, consciente de los excesos a los que puede dar una interpretación reduccionista de la teoría pragmática de la recepción, se ve obligado a matizar acertadamente:

Concebir como ilimitada la libertad interpretativa del espectador significa, en primer lugar, desconocer el trabajo fundamental de predeterminación de su percepción que el espectáculo lleva a cabo con todos los medios a su disposición (el actor obviamente, en primera instancia, pero también el espacio, la escenografía, la iluminación, etc.); significa olvidar que el espectáculo le asigna, quiéralo o no, un lugar (un puesto) a quien lo consume, preconstruye, dentro de ciertos límites, su recorrido

perceptivo, delimitando, por decirlo así, un área de efectos afectivos y de sentido dentro del cual podrá situarse posteriormente esa respuesta, naturalmente a su modo [1982: 78].

A las precondiciones de recepción que la obra establece, hemos de añadir las limitaciones y precondiciones cognitivas que el propio receptor lleva consigo al acto de recepción (ideas estéticas, supuestos ideológicos, gustos, experiencias previas, expectativas, creencias, etc.), pero también las múltiples y variadas reacciones que la obra puede provocar en él y que configuran un contexto, no sólo de apertura y creación de sentido y significación positiva, sino de cierre y limitación receptiva, como pueden ser las reacciones psicológicas defensivas o proyectivas, desplazamientos inconscientes, represiones, formaciones reactivas, en definitiva, que lejos de convertirlo en espectador ideal, lo encierran en una subjetividad que le impide disfrutar, ampliar y enriquecer el contenido de la obra. Estos fenómenos no son extraños ni tan excepcionales en la historia del teatro como pudiera pensarse. Recordemos, por ejemplo, cómo recibió el público de su época la obra dramática de Valle-Inclán, o algunas obras de García Lorca, por citar dos ejemplos cercanos y de nuestro entorno cultural. Un énfasis exagerado del papel creativo del público receptor de estas obras las invalidaría para siempre. Por el contrario, la capacidad para dar lugar a representaciones muy diversas, y suscitar reacciones enriquecedoras en el público de épocas muy distintas, es lo que otorga un carácter modélico y permanente a las obras más destacadas del pasado. Los receptores les otorgan su valor, en último término, pero no su existencia objetiva, garantizada mediante el texto y la representación.

4.3. LA REPRESENTACIÓN COMO “ACCIÓN DE ACCIONES”

El teatro es acción. Esta afirmación puede resultar demasiado simplista, pero veremos que encierra una gran complejidad. Nos referimos con ella al tercer elemento esencial o constitutivo de la obra dramática. Al teatro vamos a ver, a presenciar, una sucesión ininterrumpida de acciones que tienen un comienzo y un final: acciones, en primer lugar, de los actores-personajes, que hablan y se mueven en escena; pero también otro tipo de acciones: movimientos de imágenes, luces, sonidos, desplazamiento de objetos, cambios de escenografía, etc. Imágenes, palabras y actos, todo son acciones. Acción aquí significa simplemente movimiento. Imágenes, palabras y actos pueden presentarse simultáneamente formando parte de una acción global, o ellos mismos constituir por sí solos acciones “completas” o aislables. Puede, en un momento determinado, destacar sobre el escenario (sobresalir, ser más saliente) la acción verbal (palabras, enunciados), la acción de imágenes (aparición, desplazamiento, transformación, composición), la acción corporal (movimiento, gesto, ademán, actitud, todo lo que implique una modificación espacial del cuerpo) o cualquier otro tipo de acción (sonidos, música, movimientos de objetos, cambios de luz, etc., y también pausas, silencios y ausencias). A todo esto llamamos acciones reales o movimientos visuales y auditivos. Son cambios en el espacio y el tiempo percibidos directamente por los sentidos. Incluimos aquí la acción de hablar en su aspecto físico, sonoro y acústico. A todo ello, para simplificar, le llamamos *acción real*.

Decimos que el teatro es, en primer lugar, un conjunto y sucesión de acciones reales, tridimensionales, espacio-temporales: sin ellas no habría teatro. No existe, por tanto, un teatro sólo de palabras, entendidas éstas como pensamientos, ideas, proposiciones o enunciados de contenido semántico. La oposición entre acción/palabra, palabra/imagen, imagen/acción, desde esta perspectiva, es totalmente falsa, ya que todo son acciones reales. Lo que podemos diferenciar y analizar son los diversos tipos de acción y las relaciones que mantienen unas acciones con otras. Este sí es un problema teórico y práctico de gran importancia.

Podemos establecer un esquema tripartito para clasificar las acciones dramáticas:

1) Acciones físicas 2) Acciones verbales y 3) Acciones mentales.

Las *acciones físicas* son actos, hechos o sucesos reales: algo o alguien se mueve en el espacio durante un tiempo concreto, cambia de posición o lugar, modifica algo su entorno, realiza algo con una finalidad concreta. Para identificar una acción física, o un conjunto de acciones físicas encadenadas para alcanzar un objetivo concreto, basta hacer la pregunta “¿qué ocurre?” La respuesta es siempre una proposición verbal: el verbo expresa o resume la acción física.

Las *acciones verbales* son lo que la pragmática llama “actos de habla”¹¹⁹: la acción principal consiste en hablar, en decir algo, en emitir o pronunciar un enunciado. Naturalmente, estas acciones verbales son también acciones físicas o mejor, van acompañadas de acciones físicas (sonidos y gestos)¹²⁰, pero lo que las define no es su componente físico y corporal, sino la intención comunicativa, expresiva o estética.

¹¹⁹ “La sintaxis es el estudio de qué y cómo se dice o expresa (algo); la semántica, el estudio de qué se quiere decir (al decir algo), y la pragmática, el estudio de qué *se hace* (al decir algo). En otras palabras, la pragmática es aquella parte del estudio del lenguaje que centra su atención en la *acción*”. (T.A.VAN DIJK, 1987: 172).

¹²⁰ “Es perfectamente natural trazar una distinción entre habla y acción puramente física. Pero hacerlo encubre el hecho de que el habla es también acción” (R.OHMANN, 1987: 72).

Hablar es la acción humana más común y frecuente: además de poder constituir una acción completa en sí misma, acompaña a la mayoría del resto de acciones humanas, influyendo en ellas (dirige, orienta, organiza, transforma, da sentido y finalidad). El habla es una acción que va unida casi siempre a otra acción no verbal; no obstante, pueden perfectamente diferenciarse las acciones verbales de las acciones no verbales o físicas.

Los actos verbales son, además, hechos o acciones sociales¹²¹. La conversación o el diálogo es la realización de un acto social. No hay diálogo sin efectos ilocutivos y perlocutivos. Actos ilocutorios o ilocutivos son los que realizamos *al* hablar. Actos perlocutivos, los que se realizan *mediante* la enunciación. El diálogo teatral o el mal llamado “teatro de palabra” no es un teatro sin acción, porque hablar es ya una acción verbal y social.

En tercer lugar hemos hablado de *acciones mentales*. Como su nombre indica, son acciones que tienen lugar en la mente del sujeto, o sea, en su interioridad subjetiva. Como en el teatro todo ha de ser necesariamente exterior, visible, perceptible, comunicable, para que el público lo pueda recibir e interpretar, hemos de añadir que estas acciones mentales, para formar parte de la obra teatral, han de materializarse, exteriorizarse. Existen dos únicas formas de hacer presente y perceptible una acción mental en el teatro: verbalizándola o expresándola a través del cuerpo y la acción corporal (o de ambas formas a la vez, lo más común). Al verbalizarse, una acción mental pasa a ser una acción verbal; al expresarse, se convierte en acción física. Por tanto, las acciones mentales, en el teatro, son a la vez acciones verbales y acciones

¹²¹ “Un acto de habla no es sólo un acto de ‘hablar’ o de ‘querer decir’, sino además, y de manera decisiva, un acto *social*, por medio del cual los miembros de una comunidad hablante entran en interacción mutua”. (VAN DJICK, 1987: 172).

físicas. Hemos de diferenciarlas, sin embargo, de las acciones verbales y de las acciones físicas, porque lo que las define no es la verbalización o la acción física en la que se manifiestan, sino su componente interno, mental, subjetivo: su referente es algo que ocurre dentro del sujeto (piensa, siente, duda, desea, teme, etc.).

Podemos poner ejemplos sencillos para clarificar la diferencia entre estos tres tipos de acciones teatrales:

- 1) “X mata a Y”: acción física. Se trata de un acto real que se desarrolla en un espacio determinado, durante un tiempo limitado y de un modo concreto.
- 2) (*X, amenazando a Y*): “¡Te voy a matar!”, o “¡Juro que te mataré!”: acción verbal. Mediante la palabra, con toda su fuerza y materialización sonora y gestual, el sujeto realiza un acto de amenaza, acto que se produce en un momento determinado y en un espacio concreto.
- 3) (*X, para sí, o ante un confidente o ayudante, apretando los puños y refiriéndose a Y*): “Le odio tanto que le mataré”: acción mental verbalizada y gestualizada. Un ejemplo prototípico de acción verbal es el monólogo teatral.

Comprenderemos mejor la importancia de esta triple modalidad de acción si analizamos lo que ocurre en una novela. En una novela todas las acciones son acciones mentales, verbalizaciones de procesos imaginativos y cognitivos que ocurren en la mente del autor y que, a través de su materialización escrita, pueden volver a ocurrir en la mente de los lectores. Esa escritura y lectura, que es reproducción de una acción mental, es lenguaje, es decir, acción mental verbalizada; como tal lenguaje es necesariamente representación de *algo*. Es aquí donde nace la confusión, porque de lo que habla el lenguaje o discurso de una novela es de acciones físicas, verbales y mentales, acciones que sólo son reales de modo imaginario y ficticio. No *realiza*

acciones físicas y verbales reales, como ocurre en el teatro, sino sólo imaginarias a través de una acción mental verbalizada: el acto verbal escrito de contar. Pero ¿qué pasa con el texto teatral? ¿No es también sólo un acto mental verbalizado y escrito? Como texto escrito comparte con el texto narrativo novelístico el hecho de ser una reproducción de actos mentales e imaginativos de un autor. La diferencia no está, por tanto, en su carácter de acción mental verbalizada, ni tampoco en los referentes lingüísticos del texto escrito producido por esa acción mental (acciones físicas, verbales y mentales, al igual que en la novela), sino en el *modo* como presenta al lector esas acciones. En el caso del teatro, el dramaturgo ha de situarse mentalmente en un lugar desde el que no puede intervenir directamente en el texto que escribe, es decir, tiene que presentarlo, no como una acción mental, sino como una acción real; asume que las acciones que ha pensado e imaginado (físicas, verbales y mentales) van a dejar de ser mentales en el acto de la representación y que, por tanto, ha de escribirlas de un modo lo más semejante a como van a ser reproducidas o hacerse reales sobre un escenario, o sea, en un espacio y tiempo reales. Las acciones físicas las van a realizar efectivamente seres reales, personas u objetos, lo mismo que las acciones verbales y las mentales. No le ocurre lo mismo al novelista, que todo lo cuenta desde su mente y para otra mente, sin pasar por ninguna acción real que no sea mental. Por lo tanto, las acciones contenidas en un texto teatral, aún siendo de la misma naturaleza mental que las acciones que cuenta un novelista, se distinguen en cuanto a su forma de reproducción verbal y en cuanto a su finalidad. Y, por supuesto, las acciones de una obra representada se diferencian aún mucho más de las acciones narradas en una novela por el hecho de ser reales, aunque sean igualmente imaginarias y ficticias, tanto en su origen, como en su realización tridimensional.

Una acción teatral, como cualquiera de la vida real ordinaria, podemos analizarla o describirla mediante preguntas sencillas. La primera y más general es, ya lo dijimos, *qué ocurre*. Hemos de poder responder con una proposición simple. El verbo que resume la acción puede luego ampliarse mediante sucesivas preguntas que obligarán a encontrar los correspondientes complementos verbales: *quién actúa o a quién le sucede algo, dónde sucede, cuándo, cómo, cuánto* dura la acción, *por qué y para qué* o con qué fin sucede lo que sucede. Se comprenderá que esta forma de definir una acción es un proceso cognitivo complejo. En el teatro, sin embargo, como espectadores, no tenemos ninguna dificultad en percibir e interpretar correctamente la mayoría de las acciones que van apareciendo o sucediéndose en escena (suceden y se suceden unas a otras). Puede que no se perciben todas las acciones, o todos los elementos de una acción –aquí intervendrá mucho la competencia perceptiva e interpretativa de cada espectador–, pero sí de modo suficiente como para que la mayoría de los espectadores, o el espectador medio, pueda seguir sin excesiva dificultad el desarrollo de los hechos o acciones significativas. Las acciones se van integrando de forma natural unas en otras, aunque tenga que intervenir la memoria de un modo muy activo para rellenar los huecos que dejan las acciones (podemos no saber *por qué* ni *para qué* un personaje hace tal o cual cosa en un momento determinado, con qué intención actúa, incluso *cuándo* o *dónde* ocurre realmente una acción, etc.). La creación de intriga se basa en que no todas las acciones son completas ni comprensibles a primera vista, pudiéndose romper el orden cronológico y lógico de las acciones o sus relaciones de causalidad.

Para el análisis, y por razones operativas, podemos distinguir entre acciones simples y acciones complejas, y entre acciones marcadas o discontinuas y acciones continuas o no marcadas. Las *acciones simples* tienen un solo “actor” o protagonista

(sujeto de la acción), se desarrollan durante un tiempo breve y no plantean problemas de percepción e interpretación. Podemos considerarlas también, dentro del conjunto general de la obra, como *microacciones*. Las *acciones complejas* pueden estar formadas por varias acciones simples o ser en sí mismas acciones complejas, o sea, realizadas por varios “actuantes”, desarrolladas durante un tiempo más largo, requerir mayor atención y memoria perceptiva, exigir mayor trabajo cognitivo de interpretación. Por *acciones marcadas* entendemos aquellas que aparecen claramente separadas (discretas), mediante cualquier procedimiento escénico: un oscuro, un cambio de iluminación, una pausa, un cambio escenográfico, entradas o salidas de los personajes, actos concretos que provocan una consecuencia inmediata en el desarrollo de los hechos, etc. Estas acciones marcadas pueden ser, a su vez, aisladas, conclusas o acabadas en sí mismas, o inconclusas, conectadas o no conectadas con el resto de acciones. Las *acciones continuas* o no marcadas, son aquellas que no aparecen diferenciadas o separadas de otras acciones mediante ninguna marca o recurso escénico. Ese continuo puede llegar a formar bloques de acciones complejas que den lugar a divisiones más amplias o *macroacciones*, como suelen ser los actos o jornadas en que se dividen las obras teatrales. Si las acciones simples se pueden resumir en proposiciones, estas macroacciones pueden interpretarse o definirse mediante *macroproposiciones*.

Por último, podemos hablar de acciones sucesivas y simultáneas. *Acciones sucesivas* son aquellas que percibimos y analizamos diacrónicamente, o sea, a lo largo de su transcurso temporal y de forma aislada, sin relación con otras acciones que se produzcan al mismo tiempo. Lo que percibimos y analizamos es su desarrollo temporal y su conexión lineal con otras acciones de la misma categoría. La forma más simple de sucesión es la copulativa, pero en el teatro la sucesión suele implicar un tipo de

relaciones entre las acciones mucho más compleja. La subordinación y la coordinación son más propias del teatro, ya que de lo que se trata es de presentar un *conflicto*, es decir, *acciones contrapuestas*: una acción se opone o contradice a otra, una acción obliga a otra acción, una acción completa otra acción, etc.

Por *acciones simultáneas* entendemos aquellas que percibimos sincrónicamente, formando *isotopías e isocronías* que, a su vez, pueden tener o no tener una continuidad o desarrollo temporal diacrónico. La acción o acciones simultáneas crean una *situación*, que es una visión sincrónica de la acción en un momento dado. El corte sincrónico lo hacemos, no arbitrariamente, sino cuando la acción cobra algún sentido, cuando se configura una situación, o sea, un momento provisionalmente conclusivo de las acciones precedentes: “ahora ha ocurrido tal o tales cosas y nos encontramos, por tanto, en tal o cual situación”.

En el teatro, como veremos, dada la multiplicidad y diversidad de signos que se ponen en acción, la mayoría de las acciones son simultáneas y continuas que, unidas o encadenadas por un principio de causalidad, necesidad o simple sucesión, dar lugar a una *acción general y conclusa*. Este es el sentido de nuestra definición del teatro como “acción de acciones”.

Cuando hablamos de acciones teatrales, y tal y como se han definido, se comprobará que no nos referimos sólo a las acciones físicas, verbales y mentales que realizan los “actores-personajes” durante el tiempo de la representación, sino también a las correspondientes que llevan a acabo los “actores-espectadores” que las contemplan. El teatro es acción en ese doble sentido: acción de los actores-personajes y acción de los espectadores. Los dos elementos esenciales o constitutivos del teatro (actor y espectador) hemos de analizarlos y definirlos, no como meros componentes de una

estructura, sino como elementos que se constituyen como tales a partir de su actividad, o sea, de las acciones físicas y mentales que llevan a cabo al ponerse unos en contacto o relación con los otros. Unos elaboran acciones físicas visibles, escénicas (acompañadas, claro está, de las acciones mentales correspondientes), y otros perciben esas acciones y construyen con ellas las correspondientes acciones mentales.

Insistamos en la labor de cooperación entre los creadores de acciones y los receptores o perceptores de estas acciones. Como la vida en general (los movimientos de la materia y la energía), la actividad humana es un continuo al que nosotros ponemos límites discretos de manera más o menos arbitraria. La medida cronológica del tiempo es un método eficaz para separar y dar continuidad a los acontecimientos vitales y físicos que se producen a nuestro alrededor, pero también podemos dividir el mundo y las actividades siguiendo otros ilimitados procedimientos. Para la distinción de los hechos físicos o las realidades perceptibles atendemos a la forma, el color, el desplazamiento en el espacio, los volúmenes, etc. Para las realidades no físicas o no perceptibles nos guiamos por el paso del tiempo, el contenido conceptual, las imágenes, las emociones, etc., pero también por el sentido y el valor que les otorgamos. Todos estos procesos perceptivos y cognitivos son complejos y en ellos influyen nuestros hábitos, esquemas, redes de memoria, asociaciones, experiencias, evocaciones, deseos, teorías, etc. A pesar de todo, solemos aceptar y compartir la existencia de marcas objetivas que dan cierto fundamento a la separación y distinción de los objetos, procesos y acciones, tanto humanas como las externas que suceden en la naturaleza o nuestro entorno. Esta forma habitual y compartida de construir cognitivamente realidades discretas, objetos, acciones, hechos y acontecimientos, es la misma que usamos a la hora de percibir e interpretar las acciones teatrales, otorgando a los hechos

una continuidad hasta dotar al conjunto de un sentido y una significación. Este trabajo de construcción de un conjunto sucesivo y significativo de acciones corresponde en primer lugar al autor del texto teatral, pero también al director y los actores, que no sólo han de trasladar las acciones del texto a la realidad escénica, sino que han de modificar, suprimir o completar esas acciones de acuerdo con sus criterios y objetivos estéticos y comunicativos. La tarea del espectador consiste, por su parte, en dar sentido y continuidad a esas acciones parciales mediante un proceso constante de distinción o elaboración de acciones simples y complejas, continuas y discontinuas, simultáneas y sucesivas, relacionándolas entre sí para construir el hilo argumental de la obra y dotarla de un sentido global. El espectador va percibiendo una serie de acciones más o menos simples o complejas, y entre ellas selecciona las más significativas, dejando de lado las más insignificantes, buscando asociarlas de un modo coherente. El ritmo adecuado de las acciones (su duración y sucesión) será fundamental para que el espectador pueda llevar a cabo de forma cómoda y agradable esta tarea, sin excesivo coste mental o afectivo. Podemos llamar *gestalt* a la elaboración de una acción significativa. Toda *gestalt* es parcial respecto a otra más global o compleja. La obra como acción global es, desde el punto de vista, una *gestalt global, unificadora y significativa*.

El análisis de las acciones teatrales y de la sucesiva y progresiva asociación y reelaboración de esas acciones en acciones cada vez más globales, puede llevarse a cabo de modo prácticamente ilimitado. Podemos distinguir, por ejemplo, entre las distintas formas de hablar (entonación, pausas, acentos) de un personaje, relacionar estas formas de habla con los gestos (expresiones faciales, actitudes, movimientos quinésicos), dividir todo ello en intervenciones o réplicas, relacionar estas réplicas con las del otro personaje, poner luego un fragmento de conversación o parlamento en relación con una

acción espacial previamente analizada, etc. Si bien para un análisis objetivo esta tarea puede parecer poco menos que imposible, el espectador, sin embargo, la realiza de modo eficaz la mayoría de las veces, prestando atención a las acciones globales más significativas. Aunque las acciones teatrales suelen ser mucho más complejas que las de la vida ordinaria (polifonía y espesor de signos), como espectadores mostramos una habilidad tan sorprendente como lo es nuestra capacidad de percibir, ordenar y dar sentido y continuidad a todos los acontecimientos que se suceden ininterrumpidamente ante nuestros ojos cada día. Percibimos e interpretamos simultáneamente todo cuanto vemos y oímos, y esto mismo lo hacemos en el teatro. Relacionamos así el hablar con el actuar, el modo de hablar con el modo de hacer, el hablar y el hacer de un personaje con el de otro, la acción de un personaje con las acciones escénicas, imágenes con palabras, palabras con movimientos, etc. Todo este complejo de acciones, y el modo de articularlas y dotarlas de un ritmo apropiado y significativo, es lo que compone la obra teatral, lo que la realiza.

El teatro es acción real. La materia específica con la que trabaja el drama es la acción. Esta acción se concreta en acciones físicas (movimientos, imágenes, sonidos), acciones verbales (enunciados, diálogos) y en acciones mentales (pensamientos y emociones que se exteriorizan o ponen de manifiesto). Se puede plantear todo tipo de situaciones, mezclas, oposiciones o complementariedades entre estos tres tipos básicos de acción teatral.

En el teatro, como en la vida, nos interesamos no sólo por el *qué* de las acciones, sino por el *cómo*. El “cómo” nos permite interpretar el “qué”. Por ejemplo, no sólo atendemos a qué dice o hace tal personaje, sino a cómo y con qué intención lo hace y dice. El arte del teatro, y en especial el arte de la interpretación, consiste en construir de

modo consciente, y a través del ensayo, un “cómo” que tenga valor artístico, estético, que produzca la atracción (sorpresa, extrañeza) del espectador.

La acción, tal y como aquí la definimos, siempre ha sido reconocida como uno de los rasgos fundamentales del teatro. Ya Aristóteles, lo hemos repetido, habla de que la fábula o composición de los hechos es el elemento más importante de la tragedia. Para Hegel es “la acción y su intensa movilidad” también lo esencial del arte dramático. El teatro “expone una acción completa como realizándose ante nuestra vista, y ésta, al mismo tiempo, parece emanar de las pasiones y de la voluntad íntima de los personajes que la desarrollan” [1948: 133]. Podemos afirmar que en el teatro, para que algo exista, ha de tomar *forma* de acción. Todo existe porque *actúa*. Los personajes existen porque actúan; las ideas y las emociones existen, se hacen presentes, porque actúan; los sonidos, los colores, los objetos, las formas, las luces, existen porque actúan: se mueven, cambian, entran en relación, aparecen, desaparecen. Toda acción es acción *sobre* algo y *para* algo: una acción lleva a otra acción, algo mueve a algo, lo desplaza, lo descoloca o lo sitúa en su lugar. Algo pasa, ocurre, y al ocurrir, sucede a algo anterior y provoca un cambio posterior en algo. La vida consiste en ese movimiento, siempre conflictivo, porque todo cambio implica necesariamente una pérdida y un riesgo. El teatro dramatiza el drama de la vida, esa sucesión ininterrumpida de acciones en las que el sujeto siempre arriesga la pérdida de algo para alcanzar otra cosa, no siempre mejor. También podemos decir que el teatro desdramatiza el drama de la vida, desvaloriza o degrada la pérdida y se despreocupa de la obsesión por la supervivencia.

Hegel dice “persona en acción”. Añadamos: cuerpos en acción, pensamientos en acción, palabras en acción, emociones en acción, espacio en acción, tiempo en acción. Añadamos aún más: acción *concentrada*. La acción dramática no puede ocurrir del

mismo modo que ocurre en la vida cotidiana. En la vida cotidiana las acciones no responden a un plan previo, no mantienen un orden, no están en sí mismas controladas desde el exterior, dependen del sujeto –por más normas sociales que se establezcan –, no concluyen, no necesitan tener un sentido y una finalidad clara para suceder, etc. Nosotros le ponemos un cierto orden al continuo discurrir de las acciones mediante los relojes, la delimitación de espacios públicos y privados, la adecuación de los espacios a normas y funciones concretas, la distribución de los días de trabajo y ocio, una jerarquía de valores que trata de distinguir entre acciones socialmente aceptables y acciones rechazables o punibles, sanas o insanas, normales y anormales, serias o divertidas, etc. El transcurrir de la vida tiene su ritmo y un orden más o menos codificado e impuesto para las distintas acciones. ¿Qué pasa en el teatro? Pues que las acciones, en primer lugar, han de ser atractivas y significativas: si son acciones ordinarias o rutinarias no justifican el trabajo de representarlas ni el de ir a contemplarlas. En segundo lugar, han de presentarse de un modo distinto a como ocurren en la vida: con otro ritmo, otra intensidad, otro orden, otras relaciones entre sí, otra jerarquía de valores. A esto le llamamos *concentración e intensificación*: se suprime todo lo innecesario, de centra la atención en lo fundamental, se pone de relieve lo oculto, se ridiculiza lo serio, se eleva lo humilde, se ensalza lo heroico, se critica lo injusto, se admira lo bello, se libera lo reprimido, se exageran las pasiones, se transgrede la norma, se reafirman las ideologías y, en definitiva, se crea una realidad nueva, ficticia, en un espacio concreto, durante un tiempo concreto y a través de una serie de acciones concretas que se suceden y relacionan entre sí de acuerdo con un orden y un ritmo determinado, todo ello con una intención comunicativa y estética. La totalidad de acciones, tenga el orden que tenga (exposición nudo y desenlace, orden o desorden cronológico y lineal, causalidad o azar,

yuxtaposición o subordinación, ritmo lento a rápido) siempre se presentará con un principio y un final. Es decir, la obra teatral, como acción total y gestáltica, en la medida en que es la creación de una realidad *aparte*, existe sólo mientras se realiza y en tanto que le dan vida los que la representan y los que la contemplan. Al acabar, acaba definitivamente. El arte teatral es conclusivo, con independencia de que el conflicto presentado se haya resuelto o no en escena. Si lo tomamos en este sentido, y de acuerdo con nuestra idea de la obra dramática como “acción de acciones”, se entenderá mejor esa norma necesaria de la “unidad de acción”, tal y como siempre defendieron los dramaturgos y teóricos de todos los tiempos, empezando por Aristóteles y siguiendo por nuestro gran innovador de la escena, Lope de Vega.

Ahora se entenderá mejor nuestra afirmación de que la representación es una “sucesión de presentes” o, lo que es lo mismo, “sucesión de acciones presentes”. Acción, espacio y tiempo están inexorablemente unidos. El espacio es un lugar de posibilidades y limitaciones para la acción: hace posible físicamente la acción y establece, además, el contexto y la situación en la que una acción cobra sentido; la acción misma, a su vez, también crea el espacio, le da sentido, lo configura y define. El tiempo es el transcurso de una acción en el espacio. Si lo consideramos como presente, no es otra cosa que el instante fugaz de una acción, el aquí y ahora absolutos. En su sucesión lineal o linealmente considerado, es la distancia imaginaria entre un presente fugaz, un pasado que se va y un futuro que llega. Es una construcción mental mediante la que ponemos orden a los sucesos o acciones de nuestra vida, les damos un sentido de continuidad, permanencia e importancia.

De todas las acciones posibles, las que más han interesado históricamente al teatro, y quizás las que más nos sigan interesando, son las que tienen por sujeto a

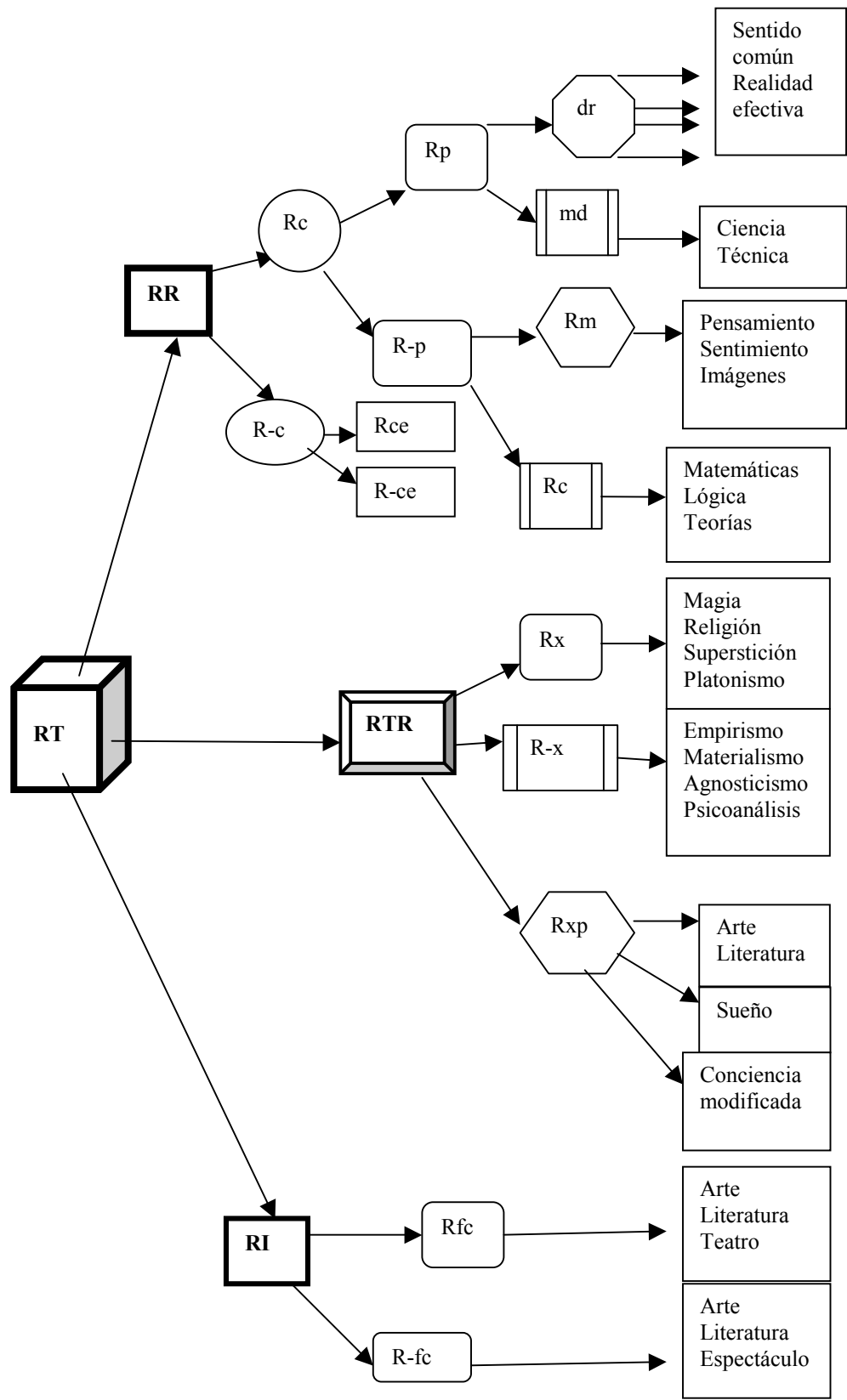
personajes que se asemejan a personas, que realizan actos humanamente posibles. De todas las acciones humanas posibles, las que más han interesado históricamente al teatro, y quizás las que más nos sigan interesando, son aquellas acciones que tienen que ver con las relaciones entre personas, con interacciones posibles entre personas o seres semejantes a nosotros y con problemas e inquietudes parecidos a los nuestros: el amor, el sexo, la muerte, la mentira, el dolor, el sufrimiento, el crimen, la venganza, el odio, la generosidad, la amistad, la ayuda mutua, el miedo, la guerra, la incomunicación, la soledad, la injusticia, la religión, el poder, el dinero, la belleza, el caos, los conflictos colectivos y personales. Todas nuestras acciones tienen que ver casi siempre con el otro y los otros, porque somos seres profundamente socializados y dependientes. Un “teatro del yo”, un “teatro enteramente subjetivo”, es casi una contradicción de términos. Incluso el monólogo más solipsista e intimista deja de serlo en cuanto se pone en escena, en cuanto se ofrece a la mirada y consideración del espectador.

Todas las acciones humanas relacionadas con la interacción social (la mayoría de las acciones teatrales) se basan en el uso del lenguaje como medio o instrumento imprescindible para su realización. El lenguaje está presente en toda acción humana, directa o indirectamente, en la medida en que toda acción se piensa, se dice y se valora mediante proposiciones, antes, durante y después de realizarse. Toda acción humana, al igual que el lenguaje, es esencialmente “dialógica”, va dirigida hacia otro. El teatro, por todo ello, es palabra en acción: las palabras del autor inicial, las palabras de los personajes y las palabras que los espectadores se dicen a sí mismos durante y después de asistir a una representación. Contemplación de acciones reales que provocan acciones mentales: estímulos, pensamientos y emociones, que también son reales.

5. REALIDAD Y REALISMO EN EL TEATRO

Antes de adentrarnos en el análisis del realismo teatral, o sea, en el problema de la presencia o ausencia de una realidad referencial en el teatro –un tema que ya hemos ido abordando a lo largo de todo este estudio, pero sobre el que necesitamos profundizar ahora–, quisiéramos exponer un esquema conceptual global que nos permita dar fundamento y coherencia a nuestras afirmaciones. Se trata de una síntesis de carácter descriptivo, más que explicativo, de nuestro modo de concebir el mundo de la realidad, con sus diversos niveles y su relación con las creaciones del arte, la literatura y el teatro. Partimos de dos afirmaciones de evidencia común: una, que el teatro es un hecho real, aspecto sobre el que ya hemos hablado abundantemente, o sea, que tiene una existencia física, social y humana concreta manifestada en instituciones, obras, prácticas y textos considerados artísticos, literarios o teatrales según los casos; dos, que el teatro es representación, es decir, que tiene un carácter mimético, lo que implica tomar como referente algún tipo de realidad a la que se re-presenta, aspecto que también hemos analizado extensamente. Nos toca ahora relacionar gran parte de las proposiciones y afirmaciones hechas a lo largo de nuestra investigación, avanzando en el conocimiento del objeto teatral y en la comprensión de la complejidad del fenómeno teatral en su conjunto.

Empecemos por presentar un diagrama de síntesis:



Explicuemos este diagrama. Las siglas mayúsculas nodales significan lo siguiente:

RT: Realidad Total

RR: Realidad Real

RTR: Realidad Transreal

RI: Realidad Imaginaria

Como puede verse, se trata de tres grandes conjuntos incluidos en otro mayor, al que llamamos Realidad Total (**RT**). A la realidad total y, por tanto, a las tres modalidades de realidad que incluimos en ella, hemos de aplicar un principio general: toda percepción de la realidad es una *interpretación*. Nuestra relación con el mundo siempre está mediatizada por la interpretación que hacemos de la realidad. Como dice Jacques Ancet, “nunca nos relacionamos con las cosas tal y como ellas son, sino tal y como las construimos” [1999: 89]. Por tanto, no existe una única realidad, ya que la realidad es una construcción hecha a partir del lenguaje y la cultura. Este hecho es el que da sentido a nuestro esquema, ya que trata de explicar cómo construimos esa realidad y el grado de *fiabilidad* que otorgamos a cada nivel de realidad constituido¹²².

Cada uno de estos tres tipos de realidad puede considerarse configurador o creador de un mundo propio. Así, podemos decir que la totalidad de las **RR** conforma o compone el mundo real (**MR**) que cada cultura conoce y construye, y que dentro de ese mundo general podemos considerar un conjunto determinado de **RR** (*nRR*) para

¹²² Conviene hacer una aclaración general respecto al término “realidad”. Como dice J.F. LYOTARD “el término ‘realidad’ no implica en absoluto una remisión a una sustancia material. Podría definírselo mejor por la *pre-existencia*” [1989: 76]. Precisamente porque la realidad no es algo dado como tal, sino construido por la conciencia, tiene sentido el esquema que proponemos de diversos niveles de realidad. Sobre el fondo de una “pre-existencia” indiferenciada, la conciencia (que siempre es conciencia de y, por tanto, es inseparable del mundo) construye la realidad y le otorga distintos grados de “consistencia” o “independencia” respecto a sí misma.

conformar un determinado mundo real, pudiéndose construir ilimitados mundos reales (*nMR*) con diferentes niveles de inclusividad. Cada cultura construye, con un conjunto determinado de **RR**, su propio **MR** mediante el proceso que hemos llamado *cognición social*, pero de hecho, cada grupo, e incluso cada individuo, puede configurar a su vez su propio **MR**, en gran parte idéntico al de los demás componentes de su cultura, pero en parte diferente, debido a la forma propia de percibir y construir las **RR** de acuerdo con las predisposiciones genéticas y la historia personal. La totalidad de las **RTR**, por su lado, está formada por realidades consideradas o tenidas para algunos, según los casos, como existentes (Rx), inexistentes (R-x) o experimentables (Rxp). Cada una de estas **RTR** puede configurar también mundos propios, mundos transreales (**MTR**), aunque, en general, presentan menos consistencia que el **MR**; están, de hecho, menos configurados o estructurados, ya que su referente no es perceptible ni conocido directamente o, si lo es de algún modo, es menos “socializable”, menos intersubjetivo y más individual, dependiendo mucho, al mismo tiempo, del grupo en el que cada una de estas formas de *cognición transreal* se realice. Por último, la totalidad de las **RI** puede configurar mundos imaginarios (**MI**), en los que se incluyan mundos imaginarios concretos contruidos con realidades ficticias (Rfc) o no ficticias (R-fc).

La mayor complejidad, como puede observarse en el diagrama, se encuentra en los mundos reales o **MR**. Distinguimos aquí la realidad conocida (Rc) y la realidad desconocida o no conocida (R-c). Dentro de la realidad no conocida diferenciamos la realidad conocible (Rce) de la realidad no conocible (R-ce). Por Rce entendemos todas aquellas realidades que hoy no conocemos, pero que podemos llegar a conocer porque están al alcance de las posibilidades humanas. Desde el punto de vista individual las Rce constituirían todo aquello que alguien no conoce pero puede llegar a conocer. Las

Rnce son, en cambio, realidades que están fuera del alcance humano, aquello que el hombre nunca podrá llegar a conocer. Por supuesto que esta realidad no conocible para algunos no es tal, porque consideran que tarde o temprano la ciencia acabará conociéndola. El comprobar cómo muchas de las realidades que hoy conocemos fueron consideradas en otro tiempo inconocibles (e irrealizables), parece apoyar a quienes así piensan. La ciencia y la tecnología modernas alimentan la ilusión de que todo, o casi todo, puede llegar a ser conocido y manipulado por el hombre, pero esto no deja de ser más que una fantasía. Los límites del conocimiento humano no podemos establecerlos de antemano, pero sabemos que nuestro saber es limitado, incluso muy limitado, si lo comparamos con la vastedad del universo, por más que nuestros descubrimientos y nuestro poder tecnológico lleguen a ser verdaderamente asombrosos y fascinantes. Pero prosigamos con la explicación del diagrama.

Las Rc (realidades conocidas) son de dos tipos: realidades perceptibles (Rp) y realidades no perceptibles (R-p). Otorgamos aquí a la percepción un valor sensorial, incluyendo a todo lo que es visible, audible y palpable (mediante el tacto, pero también el gusto, el olfato o el sentido “cenestésico” o propioceptivo). Esta percepción puede ser directa (dr) –o sea, llevada a cabo a través de los sentidos corporales– o mediada o mediatizada (md), es decir, realizada mediante procedimientos tecnológicos e instrumentos técnicos (microscopio electrónico, microscopio de túnel, telescopio, radar, rayos X, láser, receptores de ondas, satélites, robots, etc.), que amplían los límites sensoriales humanos. Podemos llamar Rpdr y Rpmd, respectivamente, a cada una de estas realidades percibidas mediante los sentidos o los medios tecnológicos. El conjunto de las realidades perceptibles (Rp) configura el mundo del sentido común o la realidad efectiva, a la que otorgamos el mayor grado de objetividad o existencia ontológica. La

otra realidad a la que llamamos realidad no perceptible (R-p), es una realidad real (**RR**), no transreal o imaginaria, pero no la situamos al mismo nivel de objetividad real y sensible que la realidad perceptible. Marca la entrada del sujeto en la percepción, o el observador en lo observado, aunque ya hemos visto en otro lugar que la percepción sensorial también está determinada por las condiciones del sujeto, y que el mundo percibido como **RR** es ya un mundo configurado y construido por el sujeto. Dentro de esta Rnp o realidad no perceptible a través de los sentidos, hemos incluido los pensamientos, sentimientos e imágenes mentales, o sea, la realidad subjetiva. Esta realidad, como tal, la consideramos **RR** o “realidad de verdad”, ya que la incluimos en el primer nivel de realidad que estamos distinguiendo dentro de ese gran conjunto al que llamamos **Realidad Total**. No entramos a discutir el problema del referente, o sea, si el contenido de esos pensamientos, sentimientos o imágenes tiene un referente no sólo subjetivo, sino exterior, ya que este problema no depende de la actividad mental como tal, sino de la relación entre esta actividad y el mundo exterior o Rp (realidad perceptible). Como tales, los pensamientos, sentimientos e imágenes mentales son realidades objetivas (el *mundo 3* de que habla Popper), en el sentido de que son hechos efectivos del sujeto, que suceden de verdad en los sujetos humanos. Pero al no poderse objetivar en cuanto tales, ni ser observados directamente por los sentidos, sino a través de sus manifestaciones corporales u orgánicas¹²³, marcan, dentro del mundo real o efectivo, un nivel claramente diferenciado del de las realidades sensibles o sensoriales. La otra flecha de nuestro diagrama señala las realidades no perceptibles de naturaleza científica, como las que se configuran mediante la actividad matemática, la lógica o las

¹²³ Para el mecanicismo materialista y el conductismo radical sí son observables, ya que identifican actividad neurológica con pensamiento o actividad mental, no reconociendo esta actividad como una realidad de nivel ontológico o emergente distinto (la conciencia).

teorías científicas. Estas realidades son mentales o cognitivas, como las que conforman el mundo subjetivo anteriormente señalado, pero se diferencian por su separación del sujeto, en la medida en que apuntan necesariamente hacia referentes externos o el mundo real efectivo en el que esas realidades mentales se concretan o confirman. Son realidades objetivadas y abstractas, y como tales las construye el sujeto, no como las realidades subjetivas, que pueden mantenerse por completo encerradas en la interioridad del sujeto, aunque también éstas se puedan objetivar y transmitir intersubjetivamente. A las realidades científicas de carácter abstracto las diferenciamos de las realidades percibidas a través de medios tecnológicos (las Rpmd), porque éstas tienen un carácter más concreto y directamente observable o perceptible.

Tenemos, por tanto, un mundo real configurado o construido con **RR** de distinto nivel, pero al que otorgamos, en general, un valor de realidad efectiva o realidad de verdad. Este **MR** o mundo real es fundamental en la discusión que nos ocupa, o sea, la de determinar las relaciones entre teatro y realidad y, por tanto, en qué sentido hablamos de realismo en el teatro. Si no sabemos a qué realidad nos estamos refiriendo, difícilmente avanzaremos por otro camino que no sea el de la confusión. Igualmente, si no aclaramos a qué mundo pertenece el referente de los signos empleados en el teatro (verbales o no verbales), nos resultará difícil resolver el nivel de realidad mimética, pragmática, deíctica y ostensible que cada signo o proposición puede encerrar, o sea, qué complejas relaciones establecen los signos teatrales entre realidad y ficción.

Pero no limitamos la realidad a este **MR** o mundo verdaderamente real. También hemos de tomar en consideración realidades que configuran otros mundos, o sea, los mundos *transreal* e imaginario. Llamamos realidad *transreal* a la que, sin hacer ahora distinciones más precisas por innecesarias, podríamos llamar igualmente “suprarreal”,

“subreal”, “ultrarreal”, o incluso “sobrenatural”, “metafísica”, “transmental”, “transracional” o “trascendente”. Es la realidad oculta de todas las teorías esotéricas, alquímicas y cabalísticas; la realidad aparte de los chamanes y brujos de todas las culturas animistas y “primitivas”; el mundo mítico, sagrado y temido de los dioses, héroes y demonios de todas las religiones; el mundo desconocido del más allá (más allá de la muerte y más allá del mundo percibido) de la mística y el ocultismo; el mundo deseado y temido de todas las supersticiones, etc.; pero también el mundo platónico de las ideas absolutas y el de todos los idealismos metafísicos que siguieron, la realidad inconsciente y latente del psicoanálisis y los arquetipos, la realidad evanescente de los sueños o la realidad experimentada y sentida en estados no ordinarios de conciencia. Nos encontramos ante un nivel de realidad que ya no puede ser corroborado del mismo modo que puede ser confirmado el **MR** del primer nivel, ya que depende sobre todo de la actitud y la experiencia del sujeto el otorgarle un grado de mayor o menor realidad. El empirismo, el racionalismo mecanicista o materialista, así como todo tipo de agnosticismos, consideran esta transrealidad y el mundo construido con ella como irrealidad, ilusión, engaño, fantasmagoría, superstición e ignorancia, o sea, como un mundo efectivamente inexistente, meramente creado por la imaginación o la mente humana. El argumento básico es que esa realidad no puede ser percibida por los sentidos ni demostrada por medios racionales o científicos y, por tanto, afirmar su existencia no es más que una muestra de irracionalidad. Así mismo, por tanto, esta **RTR** o realidad transreal a la **RI** o realidad puramente imaginaria. Si algo de esta realidad tiene interés o valor real, piensan, ya lo descubrirá la ciencia, librándonos, como ha ocurrido a lo largo de la historia, de la irracionalidad, la superstición y la ignorancia propias del pensamiento primitivo. Este racionalismo radical tiene hoy, sin embargo, poca base

científica, una vez desacreditado el positivismo y el mecanicismo. La ciencia reconoce gran cantidad de fenómenos comprobados sobre los que no puede establecer ninguna explicación. Pero, ante la dificultad de establecer límites precisos entre la realidad y la fantasía, la mayoría está inclinada a rechazar como irracional cualquier supuesto de “realidad no real”, sea sobrenatural o simplemente desconocida. No es sólo el miedo a lo desconocido, sino el miedo a que el mundo construido, familiar y conocido, se tambalee y deje de ser un mundo completo, estable y seguro, corroborado por nuestros sentidos o por la ciencia, a la que otorgamos credibilidad por los medios que emplea para establecer los límites de lo real y cuyo prestigio se fundamenta, sobre todo, en los logros técnicos y tecnológicos que todos podemos comprobar cada día en nuestra realidad más inmediata. Sin embargo, la presencia de lo transreal bajo múltiples formas y creencias, en gran parte inconscientes, es un hecho absolutamente incuestionable, por lo que no basta con negarla para que deje de importarnos, inquietarnos y despertar los más inesperados anhelos y temores. Y esto sucede, no porque la consideremos una realidad meramente imaginaria, sino porque le otorgamos un nivel de realidad distinto al de la simple fantasía o imaginación. Freud quiso encontrar una explicación científica a estos deseos de transrealidad y a las formas que ese deseo adoptaba a través del sueño y la enfermedad mental o psicológica. En el fondo, también consideró al inconsciente como una realidad “no verdadera”, en el sentido de era una construcción imaginaria del sujeto que no estaba de acuerdo con la realidad del mundo efectivo. El psicoanálisis freudiano es una fórmula de compromiso de corte racionalista: quiere explicar la realidad transreal (no perceptible, oculta en el inconsciente) del sujeto como algo equivocado (el inconsciente no tiene referentes reales en el mundo real, es una construcción fantasmagórica del sujeto, a pesar de que se elabora sobre experiencias

reales), al mismo tiempo que le otorga al mundo inconsciente una existencia real, ya que da lugar a la enfermedad psíquica. Su método terapéutico consiste en llevar lo irreal hacia la realidad (ir de lo manifiesto a lo latente, de lo irracional a lo racional), porque no cree que ese mundo inconsciente posea ningún interés en sí mismo, ya que no tiene ningún fundamento en la realidad exterior o fuera del sujeto. El inconsciente es una especie de pensamiento irracional, mágico o primitivo, guiado por el “principio del placer”, o sea, que no acepta el “principio de la realidad”. La única realidad verdadera, en último término, para Freud, es la realidad real. El psicoanálisis ha supuesto uno de los esfuerzos más enconados y obsesivos por racionalizar esa “transrealidad subjetiva”. Su objetivo terapéutico, más que explicar el sentido y la naturaleza de esa transrealidad, lo que hace es convencer al sujeto de su carácter irreal e irracional. El mundo descubierto por Freud, con sus leyes y funcionamiento, sin embargo, y pese a sus esfuerzos, no ha logrado ser enteramente aceptado como real o científico (no hay posibilidad de refutarlo), ni tampoco el psicoanálisis se ha atrevido a aceptar o a tomar “en serio” esa realidad transreal (sueños, experiencias, vivencias extrañas del sujeto, el fundamento objetivo del instinto y el deseo, etc.). La polémica Freud/Jung es muy clarificadora a este respecto¹²⁴.

¹²⁴ Carl Jung se separó de Freud precisamente por otorgar realidad y validez al mundo descubierto por Freud, y no considerarlo una simple estrategia terapéutica: “Mi vida es la historia de la autorrealización de lo inconsciente. Todo cuanto está en el inconsciente quiere llegar a ser acontecimiento, y la personalidad también quiere desplegarse a partir de sus condiciones inconscientes y sentirse como un todo” [2002: 17]. Eso oculto es, en realidad, la propia esencia humana [*ibid.*157]. Jung, junto a Rudolf Steiner, entre otros, puede considerarse uno de los padres de los movimientos espiritualistas actuales que buscan cierto fundamento racional o “científico” a sus inquietudes y experiencias, o sea, a lo que nosotros llamamos transrealidad frente a la pura realidad inmediata o del sentido común. Jung pronto supo distinguir estas dos realidades: “Con el trabajo en el Burghölzli se inició mi vida en una realidad unívoca, hecha sólo de propósitos, consciencias, deber y responsabilidad. Era la entrada en el convento del mundo y el someterse al voto de creer sólo en lo probable, en el promedio, en lo banal y lo pobre de sentido, renunciar a todo lo extraño y significativo, y reducir todo lo desacostumbrado a lo habitual. Sólo había [...] horizontes de agobiante estrechez y el inmenso desierto de la rutina” [*ibid.*141]. Jung descubrió las contradicciones personales y la amargura de Freud precisamente por no atreverse a encarar el deseo de “espiritualidad” que su obsesión por el sexo encubría: “Freud no se preguntó nunca por qué debía hablar constantemente sobre el sexo, por qué este pensamiento le poseía. Nunca tendría consciencia de que en la

La **RTR** tiene mucho que ver también con el arte y la literatura, no sólo en su origen, sino en la forma y el contenido de muchas de sus obras. Bastaría recordar la importancia que el surrealismo otorgó a los sueños, el inconsciente y los estados no ordinarios de conciencia. De todo esto se ha nutrido, a partir de las vanguardias, el arte, la literatura y el teatro moderno. Lo que llamamos estados modificados o no ordinarios de conciencia¹²⁵ tiene especial relevancia en el arte y el teatro actual en dos sentidos: 1) como tema frecuente de las obras, presentado casi siempre a partir de personajes “anormales”, problemáticos, extraños, enfermos, locos, utópicos, etc.; 2) como método de “inspiración” o fuente de escritura e invención. Toda la literatura moderna, desde el simbolismo, está atravesada por personajes “extraños” y experiencias no ordinarias de conciencia, cuyo origen se remonta, por lo menos, al romanticismo. Es sintomática la exaltación y elogio de la locura (recuérdese a Artaud) o de la irracionalidad y los sueños (surrealismo); la transmisión y descripción de experiencias más o menos psicodélicas y alucinatorias provocadas por sustancias naturales o sintéticas (desde el LSD y la marihuana de los años 60 al actual MDMA); la práctica de métodos y disciplinas

‘monotonía del significado’ se expresaba la huida de sí mismo, o de aquella otra parte suya que quizás pudiera definirse como ‘mística’. Sin reconocer esta parte no podría sentirse acorde consigo mismo” [ibid.185]. Jung cuenta en su autobiografía varias anécdotas muy significativas de esa irrupción de lo “transreal” en la vida de Freud y cómo él reaccionó. Una tiene que ver con las capacidades perceptivas extra-ordinarias del propio Jung: en una ocasión, estando juntos, de pronto se oyó un enorme crujido inexplicable en la biblioteca; Freud se asustó y Jung le predijo que enseguida se volvería a repetir ese extraño ruido, como así sucedió. Freud le miró espantado, se marchó y nunca más volvieron a hablar de lo ocurrido. En otra ocasión Jung le habló a Freud de las momias de unos pantanos del norte de Alemania cuyas aguas ácidas destruían los huesos de los ahogados, pero conservaban perfectamente la piel y los cabellos. Freud se mareó, al igual que se desmayó otra vez cuando discutieron sobre Amenofis, un faraón cuya religiosidad defendió Jung frente a la interpretación de Freud basada en el complejo de castración. [ibid.188 a 190]. Al poner de relieve este rechazo de Freud de todo lo irracional o inexplicable no negamos la enorme importancia de su obra, fuente de inagotables reflexiones sobre la condición humana, mucho más allá de una dudosa técnica terapéutica. Sus ideas sobre la *Verleugnung* (repudio de la creencia), la *Verneinung* (negación) y el *Unheimlich* (irrupción de lo siniestro), por ejemplo, podrían tener una gran aplicación a una teoría del teatro, tema que nos desborda, pero que señalamos. (Veáse O.MANNONI, 1973).

¹²⁵ Preferimos no utilizar la expresión “estados alterados de conciencia”, muy usada en antropología, por considerar que lleva implícito un sesgo negativo que ayuda muy poco a comprender los fenómenos a los que nos estamos refiriendo.

orientales de meditación y control de la mente y el cuerpo (Grotowski y multitud de grupos de teatro nacidos al calor del Mayo del 68, por ejemplo); la búsqueda de trances y visiones de “la otra realidad” mediante el contacto con otras culturas en las que el rito, la danza y las experiencias transpersonales tienen todavía una validez y autenticidad indiscutibles, etc. La antropología, acercándonos a la comprensión y aceptación de otras culturas, puso en crisis el etnocentrismo occidental y ayudó en gran medida a la revalorización de todo este mundo relacionado con la **RTR**, parte innegable de la realidad total sobre la que se asienta nuestra cultura, independientemente del nivel de realidad o consistencia que otorguemos al mundo en el que esa transrealidad se manifiesta. En el teatro nos encontramos frecuentemente con la presencia de esta otra realidad, a la que nos vemos obligados a nombrar de muchos modos. La ciencia también ha contribuido a otorgar sentido a esta realidad oculta o invisible, pero experimentada o sentida, sobre la que con frecuencia no podemos afirmar ni negar su existencia real, ya que unas veces se nos impone con absoluta certeza y otras nos confunde y sume en la incredulidad, y que tanto se nos presenta mediante ilusiones vaporosas como a través de evidencias probadas de imposible negación. Francisco Gutiérrez Carbajo, por ejemplo, analizando el teatro de Alfonso Vallejo, se ve necesitado de hablar de “realidad aparential, metarrealidad y subrealidad” para referirse a esa realidad tan presente en las obras de este autor. Como bien dice:

La realidad nunca muestra una sola cara, y aunque en un primer punto de vista así lo parezca, la cara que se muestra está a la vez implicando y explicando la contraria. [...] La realidad es tremendamente poliédrica, y el denominado realismo te muestra solamente la superficie. Te explica, pero no te implica [2001: 19].

Que la realidad es poliédrica significa que es *algo más*, y *algo más complejo*, que lo que el sentido común define como realidad ordinaria o realidad real. Un realismo limitado a la representación de esta realidad es limitativo, tiene poco interés en el teatro. Por el contrario, una concepción del mundo basada en “la multiplicidad de lo real”, abre las puertas del teatro a mundos artísticos de mucha mayor significación y profundidad, tal y como nos revela el teatro de Alfonso Vallejo: “No es que quiera escamotear la realidad: es que sabe que ésta es plural y poliédrica, que los personajes que la pueblan son igualmente diversos y que sólo podemos descubrir una multiplicidad de voces y una pluralidad de gestos” (Gutiérrez Carbajo, 2001: 56).

Para una mejor comprensión de esta experiencia de lo transreal, y su relación el tercer nivel de realidad, la **RI** o realidad imaginaria, de la que hablaremos a continuación, conviene aclarar mejor su origen, que no es otro que el de la propia percepción humana y su naturaleza predeterminada y construida. Ya hemos dicho que no nos relacionamos con la realidad misma, sino con imágenes y representaciones construidas y aprendidas a través del lenguaje. Al darnos cuenta del carácter intersubjetivo y predeterminado de nuestra percepción, somos conscientes de que algo de la realidad se escapa, de que *hay algo ahí* que no podemos encerrar en imágenes y palabras: a ese algo le podemos llamar “lo real”, porque la conciencia de su existencia produce un efecto de realidad mucho mayor que el que nos proporcionan las imágenes y palabras con las que construimos la realidad cotidiana. Este sentimiento de que hay algo en la realidad que se nos escapa, que se resiste a nuestra aprehensión y comprensión, pero que podemos llegar a “sentir” o “presentir”, es el origen de todo tipo de reacciones, desde el realismo empirista a las creencias más irracionales e imperiosas, de las experiencias místicas o poéticas a la incredulidad más radical y el rechazo de todo tipo

de ilusión subjetiva. El arte encuentra una solución satisfactoria (relativamente satisfactoria) al dar salida a la perplejidad e incertidumbre que la conciencia de esa otra realidad nos produce, al mismo tiempo que nos atrae. Si la realidad es algo más y puedo sentir ese algo más, no sólo imaginarlo, la realidad transreal es fuente de una experiencia estética no ordinaria que produce un placer nuevo: el *sentimiento de lo real*. La creencia en esa transrealidad puede significar, no una huida, sino una sed de realidad, de contacto más real y directo con la realidad del mundo, que se nos escapa.

Algo que me *saca* de mi rutina mental –me *conmueve*, en el sentido primario del término. ¿La realidad? No. Acabo de tener –por mínima que sea– la experiencia de lo que yo llamaría lo *real*. Distinción que me parece esencial si se quiere evitar caer en una doble confusión: la del *realismo* que pretende darnos el mundo “tal y como es”, mientras que lo único que nos propone de él es una *imagen* –una formalización codificada (que yo llamaría “realidad”)–; la del *formalismo* que, denunciando el componente verbal de toda realidad y, por tanto, la ilusión realista, ya no ve la literatura y la poesía sino como un trabajo de y sobre el lenguaje sin otro fin que él mismo. Si, por tanto, la *realidad* es esta *descripción* del mundo que habita cada hombre desde su nacimiento por intermedio de la lengua que habla, lo *real* será lo que la desborda: la irrupción de lo insólito en el curso bien regulado de la existencia. Un insólito muy particular, sin embargo, pues en lugar de hacerme escapar del mundo que me rodea, me hace verlo súbitamente como por primera vez. Clément Rosset muestra que un violento desconcierto, un fallecimiento, una ruptura amorosa, puede poner a quien lo sufre frente a lo que ya estaba allí aunque él no lo veía: lo cotidiano más banal vuelto bruscamente *presente* en su básica in-significancia. Experiencia de des-condicionamiento a la cual,

de manera menos dolorosa, más exaltante, pueden conducir el arte, la literatura y, en particular, la poesía (Ancet, 1999: 91)¹²⁶.

Al hablar de esta experiencia de transrealidad estamos abriendo la puerta a una explicación de lo que se ha llamado *transcotidianidad*, *desautomatización* y *transracionalidad*, considerados recursos y efectos del lenguaje literario o poético a partir del formalismo ruso. Resumiendo diríamos que al arte le interesa no tanto la realidad real, sino *lo real*, entendido como experiencia o contacto directo con eso que el lenguaje ordinario y la percepción habitual, por su propia naturaleza y finalidad, niegan o hacen imposible. Cómo construir un *paso* entre esas dos percepciones será la *materia* propia del arte, ahí donde el artista debe trabajar de modo específico.

Nos queda por aclarar el tercer nivel de realidad al que hemos denominado realidad imaginaria (**RI**), tan estrechamente vinculado a la literatura, el arte y el teatro. A diferencia de los dos niveles anteriores, la imaginación produce realidades que no necesitan ser referidas a una realidad exterior o separada del sujeto. La realidad imaginaria existe sólo como construcción mental, independientemente de su contenido referencial. Es, por tanto, siempre subjetiva. Sin embargo, podemos objetivar esa realidad mental o imaginaria a través del lenguaje y/o mediante un proceso de objetualización, materialización o representación material. Así, un cuento es la traslación o construcción de una realidad imaginaria a través de la palabra, lo mismo que puede serlo un poema o una escena teatral. También podemos objetivar una realidad imaginaria mediante un cuadro, una partitura o una película. Lo que nos interesa

¹²⁶ BERGSON relaciona el arte con esa búsqueda de “lo real”: “El arte no es seguramente más que una visión más directa de la realidad” [1986: 129]. Y más en concreto, respecto al teatro: “Lo que el drama va buscando y consigue poner a plena luz es una realidad profunda que las necesidades de la vida nos ocultan” [*ibid.*:130].

destacar ahora es el origen mental e imaginario de estas realidades. El que la imaginación opere sobre datos y experiencias reales vividas por el sujeto no cambia la naturaleza de esta realidad imaginaria. La denominamos imaginaria en sentido amplio, ya que no la limitamos a las representaciones icónicas y visuales, sino a cualquier representación mental de naturaleza sensible (sonora, táctil, olfativa, sinestésica, cenestésica, etc.). Podemos hablar, en este sentido, incluso de pensamientos imaginarios. Lo importante es la conciencia que el sujeto tiene –y los receptores de las producciones imaginarias también– de la naturaleza subjetiva y mental de esta realidad inventada y construida; o sea, que no pretende validarse ni verificarse por su relación con la realidad real, sino que se constituye con independencia de la realidad objetiva. Podríamos decir que es una realidad en sí misma autorreferente o autosuficiente.

La **RI** tiene dos modalidades: la ficticia y la no ficticia. La realidad imaginaria ficticia (Rfc) añade un elemento al carácter imaginario de esta realidad: el presentarse de modo consciente e intencional como no real, como realidad separada de la realidad real por una convención y una decisión del sujeto productor o creador de esa realidad imaginaria. La ficción no es ficción si no se acepta como tal¹²⁷. Esto implica un modo de construir y transmitir esa realidad imaginaria distinta de la realidad imaginaria no ficticia (R-fc). En este caso, aun sabiendo que la realidad es imaginaria, no se nos presenta como separada totalmente de la realidad real, ya que se vincula a la experiencia del sujeto. Así, un poema es una realidad imaginaria, pero el sujeto no la construye para que la vivamos como ficción, sino simplemente como realidad imaginaria. Digamos que la realidad imaginaria no ficticia no marca una separación intencional con el mundo de

¹²⁷ Dejamos aquí de lado el modo como se presenta en la vida cotidiana la ficción y la no ficción, pues está claro que la ficción encubierta se puede convertir en engaño, mentira o error.

las otras realidades (la **RR** y la **RTR**), sino que deja un espacio de conexión con estos otros mundos reales para que el sujeto los transite o rellene con su vivencia personal. No deja de ser una realidad imaginaria, pues no pretende hacerse pasar por real efectiva, ni siquiera por transreal, no finge ser otra cosa, pero, al mismo tiempo, se proyecta sobre algo que no es ficticio, en el sentido de que puede ser vivido y experimentado realmente por el sujeto, como es el caso de la poesía. Entre la realidad ficticia y la no ficticia se producen con frecuencia mezclas, interferencias y contactos, como veremos también a propósito de las relaciones entre estos tres niveles de realidad, tal y como ocurre en la autobiografía literaria. Ahora, sin embargo, nos interesa diferenciar estas dos realidades porque pueden dar lugar a productos artísticos diferenciados.

La realidad ficticia puede construir diversos tipos de mundos, mundos posibles o mundos imposibles desde el punto de vista de la realidad real (**MR** o mundos reales), o mundos verosímiles o inverosímiles desde el punto de vista de su coherencia o consistencia interna (**MI** o mundos imaginarios). Establecemos aquí una relación entre ficción y realidad, pero no para anular el carácter imaginario (no real real) de la **RI**, sino porque toda **RI** tiene necesariamente un contenido real que, de modo inevitable, por ser constitutivo de su propio carácter imaginario, ponemos en relación con mundos reales (**MR** o **MTR**). Una realidad es imaginaria por no ser real en el mismo sentido que lo son las realidades efectivas del mundo primero o mundo real, y este nivel de realidad distinto que poseen se define precisamente por oposición a este **MR**. Así que, ante una ficción, siempre nos preguntamos por su grado de posibilidad o imposibilidad real, aunque este hecho no invalida el otro, tan importante o más que éste, el de su consistencia interna: la verosimilitud del mundo que construye.

Existen dos polos dentro de esta referencia al mundo real que la ficción necesariamente encierra: el polo *realista* y el polo *fantástico*. El realista acentúa la semejanza o proximidad de la ficción con el mundo real; el polo fantástico se separa de las leyes y contenidos de ese mundo real. Los mundos ficticios realistas se construyen de acuerdo con su posibilidad de existencia en el mundo real; los mundos ficticios fantásticos marcan la imposibilidad de existencia en el mundo real conocido. Sin embargo, tanto los mundos ficticios realistas como los fantásticos nunca dejan de ser imaginarios y ficticios, por lo que nunca serán copias o reproducciones del mundo real, con independencia de que unos u otros pongan en cuestión la solidez o los fundamentos del mundo real, como ocurre especialmente en la literatura fantástica¹²⁸.

Digamos, para acabar la explicación de nuestro diagrama, que estos tres mundos, mundo 1 o **MR**, mundo 2 o **MTR**, y mundo 3 o **MI**, conforman el mundo total o **MT**, pero mantienen estrechas relaciones entre sí, dependiendo de los sujetos y las culturas el modo particular de relación que establezcan. La separación, salvo en sujetos muy racionalistas o rígidos, nunca es total. La evolución histórica, por otro lado, está constantemente produciendo cambios y reajustes, borrando fronteras y redefiniéndolas¹²⁹, a medida, sobre todo, que el conocimiento objetivo descubre nuevas realidades o nuevos modos de interpretar la realidad, pero también a partir de muchos otros procesos simbólicos, culturales y psicológicos, entre los que no debemos

¹²⁸ “Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas”, nos dice W.ISER [1987: 80].

¹²⁹ Los griegos primitivos trataban a sus dioses como una realidad transreal efectivamente existente, más real que la realidad real; incluso les asignaron un espacio geográfico real, el monte Olimpo. Del mismo modo, muchos cristianos consideran a la figura de Jesucristo más real y poderosa que cualquier persona de este mundo. Con el tiempo, los griegos acabaron considerando a sus dioses como realidades imaginarias y hoy les otorgamos una realidad meramente ficticia. El movimiento de las fronteras, sin embargo, como muy bien afirma TEODOSIO FERNÁNDEZ, no implica su desaparición: “Los avances científicos no terminan con los misterios, como el desarrollo de la teología no anuló lo insólito de los milagros, ni el psicoanálisis [...] ha puesto fin al horror de las pesadillas” [2001: 296].

menospreciar la influencia del arte, la literatura y el teatro. Se producen así cruces y trasvases de una realidad a otra, obligándonos a una reestructuración cognitiva constante. La cultura occidental se ha destacado, precisamente, por la permanente ruptura de los límites de la realidad establecidos, especialmente a partir del Renacimiento y de modo más acelerado desde el siglo XVIII. El lugar e importancia, dentro de la realidad total, de la religión, el arte, la ciencia y la literatura han ido cambiando, en consecuencia, a lo largo de estos siglos, pues cada nuevo descubrimiento o avance cognitivo ha obligado a una reestructuración de esa realidad total, con sus diversos niveles de realidad, en la que toda sociedad se fundamenta. Podríamos afirmar que toda sociedad *necesita* definir estos tres niveles de realidad señalados, y necesita además *jerarquizarlos*, pues es una condición básica de cualquier intercambio social el compartir un acuerdo mínimo sobre el carácter y los límites simbólicos de la realidad. Cada individuo, a su vez, asume de modo personal esos límites, pudiendo incluso establecer su propia jerarquía significativa. Así, para unos, la realidad invisible o suprasensible que la religión supone y considera efectivamente existente, puede ocupar el lugar más importante por considerarla la fuente o el origen de todo lo real manifiesto o visible. Para un científico cuántico es tan importante lo conocido como lo que aún no conocemos acerca de la realidad del universo. Para un poeta, las intuiciones o experiencias de una realidad oculta o sentida pueden ser más importantes que las percepciones inmediatas. De acuerdo con la situación personal, los intereses particulares, la experiencia o los deseos insatisfechos, cada individuo selecciona de la realidad total aquello que de verdad le interesa o preocupa, dejando de lado fragmentos enteros o mundos completos a los que no tiene acceso por la razón o motivo que sea, desde la incapacidad al desinterés, del mismo modo que otro individuo puede centrar su

atención y su curiosidad en campos de la realidad totalmente ajenos para los gustos y afanes de la mayoría. En definitiva, cada individuo, dentro de los límites que la sociedad y los grupos de pertenencia impone, percibe y jerarquiza la realidad de estos tres mundos (**MR**, **MTR** y **MI**) a su modo, porque lo más importante no es tanto el nivel de realidad que a cada mundo otorga cuanto la *significación* que a cada realidad concreta concede¹³⁰. Se establecen así intercambios y focalizaciones de interés que pueden variar a lo largo de la vida e incluso en función de los contextos en los que el individuo se encuentre. El hombre moderno ha comprendido que la realidad es compleja, que no siempre lo real de verdad coincide con lo significativo o importante, que el placer y la felicidad no consisten sólo en conformarse o limitar los actos y expectativas al mundo perceptible o el sentido común, que gran parte de los impulsos vitales más profundos no pueden ser satisfechos con la adecuación a esa sola realidad, etc. También está prevenido, por otro lado, contra la superstición o el engaño, contra el delirio o la pérdida del sentido de la realidad efectiva. La ciencia, además, ha vuelto cada día más evanescente el sentido de la verdad como certeza absoluta, lo que por un lado le libera de los estrechos límites de la razón y el sentido común (del empirismo y el realismo ingenuo de los sentidos y las evidencias inmediatas), pero por otro le sume en la incertidumbre y el miedo a que el mundo se vuelva inconsistente o caótico. El teatro, ya

¹³⁰ Se podrían clasificar a los individuos, los grupos y las culturas en función del modo particular como integran, jerarquizan y resuelven las contradicciones de estas tres realidades o mundos. Los realistas ingenuos y los realistas dogmáticos se colocarían en un extremo de entre quienes consideran al **MR** como lo único existente e importante; en el otro extremo estarían los realistas escépticos. Entre quienes creen que el **MTR** es lo único verdaderamente existente e importante encontraríamos a los idealistas platónicos, los fundamentalistas religiosos o creyentes dogmáticos a un lado, y al otro algunos científicos, artistas y buscadores espiritualistas de todo tipo. Entre los que otorgan la mayor importancia y realidad al **MI** estarían, por un lado, todos los enfermos más o menos psicóticos o delirantes, y los absolutistas subjetivos, creadores o soñadores, por otro. Caben luego todo tipo de clasificaciones intermedias. Lo interesante es descubrir que todos nos vemos *obligados* a valorar y jerarquizar esos tres tipos de realidad, y que no siempre la solución es coherente. Se pueden dar casos de realistas dogmáticos que creen en las cosas más fantásticas imaginables, o místicos espiritualistas obsesionados por la adquisición de bienes materiales.

lo hemos dicho, nace para romper las rígidas fronteras con las que el orden social trata de configurar la realidad total (para hacer menos inquietantes las vacilaciones sobre el carácter de la realidad) o, por el contrario, para confirmar un orden de relación y jerarquía entre los tres mundos señalados.

Estos tres mundos están siempre en permanente interacción. Podemos imaginar cinco modos de relación:

- 1) **Separación**, distinción, establecimiento jerárquico de fronteras: es el modo preferido por la razón y el sentido común, ya que asegura el orden y la estabilidad simbólica de la realidad sobre la evidencia inmediata.
- 2) **Contacto**, acercamiento, permeabilidad o difusión de fronteras: es el modo preferido por las formas subjetivas de pensamiento. El sujeto establece zonas de transición y transferencia entre los tres niveles de realidad, respondiendo a una necesidad de vivencia, de experimentar la realidad total y sentirse unido a todo lo existente.
- 3) **Intersección**, establecimiento de zonas y aspectos comunes, analogías, asociaciones: se mantiene la distinción pero se enfatiza lo idéntico o semejante. Es el modo de todas las creencias no dogmáticas, en las que se acepta la realidad empírica, pero se le otorga a las otras realidades un estatus simbólico semejante.
- 4) **Fusión**, indistinción, mezcla o confusión: aquí podemos encontrar gran variedad de formas o modos de relación entre estos tres mundos, desde la locura, en la que se confunden los tres niveles de realidad, otorgando a la imaginación una validez indiscriminada, hasta la religión o la magia, en la que el orden oculto de la realidad invisible es el principio rector y sostén de

todo cuanto existe, o los sueños, en los que tampoco se puede establecer una separación nítida entre fantasía y realidad.

- 5) **Intercambio**, trasvase, conmutación: es el modo del arte, la literatura y el teatro, en el que una realidad del tipo 1 (**RR**) se puede volver de tipo 2 (**RTR**) o de tipo 3 (**RI**) y al revés, con todas las combinaciones posibles.

Como puede deducirse, la **RT** o Realidad Total, con sus distintos niveles, orden y jerarquía simbólica, no es algo dado, hecho, acabado, sino que se crea, se construye y sostiene permanentemente a través, fundamentalmente, del lenguaje y las instituciones sociales. La sociedad, a través del lenguaje y las instituciones, asegura sobre todo una distinción básica: lo que es verdaderamente real o “real de verdad” de lo que no lo es. Dado que no resulta fácil discriminar o confirmar el grado o nivel de realidad de gran parte de los hechos y realidades de este mundo (empezando por los pensamientos e intenciones de los demás, siguiendo por todo cuanto no podemos ver ni experimentar directamente y hemos de fiarnos de lo que otros afirman, o acabando con nuestro desconocimiento del fundamento o realidad última de la materia y la energía), dada la dificultad de establecer un criterio objetivo y definitivo de qué entendemos por realidad, en suma, el establecimiento y mantenimiento de un orden simbólico y social común requiere la existencia de aparatos o medios específicos para asegurar un acuerdo o consenso básico sobre de los límites de la realidad. En verdad, desde que nacemos, y empezando por la familia, la sociedad mantiene una “presión” sobre el individuo para que aprenda a percibir, distinguir y otorgar realidad al mundo de un modo semejante a como todos los miembros de una misma cultura están necesitados y obligados a hacerlo. Existe una gran variedad de mecanismos e instituciones que sirve para configurar y mantener ese orden simbólico común: escuela, leyes, política, religión, medios de

comunicación, etc. (lo que el estructuralismo marxista llamó “aparatos ideológicos”), pero también el arte, la literatura y el teatro. En este sentido, el teatro puede cumplir una función de resistencia y denuncia ante cualquier imposición de un orden simbólico que, mediante poderosos aparatos de coerción (como la televisión o la propaganda) construya una realidad “falsa”, interesada, mediante la manipulación de la propia realidad social y humana¹³¹.

Si aplicamos al estudio del teatro el esquema conceptual propuesto mediante este diagrama, el de una pluralidad de realidades y mundos, podemos enunciar una serie de hipótesis o proposiciones:

- 1) El teatro es una realidad real: el mundo escénico se nos presenta como una realidad espacio-temporal directamente perceptible.
- 2) El teatro es una actividad real: la práctica escénica se lleva a cabo por personas del mundo real.
- 3) El teatro es también una realidad imaginaria ficticia: la realidad escénica y los seres que en ella actúan son la materialización o concreción de un mundo y unos seres imaginarios y ficticios.

¹³¹ Hoy asistimos a fenómenos preocupantes relacionados con los nuevos mecanismos de producción y reproducción de la realidad social, especialmente a través de la televisión. La imagen televisiva tiene un poderoso “efecto de realidad”, ya que parte del supuesto de que la cámara no inventa, sino que recoge lo que “ve”. La TV se convierte así en un aparato ideológico mucho más eficaz que cualquier otro del pasado, ya que no es sólo un medio de producción y reproducción ideológica, sino, y sobre todo, un aparato de producción y control de la realidad misma. Bajo apariencia de realismo (mostrar la realidad tal cual es), lo que en verdad hace es construir *ideológicamente*, y *a la vez*, la propia realidad y la representación mental de esa realidad. La imagen televisiva no es una copia de la realidad, ya que ella misma es una construcción física y mental –enfoque, encuadre, fragmentación, montaje, contextualización e interpretación verbal con la que siempre se acompaña. Un deseo de control totalitario subyace en esa manipulación y construcción ideológica de las imágenes televisivas que recorren en segundos el planeta para conformar una visión del mundo adecuada a los intereses de una minoría dominante. El mecanismo es muy sutil, porque cuanto más se muestra –y del modo más crudo y directo–, más se oculta y tergiversa la realidad. La conciencia crítica se muestra impotente por lo desproporcionado de sus medios ante el poderoso influjo, directo y en gran parte inconsciente, de la imagen ideologizada, que trata de invadir hasta el último rincón físico y mental donde trate de encontrar reposo y privacidad cualquier ser humano.

- 4) El teatro se construye con signos verbales y no verbales reales directamente perceptibles: sonidos, enunciados, gestos, colores, luces, objetos, volúmenes, ruidos, movimientos.
- 5) Todo signo teatral tiene un referente ficticio que puede ser, a su vez, real, transreal o imaginario.
- 6) El espectador es un receptor de realidades perceptibles que son, a la vez, ficticias. Para construir los referentes ficticios de los signos teatrales reales tiene que referirlos a un mundo real, un mundo transreal o un mundo imaginario, pero esto no cambia el carácter esencialmente ficticio de los signos y referentes de la representación teatral.
- 7) El teatro puede construir una realidad ficticia realista, una realidad ficticia fantástica, o una mezcla de ambas; es decir, tanto realidades y mundos posibles como imposibles (con relación al mundo real). Sean realistas o fantásticos, posibles o imposibles, siempre serán realidades y mundos de naturaleza ficticia con apariencia de realidad real.
- 8) El carácter necesariamente real y perceptible del teatro impone limitaciones físicas y temporales a la imaginación ficticia. Al ser además, una actividad realizada por seres humanos, se produce una inmediata traslación de la ficción al mundo real. La realidad real y no ficticia siempre está presente en el teatro como referente inmediato o directamente perceptible (el espacio arquitectónico real, el cuerpo de los actores, las acciones físicas, los signos escénicos), referente que tiene que ser borrado para construir sobre él o con él, el referente ficticio. El referente ficticio, a su vez, se construye por

semejanza o por oposición a los referentes del mundo real¹³², lo que implica una traslación simultánea de la ficción al mundo real por parte del espectador.

- 9) Los efectos (estímulos, emociones y pensamientos) que el teatro produce en el espectador son realidades no perceptibles e imaginarias de naturaleza subjetiva. La manifestación real de estos efectos, sin embargo, sí puede ser percibida, analizada y valorada objetivamente.
- 10) El teatro se construye imaginariamente mediante el lenguaje verbal. El lenguaje en el teatro es una realidad real (un texto escrito) que puede dar lugar a otra realidad real (la representación en la que se incluye el texto hablado). El texto teatral escrito tiene, por tanto, un referente real que es la representación. Pero, además, el lenguaje escrito en forma dialogada, tiene sus propios referentes semánticos concretos que son los mismos que los del lenguaje ordinario. Para que esos referentes reales (del mundo real, transreal o imaginario) puedan transformarse en referentes ficticios, tienen que adquirir un sentido contextual coherente con el mundo general de la representación ficticia.
- 11) La distancia entre el contenido semántico real de los signos verbales teatrales (significado) y su nuevo contenido semántico contextual y ficticio (sentido) puede ser mayor o menor, según se trate de construir o inventar un mundo imaginario ficticio realista o un mundo fantástico, pero siempre será

¹³² “Desde luego, cada cual puede tener la opinión que considere más oportuna sobre la realidad y sobre sus relaciones con la literatura. Lo que nadie puede no advertir, y eso resulta decisivo, es que la referencia de lo natural, de lo razonable o verosímil, continúa posibilitando la percepción de las diferencias” (T. FERNÁNDEZ, 2001: 292).

necesaria una traslación, transposición y comparación sustitutoria entre los referentes reales y los referentes ficticios.

12) La paradoja esencial del teatro consiste en crear una realidad que es real real sólo con la condición de que deje al mismo tiempo de serlo para convertirse en una realidad imaginaria, inventada y ficticia que, a su vez, ha de hacerse directamente perceptible. El teatro participa, por lo mismo, de dos niveles de realidad antagónicos: la realidad real y la realidad imaginaria, la realidad y la irrealidad. Esta naturaleza dual le permite, de modo privilegiado, trasladar la realidad a la ficción y la ficción a la realidad o, igualmente, la transrealidad a la ficción, y la ficción a la transrealidad.

13) El teatro, por todo ello, es necesariamente invención, creación de algo desconocido, una realidad que no existe como tal en ninguno de los tres mundos señalados, aunque participa de todos ellos. No puede ser, por lo mismo, una mera copia del mundo real, por mucho que lo parezca. Lo que se conoce no puede ser inventado. El realismo, en este sentido, es imposible en el teatro. Cualquier traslación o copia de la realidad necesita transformarse para inscribirse en una realidad ficticia e inventada. Pero, y al mismo tiempo, el teatro es mimesis, simulación o representación de una actividad humana real, por lo que, y en este sentido, ha de ser necesariamente “realista” o mimética. De nuevo, el oxímoron, la paradoja, la contradicción lógica. Interacción de mundos, no duplicación. A la realidad hay que añadirle y quitarle “cosas” para representarla. Mediante la simulación podemos pasar de un nivel de realidad a otro, establecer conexiones, trasvases, reequilibrios, sin caer ni en el ilusionismo ni en la resignación ante una realidad plana y

rígida que anula el deseo. La realidad no es inmutable, podemos crearla y modificarla; podemos volverla, a través de la ficción, más interesante y significativa. Incluso, mediante el teatro, la realidad puede volvérsenos más extraña que la ficción, pues, como observa E. Bentley, “la verdad *es* más extraña que la ficción, pues ésta posee una coherencia que a aquélla le falta”[1982: 47].

El teatro crea un espacio intermedio para que lo ficticio deseado pueda hacerse real y lo real agobiante volverse ficción. Queremos hacer realidad los sueños y deseos, al mismo tiempo que necesitamos hacer menos real la realidad real, tomárnosla menos en serio. Todos vivimos en tres mundos a la vez, el **MR**, el **MTR** y el **MI**. Llegar a un buen acuerdo entre estas tres instancias en las que nuestro ser real se hace presente es una necesidad vital, no mera recomendación psicoterapéutica. En verdad, nos va la vida en ello. Por eso necesitamos probar, ensayar, experimentar con la realidad y la ficción. Por eso nos interesa tanto la vida de los otros, para saber a qué atenernos, qué hacer ante la complejidad y la pluralidad de realidades que nos rodea y llama nuestra curiosidad y atención. No quisiéramos perdernos nada. Necesitamos poner orden, tener certeza, hacer consistente el mundo en que vivimos; pero también no limitarnos, experimentar y ampliar las fronteras de ese mundo, para lo cual hemos de aceptar la incertidumbre, probar con el “por si acaso”, actuar “como si”. Realidad e irrealidad, realismo e irrealismo. En verdad, de lo que huimos es de la muerte: no queremos perdernos o desaparecer en mundos ilusorios e irreales, pero tampoco quedar atrapados y perecer en las ruinas o escombros de un mundo ordinario y banal. Nuestro deseo más profundo es un deseo de permanencia, de esencialidad y plenitud. Un deseo de realidad completa. El teatro, en su sentido más real y profundo, crea modelos y experiencias en las que ese

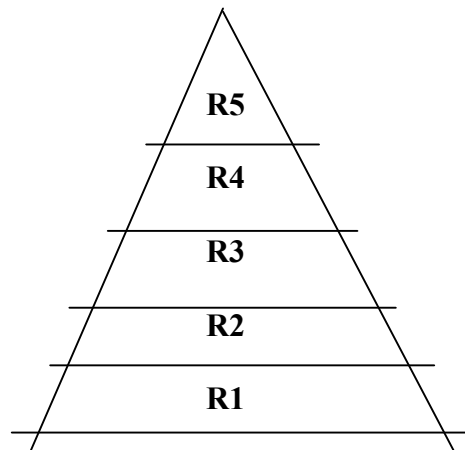
deseo pueda cumplirse de algún modo. *Desfigura* la realidad para *transfigurarla* o *transubstanciarla* y que así, en esa realidad total redescubierta, pueda tener acogida o reposo nuestro ser completo.

Para lograr tan difícil experiencia el teatro crea, por su parte, distintos niveles de realidad:

- 1) La realidad real del espectador (está presente, mira, observa, reacciona, acepta la convención básica): R1
- 2) La realidad escénica o realidad real del actor (actúa, interpreta): R2
- 3) La realidad escenificada, real y ficticia, de los personajes (actúan y hablan): R3
- 4) Realidad subjetiva e imaginaria –objetivada y manifiesta– de los personajes (recuerdan, cuentan, desean, planean, sienten, sueñan): R4.
- 5) La realidad imaginaria y subjetiva del espectador (rellena, evoca, siente, infiere, interpreta, valora): R5.

Podríamos representar estas cinco realidades mediante un gráfico triangular o piramidal en el que se superpusieran según un modelo tectónico¹³³ o de niveles:

¹³³ El gráfico puede representar un corte isocrónico e isotópico de cualquier momento de la representación.



Esto significa que la R1 es el soporte o realidad básica inicial de la representación: toda la realidad representada se construye sobre el hecho necesario de una presencia real. La pirámide de la representación concluye, a su vez, en el espectador, en la realidad que él construye significativamente (R5) a partir de las otras tres realidades (R2, R3 y R4). La R2 del actor, por su parte, es el soporte o la realidad que hace posible la R3 y la R4 mediante las cuales se actualiza y realiza la ficción. Los personajes, por su lado, tienen dos niveles de realidad: R3 y R4. La R3 es la base o el soporte necesario para que la R4 pueda aparecer en escena. Los personajes ficticios primero han de adquirir una apariencia real (hablar y actuar como si fueran personas reales) para poder manifestar o mostrar su “interior”. El interior (el mundo subjetivo e imaginativo de los personajes) sólo adquiere interés en el teatro si tiene que ver con su situación dramática, o sea, si ese interior se muestra como una acción integrada dentro de la acción dramática general. No tiene validez “por sí mismo”. No puede construirse como realidad escénica si no es sobre la base de realidad que el personaje adquiere en su nivel anterior (R3). Estos cinco niveles de realidad están, por consiguiente, interrelacionados y son mutuamente dependientes. La representación es una totalidad

integrada de estos cinco niveles de realidad. El resultado es algo artificial e inventado que no está ni existe, como tal, en ninguna parte del mundo, y sólo puede tener, por tanto, una existencia concreta, absoluta y fugaz. Sólo existe previamente como realidad imaginaria. Lo que se hace presente, lo que se re-presenta, es una realidad imaginaria, no una realidad real. Por lo mismo, todo realismo en el teatro es siempre de segundo orden. La representación representa una realidad imaginaria que, a su vez, es una ficción que representa una realidad real, una realidad fantástica o una mezcla de ambas. El problema, la dificultad, no reside en “copiar” la realidad, sino en transformar esa copia en ficción (mímesis). El problema, la dificultad, tampoco reside en inventar o imaginar una ficción, sino en hacer real esa ficción mediante el texto y la representación. En definitiva, el teatro no puede actuar directamente sobre la realidad, sino sobre las representaciones de la realidad¹³⁴.

Todo realismo en el teatro, en consecuencia, es un *realismo artificial*: no sólo porque la representación es evidentemente algo preparado, ensayado y construido, sino porque la realidad a la que se refiere o representa es siempre una interpretación de la realidad, nunca una reproducción o copia objetiva. En este sentido, todo realismo escénico es una ficción realista. La diferencia entre ficción realista y ficción fantástica no es propiamente una distinción basada en la naturaleza ontológica del referente, sino en la intención del autor del texto teatral o de los autores de la representación. En el caso del realismo, el autor (o autores) se sitúa como observador e imitador objetivo, aunque no pueda serlo más que intencionalmente. En el caso de la ficción no realista, se prescinde de esta intención y se deja libre la creatividad. En el primer supuesto, la

¹³⁴ Como dice H.MÜLLER “la realidad en realidad no me interesa si no está elaborada. Me interesa la elaboración de la realidad y no la realidad misma” [1990: 22].

ficción e interpretación de la realidad construida artificialmente habrá de acomodarse a lo que el receptor entiende por realidad, o sea, sostener siempre la ilusión de realidad referencial objetiva o lo más cercana a la realidad extraescénica que se quiere imitar o representar. En el otro, la ficción no realista, igualmente construida de modo artificial, habrá de respetar y sostener la ilusión de referencialidad verosímil inventada imaginariamente sin tener en cuenta ninguna realidad extraescénica. En ambos casos, el problema que a todo autor se le plantea es el de construir una ficción verosímil aceptable por parte del espectador. En el realismo, la verosimilitud ha de acercarse a la verdad o realidad real; en el antirrealismo, la verosimilitud se sostiene mediante la coherencia interna de la realidad inventada. Ambas estrategias están amenazadas por un exceso del ilusionismo (“hipnótico”, le llama B.Brecht): ilusionismo realista o ilusionismo fantástico¹³⁵. Ambos acaban tomando por real de verdad (sintiéndolo) lo que no es más que ficción: los espectadores (o los actores) se olvidan que están en el teatro. Lo difícil, y esencial, tanto para el realismo como para el antirrealismo, es mantener ese carácter dual y paradójico del que hemos hablado tanto: realidad y ficción. El teatro se nos presenta como el medio más original y eficaz de unir, interconectar y enfrentar el mundo de la realidad (**MR**) con los otros dos mundos (**MI** y **MTR**). El teatro es un arte de *intermediación*: interviene para resolver los “conflictos entre mundos”.

¹³⁵ Se podría decir que tanto la mimesis realista como la fantástica (representación de una realidad imaginaria) necesitan de la imaginación y la fantasía, dos conceptos estrechamente unidos y complementarios: La fantasía es más exterior que la imaginación. La fantasía va hacia fuera, la imaginación hacia adentro. Una produce espectáculo, sorpresa, otra extrañeza y conmoción. La fantasía provoca admiración; la imaginación identificación, proyección, transferencia. La fantasía, impacto; la imaginación deseo, implicación. La fantasía presenta, muestra; la imaginación encubre, sugiere. La fantasía apela a lo visto para admirar lo no visto; la imaginación apela a lo vivido y sentido para sentirlo de nuevo o para sentir lo nunca sentido.

El atractivo del realismo radica en producir dos efectos simultáneos: el *reconocimiento* y la *extrañeza* o alejamiento. El atractivo del antirrealismo y del “realismo fantástico” se asienta, igualmente, en suscitar dos reacciones complementarias: *descubrimiento* y *sorpresa* o acercamiento. Existe un placer en el reconocimiento de lo conocido, pero también en el descubrimiento de lo desconocido¹³⁶. Igualmente necesitamos que lo familiar se vuelva de vez en cuando extraño o irreconocible para sentirlo de nuevo como atractivo; lo fantástico e inalcanzable, a su vez, necesitamos volverlo real y sorprendernos con su presencia y cercanía. Si lo familiar, habitual o conocido se vuelve demasiado extraño y lejano (incontrolado) nos inquieta y asusta; si lo irreal e imaginario se acerca demasiado o nos arrebatada, también nos produce temor e inseguridad. Necesitamos la realidad real para asentarnos en este mundo y controlar nuestra vida, pero también necesitamos liberarnos de los límites de esa realidad para ampliar el mundo, o transformarlo, y así vivir nuevas o más intensas experiencias. En el teatro comprobamos que la realidad ordinaria y conocida puede volverse extraña mediante un ligero cambio o una nueva contextualización. Igualmente, el teatro hace visibles y reales las más inusitadas fantasías o deseos. Extrañeza ante lo conocido, sorpresa ante lo desconocido o deseado. Lo que en realidad se transforma es nuestra mirada, nuestro modo de percibir e interpretar la realidad y, con ello, nuestro propio modo de percibirnos y comprendernos, y de percibir y comprender al otro. Lo que comprendemos es que, para que el mundo cambie, debemos verlo y mirarlo con otros ojos, oír con otros oídos, escuchar e interpretar la realidad con otra actitud y otra mente. Distanciar la realidad, acercar la irrealidad. Convertir lo ordinario en

¹³⁶ Maticemos el sentido del “reconocimiento” (*anagnórisis*): no se trata tanto de reconocer lo que ya sabemos, cuanto de comprender lo que ya conocemos. El *jeureka!* de Arquímedes nace, en realidad, de comprender lo que ya se sabe: “caer en la cuenta”.

extraordinario, y al revés. Se puede lograr esta doble transformación mediante dos procedimientos opuestos: el “embellecimiento” o la “deformación”. La belleza es la creación de una realidad ideal basada en los principios de armonía, simetría, equilibrio, ritmo, integración, totalidad; lo grotesco o deforme es la creación de una realidad en la que lo asimétrico, el desequilibrio, la fragmentación, la desproporción y la “incompletitud” se manifiestan. Mediante ambos procedimientos, y con frecuencia mezclándolos, se logra atraer la atención del espectador y hacer que lo insignificante se vuelva significativo, y lo demasiado significativo, insignificante. El mundo se puede volver al revés: lo serio, broma, y la broma, algo serio. A la realidad le sobra y le falta algo a la vez. Ese plus y ese menos lo podemos descubrir al contemplar la escena, vivirla e interpretarla. Ni el realismo puede reproducir la realidad, ni la fantasía vivir en las nubes.

Pero no queremos confundir la realidad con la ficción, sino enfrentarlas. Si no pudiéramos distinguir y saber que una cosa es la realidad y otra la fantasía y la ficción, el mundo entero se tambalearía. Podemos dudar, sentir un instante de miedo o pavor al perder el sentido de la realidad, pero para volver enseguida a recuperarlo. El control de nuestra mente nos asegura el control del mundo que nos rodea. Hay un placer en pasar por esa experiencia de incertidumbre, porque es como aprender a salir de la realidad y a volver a ella. Cuanto mayor es el susto mayor es el alivio y la vuelta a la normalidad. El experimentar esa pérdida de realidad en un contexto controlado (el teatro o el cine) nos ayuda a un mejor control de nuestra propia irrealidad, ese flujo de conciencia sobre el que sólo podemos establecer un dominio superficial o consciente, mientras que la mayor parte de su actividad permanece inconsciente y latente. El dar rienda suelta, de forma transitoria y controlada, a ese mundo inconsciente en el que se borran las fronteras entre

lo real y lo irreal, es un medio eficaz para reforzar nuestro control y seguridad, dando salida, al mismo tiempo, a nuestros miedos más profundos. La ficción realista y la ficción fantástica cumplen, desde esta perspectiva, la misma función, ya que responden a las mismas necesidades humanas.

El realismo conjura los miedos del mundo exterior o embellece y transforma el mundo exterior. Ya sea para conjurar lo siniestro oculto en la realidad exterior (el mundo y los otros), o para revelar la “belleza” presente en esa misma realidad exterior, el realismo opera transformando la realidad. La fantasía conjura los miedos interiores, les da vida y hace reales para conjurarlos o para “sacarlos fuera”: libera la tensión interior, revitaliza el deseo y construye estímulos imaginarios para sostener el impulso.

Hoy se está produciendo un fenómeno nuevo que obliga a reconstruir o crear nuevas fronteras entre realidad y ficción, pero no a destruirlas. Nos referimos a la realidad virtual. Entre las imágenes realmente percibidas del mundo exterior, y las imágenes interiormente construidas por la fantasía o el deseo, se interpone hoy un mundo nuevo de imágenes que ni son exteriores ni interiores, sino que son ambas cosas a la vez. La imagen virtual está entre la realidad del mundo exterior y la realidad del mundo interior. Es imagen real, exterior, percibida a través de los sentidos, pero es también imagen interior, construida mentalmente. Su valor como sustituto de la realidad real depende de nosotros, del valor y el contenido de realidad que le otorguemos. Sus efectos dependerán de la capacidad que tengamos para “entregarnos”, para relacionarnos con ella como si fuera realidad de verdad. Al otorgar realismo a las imágenes virtuales estamos borrando las fronteras entre realidad y ficción. Pero, y este es nuestro modo de integrar esta nueva experiencia, esta confusión entre realidad y ficción sólo dura el tiempo en que nos entregamos a vivir la realidad virtual como si

fuera real: mientras estamos sumergidos en ella podemos llegar a olvidar que no es del todo real, que es una imagen artificial, pero, en cuanto salimos del juego o la experiencia, volvemos a nuestra realidad efectiva. Hemos ido aprendiendo a reaccionar así, a entrar y salir de la realidad de las imágenes artificiales a la realidad del mundo, desde que empezó el cine, y más aún desde que la televisión se ha instalado en medio de nuestras casas (casi siempre, además, en un lugar central o preferente). Nuestros antepasados, si contemplaran de pronto esas imágenes fílmicas o virtuales, después de superar la sorpresa o satisfacer su curiosidad, reaccionarían de dos formas extremas: o tomando las imágenes por lo que son, puras imágenes carentes de interés real, con dimensiones ridículas, con un orden disparatado, etc., o, por el contrario, como seres o formas reales ante las que sentirían miedo o pavor. Comprobaríamos de este modo que las imágenes no son nada sin su interpretación. Se dice que una imagen vale más que mil palabras. Esto a veces ha llevado a algunos a suprimir las palabras del teatro. Es cierto que la información icónica es mucho más completa, desde el punto de vista de los sentidos, que una palabra: color, forma, luz, movimiento, profundidad, velocidad, composición, enfoque, dimensión, capacidad de transformación, de mimesis y de evocación: la imagen dinámica contiene una gran cantidad de signos y connotaciones que captan de forma casi inmediata la atención del espectador, al mismo tiempo que reducen su capacidad discursiva y valorativa, aunque sólo sea porque los recursos atencionales son limitados. Pero olvidamos que todas esas imágenes no tendrían ningún sentido ni interés si no fueran reconstruidas y recolocadas mentalmente en un contexto significativo desde el mismo momento en que son percibidas. A crear ese contexto colabora de modo muy eficaz la música y los sonidos que casi siempre acompañan a las imágenes visuales y virtuales, pero sobre todo la palabra, que no sólo sirve para crear

ese contexto, sino para interpretar y valorar las imágenes que, por sí solas, carecen de valor y significación. Supongamos que vemos en pantalla a un hombre que saca del bolsillo una pistola y dispara contra otro hombre que cae al suelo. Estas imágenes pueden referirse a un asesinato real o a uno ficticio; pueden, incluso, hacerse pasar por reales para confundir a la policía o a alguna otra persona; pueden referirse a un asesino abatido por a un agente no uniformado quien, al disparar contra la víctima, salva con ello la vida de otras personas; o puede que el policía sea el que ha caído al suelo y el asesino el que dispara; o que todo haya sido fruto de una confusión y un tremendo error, etc. Su efecto sobre el espectador será también muy distinto si se acompañan las imágenes de una música u otra, dentro de una programa televisivo u otro, etc. En fin, como podemos comprobar, las imágenes no están, en principio, reñidas con las palabras, sino que las necesitan para adquirir interés y valor, para poder ser interpretadas. Vivimos hoy, como siempre, en una sociedad de “imágenes y palabras”. El problema nuevo que hoy nos planteamos es el de no sucumbir a la fascinación y la anulación cognitiva que las imágenes producen al exigir una atención casi total para ser entendidas, vividas e interpretadas. El conseguir que, a pesar de todo, las palabras puedan ejercer una labor crítica sobre los efectos de esas imágenes y actuar libremente, desarrollando la propia capacidad de análisis, comprensión e interpretación de la realidad, éste es el reto que plantea al hombre actual la invasión casi totalitaria de las imágenes; imágenes, repetimos, que nunca se nos presentan solas, sino interpretadas e ideologizadas. Las imágenes más tóxicas y desvitalizadoras son, sin duda, las imágenes televisivas, que se presentan con un estatus de objetividad realista. Desenmascarar la mentira de este doble de la realidad, descubriendo todos los trucos y manipulaciones mediante las cuales las imágenes, desde su propio origen, se convierten en “ideológicas”

(portadoras de una interpretación de la realidad interesada) es también una de las posibles funciones del teatro.

A todo esto, al modo particular en que el arte construye la realidad ficticia, ya sea realista o fantástica, Darío Villanueva lo llama acertadamente “realismo intencional”, o sea, un efecto de realidad que es el “resultado de la cooperación activa del lector” [1992: 122] (entiéndase también del espectador).

Para comprender lo que percibimos tenemos que darle una *intencionalidad*, construir la realidad como portadora de una intención. La intención da sentido y pone orden a lo percibido; sin ella no entenderíamos nada de lo que percibimos. La interpretación va unida a la percepción, guía la percepción y descarta lo que no se acomoda a la intención. La *cointencionalidad* o intencionalidad compartida es lo que produce la cognición social. Por eso todo “realismo es siempre producto del lector”. A partir de este hecho D.Villanueva establece lo que él mismo llama una “audaz conjetura”:

que el teatro es la forma paradójicamente más anti-realista, porque la presencia física del espectador y su contacto con los actores que encarnan a los personajes, más todos los otros sistemas de signos puestos al servicio de la ilusión referencial, producen el efecto contradictorio, de artificiosidad y de verdadero irrealismo, a lo que cabría añadir que la *epojé* o pacto de ficcionalidad, a diferencia de lo que ocurre en el proceso interno de la lectura, cesa de operar en el momento en que esa ceremonia pública que es la representación termina [1992: 183].

Así ocurre, en efecto, y de modo paradójico y “realista”.

6. FUNCIONES Y EFECTOS DEL TEATRO

No podemos concluir esta Segunda Parte dedicada a la definición teórica del teatro sin hacer referencia a su función social. El teatro es una institución social y cultural, ocupa un lugar en el orden material y simbólico. Es ineludible responder a la pregunta de *para qué sirve*, qué *funciones* cumple, cuál es la razón y justificación social de su existencia. No es un debate pasado de moda o inútil. Hoy más que nunca necesita el teatro definir su espacio social, cultural y simbólico.

En primer lugar, porque el teatro ha dejado de ocupar el lugar social que ocupó en otros tiempos, tanto en las sociedades antiguas (Grecia, Roma), como en las modernas (Barroco, Ilustración, siglo XIX). Con la irrupción de los medios de comunicación (cine, televisión, radio, publicidad, espectáculos de masas) en el siglo XX, el teatro pierde su lugar hegemónico o privilegiado como instrumento de cohesión social, identificación y homogeneización ideológica, transmisión de modelos y valores, espacio de producción y reproducción simbólica, etc. Hoy estas funciones tradicionales se cumplen de igual o mejor modo a través de otros medios, especialmente el cine, la televisión y la publicidad, pero también mediante otra gran variedad de instituciones, actividades, ritos sociales, etc. y, sobre todo, mediante la práctica masiva del consumo, que constituye en sí mismo el factor de cohesión, homogeneización y adhesión al orden social dominante más universal y eficaz que ha existido nunca en ningún otro momento de la historia.

El teatro ya no ocupa hoy, por tanto, ningún lugar central en la sociedad, ni como medio de entretenimiento y diversión masiva, ni como “aparato” ideológico. La

crisis del teatro en el siglo XX se debió en gran parte a esta pérdida del lugar y la función social tradicional que cumplía. Los profesionales de la cultura y el teatro han reaccionado ante esta crisis, en general, de modo confuso. Unos apelan a la responsabilidad del Estado y los poderes públicos como valedores y sostenedores principales del teatro; otros exaltan el mercado y la iniciativa privada como único medio de salvar este arte milenario. Pero nada se adelanta con “sacralizar” el teatro como bien social, cultural y patrimonial, amparándose en discursos grandilocuentes o victimistas, sobrevalorando su relevancia cultural o culpabilizando al público por su falta de sensibilidad o inquietudes culturales. *Estatización, mercantilización y sacralización* son salidas en falso que no asumen el hecho de que el teatro debe redefinir su espacio y su función social, en lugar de lamentarse de la marginación o la poca importancia que la sociedad o los poderes públicos le otorgan.

La primera reflexión debiera partir del hecho de que hoy el teatro es considerado más como una *práctica artística* que como una *institución social e ideológica*. No decimos que haya dejado de ser una institución fuertemente comprometida con la ideología y el orden social, sino que, al existir otras instituciones sociales que cumplen sus funciones, de modo incluso más eficaz, la consideración de la importancia social del teatro tiene cada día más que ver con el arte que con una influencia social directa, o masiva, tal y como ocurría en otras épocas. El teatro –o gran parte del teatro– fue valorado tradicionalmente como arte, pero nunca fue considerado *sólo* como arte, ya que la función social de entretenimiento, enseñanza moral y transgresión controlada del orden dominante fue siempre tenida como fundamental, por encima de sus valores estéticos. Esta relación, algo contradictoria, del teatro con el arte, se pone de manifiesto en el llamado teatro popular, de gran importancia social y cultural en todas las culturas,

desde el drama satírico y la comedia aristofánica a las pantomimas romanas, de las representaciones carnavalescas de la Edad Media a las compañías de los cómicos de la legua, del teatro de magia del XVIII al cabaret y el vodevil del siglo XX. Hoy, sin embargo, aunque sigue existiendo este tipo de teatro en el que la intención artística o estética es secundaria, el modelo que se impone y domina tiene que ver, ante todo, con una *creación artística* destinada a un grupo social reducido, aunque no haya renunciado a su vocación inicial, la de servir de vínculo de unión y cohesión a todos los grupos sociales.

La apreciación fuertemente cultural y estética del teatro, sin embargo, entra hoy en contradicción con su aspecto lucrativo o comercial, que coexiste con su consideración general de bien artístico, cultural y público al que debieran tener acceso por igual todos los ciudadanos. El teatro, como institución comercial, trata de conjugar el beneficio económico con el valor cultural y estético que justifica su existencia. La definición del teatro como hecho estético y cultural es la que le otorga un lugar en el orden simbólico, en el sentido de que, no sólo *el arte está dentro del teatro* (lo que ha ocurrido desde sus orígenes), sino que *el teatro está dentro del arte*, lo que es relativamente nuevo. “Es preciso darle arte al teatro. Es preciso dar el teatro al arte” [1999: 172], escribió Lothar Schreyer ya en 1916. De modo reiterativo insiste en el carácter artístico del teatro como rasgo nuevo (el subrayado es nuestro):

La obra de *arte* escénica es una unidad *artística*. Se acoge mediante la intuición, madura en la concentración, nace como organismo. Está configurada a partir de los medios *artísticos* de expresión que son forma, color, movimiento y sonido. Es una obra de *arte* independiente que opera sobre el espacio y el tiempo. El *arte* escénico es un *arte* independiente [1999: 174].

Esto significa que, como institución social, el teatro sigue cumpliendo las funciones tradicionales, pero como hecho artístico, asume las funciones generales del arte.

La segunda reflexión de interés se refiere al hecho de que el teatro, si bien no cumple funciones específicas, ni sociales ni artísticas, sí puede, en cambio, asumir esas mismas funciones de un modo *específico*. No se trata de resucitar la función social e ideológica dominante, propia de otros tiempos, sino de una *forma específica* de asumir funciones comunes a otras artes e instituciones.

Como práctica artística y creativa, el teatro constituye una experiencia individual extraordinaria que podríamos comparar con cualquier otra experiencia artística, como la de la pintura, la danza, la música o la literatura. La diferencia está en que, en su realización, esta experiencia individual es *directa, integradora y compartida*. La comunicación directa y colectiva, esencial al teatro, transforma la experiencia teatral individual en algo más que una experiencia subjetiva, e implica o exige, además, la participación de la totalidad del ser humano en su relación con el mundo –materia-cuerpo-mente-espíritu, podríamos decir– integrando todo ello en una realidad objetiva, comunicable y accesible: la *obra teatral*.

Desde el punto de vista estético, el teatro explora las posibilidades expresivas, formales y simbólicas del *cuerpo*, la *palabra*, el *espacio* y la *materia física*, ampliando los límites del lenguaje y de las formas, y todo ello sin preocuparse por una finalidad utilitaria inmediata, sino sólo por el placer mismo que la actividad artística y creativa produce.

No estamos defendiendo, sin embargo, una visión esteticista del teatro, sino enunciando que su práctica sirve para satisfacer una serie de necesidades individuales y colectivas que podemos considerar *biológicas* y *evolutivas*. El teatro cumple funciones *biológicas* relacionadas con necesidades artísticas generales del ser humano. El arte teatral vuelve, por esta vía, a sus orígenes. El ser humano, como el teatro pone de manifiesto, es un ser *mimético, imitativo, creativo, comunicativo, contemplativo, lúdico, necesitado de evasión y diversión*. Este conjunto de rasgos corresponden a necesidades evolutivas y biológicas en un sentido antropológico. El teatro es un lugar privilegiado en el que individual y colectivamente se pueden satisfacer impulsos profundos que han guiado gran parte del proceso evolutivo de la especie humana. Estas necesidades se pueden satisfacer en el teatro, además, sin límites previos, en la medida en que la ficción hace posible suspender las normas y limitaciones del orden social cotidiano. La necesidad de disfrazarse, de liberarse de la presión de la identidad social, de fingir ser otro, de experimentar transformaciones físicas y psicológicas, sabiendo que todo es juego, ficción, engaño momentáneo; el gusto por la identificación con seres o modelos diferentes a uno mismo o, por el contrario, que confirman nuestro modo de ser y de pensar; la manipulación de la materialidad física, la creación de formas, líneas, colores, volúmenes, espacios, objetos, imágenes nuevas a través del cuerpo y la materia; el placer de la contemplación y la mirada sin censura; el deleite de la comunicación directa, el juego con el lenguaje, la exploración de las posibilidades de la palabra; la liberación de la compulsión del orden simbólico, haciendo posible la crítica, la parodia, la transgresión, la risa... El hombre, en su evolución, ha necesitado crear un espacio de libertad en el que satisfacer ideal, simbólica y ficticiamente, impulsos que en el orden de la vida cotidiana y la lucha por la supervivencia no tendrían cabida. La *utilidad social*

del arte teatral tiene que ver con la liberación, sublimación y potenciación de esos impulsos vitales. El teatro es un arte vital, biológicamente necesario, ya que conecta al hombre tanto con tendencias instintivas y corporales regidas por el principio del placer y reprimidas por el principio de realidad, como con necesidades “espirituales”, estéticas y comunicativas que desbordan igualmente los límites de la cognición y el orden social dominante. Lo revolucionario del teatro es que, además, no apela, para su disfrute, a la mera imaginación subjetiva, a la pura experiencia interior e individual (como en realidad hace el cine y la literatura modernas, por ejemplo), sino que es ante todo un arte físico, real, corporal, visible, audible y sensible, que implica –afecta– vital y energéticamente a sus participantes. A esto le podemos llamar también *efecto catártico de realidad*.

El debate sobre los efectos del teatro¹³⁷, desde este punto de vista, nos lleva de nuevo al problema del realismo y el concepto de *mimesis*. Si por *mimesis* se entiende la reproducción de la realidad, una de las funciones principales del teatro será la de llevar la realidad social a escena. Pero lo importante, ya lo hemos dicho, no es el contenido más o menos realista de la escena, sino la *forma* como esa realidad se presenta o representa, porque lo que interesa al espectador no es tanto conocer la realidad como construir una interpretación satisfactoria del sentido de esa realidad. Como dice E.Trías: “El arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad. Postular un arte realista es tergiversar la función y dimensión del arte, que es verificar, nunca realizar. La realidad queda en esa verificación probada”[1999: 77].

¹³⁷ Una teoría estética es, no sólo una teoría de la obra artística, sino una teoría de los efectos que produce. Ambos aspectos están necesariamente unidos.

La función social del teatro tiene que ver más con los procesos de producción y reproducción simbólica que con la provocación de efectos directos sobre la realidad. Destinado a una colectividad, sus efectos inmediatos no se relacionan con la realidad social misma, sino con la conciencia de esa realidad. Más que reflejar la realidad social o tener efectos sobre ella, refleja la representación de esa realidad y afecta a las formas y contenidos de esa representación. El teatro es un arte mediador entre la realidad y la conciencia social. Aquí es donde cobra sentido el concepto de *ficcionalidad*.

Las artes ficcionales o artes de la ficción (el teatro, pero también la narración, el cine, la fotografía o la pintura), cumplen una función antropológica fundamental: la de explorar y profundizar en la capacidad autorrefleja o reflexiva de la conciencia humana. Como dice Garrido Domínguez, “la ficción revela, sobre todo, la radical imposibilidad de acceder a nosotros mismos de un modo directo. Sólo la ficción nos permite mirarnos en el espejo de nuestras posibilidades y encontrarnos con nosotros mismos a través de un camino lleno de rodeos” [1997: 38]. Frente al automatismo reflejo y egocentrado del sujeto, que sólo es capaz de verse a sí mismo de modo obsesivo, sesgado y limitado, o frente a la difícil transformación de la conciencia colectiva, siempre autodefensiva y conservadora, el teatro (y las otras artes fictivas o ficcionales) ofrece la posibilidad del distanciamiento individual y el “descentramiento” colectivo, del ensayo, simulación o invención de nuevos modos de interpretar la vida y el mundo, rompiendo así la fijeza y rigidez del orden simbólico y la cognición social. Con ello, otorga una mayor profundidad a la existencia, a la que añade nuevos elementos estéticos y referenciales (“*completa y compensa* las carencias o frustraciones de la existencia humana” [Garrido Domínguez, 1997: 38]), al mismo tiempo que impulsa cambios y transformaciones constantes, individuales y colectivas (o sea, ayuda a sostener el proceso creativo de la

vida). Para poder llevar a cabo esta tarea de *reflexividad consciente*, la ficción artística ha de diferenciarse de ficción ordinaria (la mentira o la hipocresía, o, en el polo opuesto, la ficción ceremonial y religiosa) por un rasgo esencial: no ocultar su carácter ficcional y convencional. Es un fenómeno paradójico, pues, como dice W.Iser, “provoca la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente” [1997: 47]. La ficción finge, no para mentir, sino para descubrir la verdad y enriquecerla. Esto produce cierto “vaciamiento” referencial (todo es *como si* se refiriera a algo real –la narrativa– o como si lo representara –la dramática–), al mismo tiempo que se compensa con un enriquecimiento “autorreferencial” (todo puede ser imaginado y casi todo representado). Este doble significado:

se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere. De esta dualidad surge la condición de “éxtasis”, que Sidney ejemplificó a través de unos protagonistas que están al mismo tiempo consigo mismos y fuera de sí mismos¹³⁸. Por tanto, la acción de ficcionalizar *epitomiza* una condición que resultaría absolutamente inalcanzable a través de las vías por las que discurre la vida normal (Iser, 1997: 53).

Quedémonos con la idea importante de que, sin la ficción, no podríamos alcanzar, o no del mismo modo, ese “éxtasis” del que ya hemos hablado a propósito del actor, pero que aquí hemos de extender al propio autor y al espectador, que debe reconocer a los otros y reconocerse a sí mismo, *fuera* de sí, dentro de la ficción, y

¹³⁸ Se refiere a la novela pastoril *Arcadia*, de Sir Philip Sidney, en la que Pyrocles se disfraza de amazona y Musidoro de pastor para conquistar a unas princesas, relatándoles fingidas aventuras heroicas.

dentro de sí, fuera de la ficción, sentado en la butaca, como espectador real o, a través de la lectura, como espectador imaginario. Ese “salirse de sí” es el origen del texto inicial o básico, pues el escritor teatral o dramaturgo, más que ningún otro autor, ha de salirse fuera de sí mismo, primero, para no hablar ni actuar él directamente ni a través de ningún “doble” más o menos camuflado (el narrador), sino para hacer que (construir un texto en el que) los personajes y los hechos actúen y transcurran “por sí mismos”, sin tratar de mantener ningún hilo que los ate a sí; pero también, en segundo lugar, para ver desde fuera, imaginariamente, como primer espectador privilegiado que es (está en primera fila, diríamos), a los personajes hablando y actuando en un espacio concreto o real. Doble desdoblamiento, visión desde dos perspectivas diferentes, pero simultáneas. Queremos mostrar, con todo este rodeo discursivo, que el teatro tiene una profunda significación e influencia antropológica y cultural, lo que ya constituye una explicación de su función social.

Desde un punto de vista antropológico-social más concreto, o sociológico¹³⁹, el teatro fue siempre, y sigue siéndolo, un lugar de encuentro y reconocimiento de la pertenencia a una determinada clase o grupo social. El teatro sigue siendo hoy en gran medida un rito o ceremonia de adhesión a un grupo social que podríamos calificar de “intelectual” o “culto”, lo que significa reconocerse positivamente como “entendido”,

¹³⁹ Pese a algunos intentos dispersos, no existen verdaderos estudios de orientación sociológica referidos al teatro, por lo que resulta totalmente ilusorio hablar hoy de una “sociología del teatro”. Sí existen algunos informes que podrían empezar a utilizarse para iniciar estos estudios, como los que realiza el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura o el Anuario de la Sociedad General de Autores de España. De aquí tomamos estos datos que pueden suscitar alguna reflexión: En el año 2003 se llevaron a cabo en nuestro país 5.600 representaciones con un total de 12 millones de espectadores; al año se realizan más de 400 festivales de artes escénicas (teatro, danza y circo) y se usan unos 5.500 recintos. Puede ser interesante comparar estos datos con los del cine del mismo año: 3.818 salas de exhibición, 1.648 películas, 101 millones de espectadores. Y más aún: 359 películas españolas, con 16 millones de espectadores. Si bien es cierto que no podemos limitarnos a una valoración cuantitativa, hemos de convenir que los datos no son tan desfavorables para el teatro como a primera vista pudiéramos pensar. (Fuente: *El País*, 8-V-2004).

“moderno”, “sensible”, etc., es decir, *distinto*. El sentirse parte integrante de una clase media culta, intelectual y sensible, que “está al día” de las novedades culturales, artísticas o teatrales parece ser un factor social de prestigio y diferenciación. En el fondo, es algo parecido a lo que ocurría en el siglo XIX cuando una burguesía acomodada iba al teatro a aplaudir dramas y comedias en los que se veía reflejada y reconocida, o cuando un público “bajo” y popular acudía a divertirse a la zarzuela, a las comedias de magia y fantasía o a los sainetes costumbristas. El lugar de esa burguesía que acudía a los teatros con sus mejores galas a exhibirse y reconocerse lo ocupa hoy una clase media intelectual, más o menos culta, que parece disfrutar también exhibiéndose de vez en cuando en estrenos o ceremonias culturales, aunque, en general, el público culto y el popular se mezclan hoy con mucha más frecuencia que antes (y tan y como ocurrió en Grecia y durante el Barroco). Incluso el poder oficial, como en otros tiempos, acude de vez en cuando a estas ceremonias, más por intereses publicitarios que buscando un verdadero disfrute. Recuperar el sentido del placer, del goce auténtico, no simulado ni disimulable, es el único medio para evitar esa especie de teatro aséptico y inocuo, al que un público excesivamente complaciente no logra resucitar. Entre las funciones generales del teatro debiéramos añadir hoy la de revitalizar su propia práctica: el teatro ha de servir hoy, ante todo, para salvarse a sí mismo. Estas observaciones pueden parecer demasiado circunstanciales y alejadas de la reflexión teórica que estamos proponiendo, pero deben entenderse en su justa intención y medida; no son más que ejemplos concretos de algo que nunca podemos evitar en cualquier reflexión teatral: la estrecha e ineludible vinculación que cualquier teoría teatral tiene, por la propia naturaleza de su objeto de estudio, con la realidad social en la que tanto el teatro como la teoría se desarrollan. El constatar la función de identificación grupal e ideológica que

hoy sigue manteniendo el teatro es una forma concreta de poner de manifiesto una de sus funciones históricas universales.

Si relacionamos todas estas funciones –que hemos denominado *biológicas*, *estéticas* y *sociales*–, podríamos aplicar al teatro las afirmaciones que hace Siegfried J.Schmidt acerca de la literatura:

En consonancia con las investigaciones recientes en bioestética, se puede admitir como punto de partida que los hombres poseen una necesidad, explicable biológicamente, de virtualidad, posibilidad, innovaciones, cambios, etc., para mantener su flexibilidad y su facultad de adaptación como sistemas cognitivos y para asegurarlos contra las normas y convenciones de la vida social. Esta necesidad puede ser satisfecha por medio de la comunicación literaria (*o teatral, añadimos nosotros*) en la medida en que la regla F, que es constitutiva en este dominio, permite una fictivización de los papeles de comunicación y en la medida en que hace posible el contacto con mundos textuales fictivos que poseen una diferencia reconocible en relación con la realidad de experiencia de los receptores. Estar en relación con mundos textuales que producen modelos sociales de realidad, puede conducir por un lado a un proceso de conocimiento en el que la diferencia reconocida entre la realidad de la experiencia y el mundo textual fictivo permite reconocer dónde se encuentran los límites y las insuficiencias de nuestros “sistemas de sentidos” personales y sociales. Tal relación, ciertamente, hace posibles también actitudes de evasión en las que el reconocimiento de la diferencia no incita a un conocimiento más preciso y a una transformación de la realidad de la experiencia, sino, por el contrario, a la evasión de la realidad de la experiencia, como han constatado los críticos especialmente en el caso de los receptores de la literatura de masas [1987: 209-210].

Con todo ello queremos decir que el teatro sigue cumpliendo en la actualidad funciones diversas que justifican su permanencia y le otorgan un lugar específico dentro del orden artístico e ideológico que nuestra cultura ha establecido. Estas funciones se identifican con los efectos individuales y colectivos que las representaciones teatrales, con toda su variedad, producen en los espectadores. Aunque no es lo mismo efecto que función vamos aquí a no distinguirlas, en la medida en que las funciones sociales que justifican la existencia del teatro no pueden mantenerse al margen de los efectos reales que produce en el público de cada momento histórico. Ya hemos hablado, en general, de los efectos sociales, estéticos y biológico-evolutivos del teatro. Vamos ahora a concretar y definir mejor esos efectos y funciones.

6.1 PLACER ESTÉTICO Y PLACER TEATRAL

Hemos destacado el cambio hacia una consideración más artística del teatro como fenómeno propio de la sociedad actual en comparación con otras épocas históricas en las que el teatro, sin dejar de ser valorado como arte, era juzgado y entendido mucho más como mera diversión, distensión, entretenimiento, espejo de la vida, escuela de costumbres, ceremonia social, aparato ideológico, factor de identificación y cohesión social, a lo que podemos llamar en general, *funciones sociales* frente a la *función estética* actual. Función estética quiere decir “creación de una obra artística para su

disfrute y placer estético”. Pero ¿qué entendemos por *placer estético*? Una respuesta simple, pero no simplista, podría ser ésta: si placer es la satisfacción de una necesidad, el “*placer estético es la satisfacción de una serie de necesidades no inmediatas ni ligadas directamente a la supervivencia, necesidades específicamente humanas y, por tanto, universales*”. Para mostrar y demostrar esta hipótesis vamos a diferenciar dos modalidades básicas de placer estético: 1) cognitiva y 2) emotiva, muy unidas en la experiencia, pero distinguibles a nivel teórico y analítico. Dentro de la *modalidad cognitiva* encontramos los siguientes tipos de placer estético:

a) **Placer de la constatación:** El hombre encuentra placer en constatar la existencia de algo, en confirmar que la realidad es tal y como él cree que es, y compartir esta constatación con los otros, confirmando así su sentido de la realidad y del mundo, sintiéndose con ello más seguro, fuertemente arraigado a algo consistente que no está sometido a los vaivenes e incertidumbres, por ejemplo, del engaño, la mentira, la ilusión o la irrealidad: “El *Homo sapiens* halla, evidentemente, mucho placer en la aseveración de que las cosas *son así* y no de otra manera”(Benthey,1982: 88). Cuanta mayor incertidumbre, mayor pérdida de consistencia de la realidad social, desestructuración psicológica individual, sensación de engaño, error, mentira, vana ilusión, etc., siempre habrá una mayoría de individuos que necesiten reafirmar sus lazos con la realidad, con la razón empírica y el sentido común. Todas aquellas obras artísticas, en nuestro caso el teatro, que presenten mundos (realistas o fantásticos, da lo mismo) de un modo suficientemente “convinciente” y demostrativo, que permitan al espectador confirmar y constatar su idea de la realidad, producirán ese placer que hemos denominado *placer de constatación* o de *reconocimiento*. Como, ya lo hemos dicho, la realidad nunca se nos tal y como es,

esta constatación siempre será *constatación de una constatación*, es decir, de una interpretación de la realidad. Lo que importa no es tanto la realidad en sí, sino el valor de realidad que le otorga al acto de constatación, de ahí que sea tan importante el que ese acto sea social y público, como ocurre en el teatro. La interpretación de la realidad sólo se vuelve “verdad de verdad” cuando es compartida, cuando los otros la confirman.

- b) **Placer de la reafirmación:** Aquí ya no nos referimos a confirmar y compartir una interpretación de la realidad, sino de reafirmar valores, ideas, comportamientos, actitudes vitales y principios ideológicos y políticos. Se trata de convencernos de la bondad de nuestra visión de la vida y el mundo, de reafirmar la validez y el valor de una jerarquía de ideas, ideales y comportamientos. También aquí necesitamos de los otros, pero no de la gran mayoría, como en el caso de la constatación, sino de un grupo más reducido, aquél con el que nos identificamos o con el que establecemos vínculos de pertenencia. El teatro puede proporcionar modelos de vida y de conducta, defender ideas y valores, y proporcionar así a determinados espectadores una experiencia de reafirmación de sus “señas de identidad” cultural, intelectual, ideológica y política. En otras épocas esta función del teatro como ceremonia o ritual de reafirmación de ideas y valores estaba destinada a la sociedad entera, que compartía la misma visión del mundo, sin distinción de clases ni grupos; el efecto de identificación y cohesión social se extendía a la sociedad en su conjunto. Hoy, sin que haya desaparecido, esta función parece cumplirse sobre todo con relación a la clase social hoy más numerosa, una especie de “clase media universal”, dentro de la cual aparece un grupo más reducido, “culto” –en un sentido amplio–, al que parece dirigirse el teatro socialmente más reconocido.

c) **Placer de la imitación:** Aristóteles ya destacó el hecho de que el hombre era el animal más mimético de la creación y que la imitación producía placer. Así lo vemos muy pronto en el niño. Imitación y simulación, juego con el engaño intencional, el disfraz, la experiencia doble y vicaria: el teatro hace posible el máximo desarrollo de esta capacidad y de los efectos placenteros que produce. A todo ello alude el concepto polisémico de *mimesis*. La diferencia con el mimetismo animal está en la intencionalidad y el sentido de juego (broma, falta de seriedad) que va unido a la imitación, que puede convertirse en burla, parodia de la identidad del otro, tanto como liberación de la identidad propia. Este rasgo lúdico también sirve para diferenciar la imitación teatral de otro tipo de imitaciones que se producen en ceremonias rituales y religiosas. La imitación en el teatro es siempre ficción o forma parte de la ficción¹⁴⁰.

d) **Placer del descubrimiento:** Es el que se produce al desvelar algo oculto o conocer algo desconocido. Placer que va unido a la necesidad de saber¹⁴¹, de resolver enigmas y, mediante este conocimiento, alcanzar un mejor control de la realidad y de nosotros mismos. Descubrimiento es comprensión, por eso muchas veces este placer nace de comprender lo que intuitivamente ya sabíamos o sospechábamos. En su expresión más pura, este placer se vive como deslumbramiento, iluminación, comprensión súbita. A mayor conocimiento y comprensión, mayor seguridad,

¹⁴⁰ R.GIRAD [1984] ha planteado un nuevo concepto de *mimesis* como conflicto, en la que el otro aparece como modelo-obstáculo que se constituye en sostén del deseo. Todo deseo es un deseo mimético. Redefine desde este supuesto el complejo de Edipo e interpreta los mitos y ritos y la cultura en general desde la perspectiva histórica de la existencia de víctimas propiciatorias. Este enfoque tiene especial interés para el estudio de la tragedia.

¹⁴¹ “Es sin duda gracias al deleite que nos depara el descubrimiento que descubrimos algo” (E.BENTLEY, 1982: 113).

mayor poder y mejor control: esto explica posiblemente el origen de este placer humano universal.

- e) **Placer de la identificación:** Se distingue de los placeres anteriores porque aquí el reconocimiento y la reafirmación se vive como una identificación con personas, con el modo de ser, de pensar y de actuar de alguien considerado en lo fundamental igual a nosotros y que se constituye en modelo, en manifestación de nuestro yo ideal. Es fruto de un proceso especular relacionado con la construcción y el mantenimiento de la identidad psicológica y mental del sujeto. Parece ser que toda persona necesita esos procesos de identificación para sostener su identidad y actuar de acuerdo con un modelo ideal de sí mismo, el *yo ideal*, un yo ideal que se convierte de este modo en *ideal del yo*. Ya hemos hablado de la fragilidad psicológica y cognitiva de esa construcción imaginaria a la que llamamos *yo*: de aquí nace seguramente esta necesidad de identificación con otros “yoes”. El teatro lleva a escena modelos ideales con los que los espectadores se identifican y a través de los cuales pueden vivir de manera ficticia, pero también de un modo real y psíquicamente verdadero, experiencias que les sirven para reafirmar su identidad. Aclaremos que, de igual modo, y por la misma necesidad, la identificación supone también, y al mismo tiempo, el rechazo o el distanciamiento de aquellos modelos o conductas que son contrarias a ese ideal del yo. Toda identificación es a favor de algo y en contra de otra cosa. Puede incluso que lo que el espectador vea sobre el escenario no sean más que modelos rechazables, con lo que él reafirma la idea de sí mismo de manera negativa. También aquí ejerce su influencia el hecho de compartir o no compartir esas figuras de identificación y rechazo. No sólo se identifica el

espectador con lo que ve en el escenario, sino con lo que observa en la sala. No olvidemos que la identidad subjetiva es siempre una identificación con el otro.

f) Placer de la invención: Existe también un placer ligado a la invención, a la creación de realidades nuevas o de algo anteriormente inexistente. Este placer va del autor al espectador, pasando por las experiencias creativas que viven los actores, el director y los demás artífices de la obra teatral. El espectador, en función de la obra y de su mayor o menor participación en su interpretación y valoración, puede no sólo experimentar vicariamente ese placer ligado a la invención, sino directamente, al comprobar que también él, al vivir de modo cooperativo la experiencia colectiva, participa en ese “milagro”, el de dar vida y sentido a una ficción.

f) Placer de la “intelección”: Nos referimos aquí al placer que nace de la resolución de un problema, del ejercicio de la inteligencia, entendida como capacidad para encontrar explicaciones, hacer deducciones lógicas, relacionar hipótesis, construir un sentido coherente. Este placer se ofrece al espectador teatral cuando una obra se presenta como un reto cognitivo, cuando la intriga, el suspense (dejar algo sin resolver durante un tiempo), los huecos, las elipsis, las contradicciones y los saltos y rupturas de la continuidad le obligan a un trabajo intelectual, a una concentración y una atención mayor. Dependerá de la competencia teatral e “intelectiva” del espectador el que este placer se cumpla o se frustre, provocando el efecto contrario, el displacer de la no comprensión (ese “no entender nada o casi nada” que tanto disgusta al público por cuanto implica, si no se encuentra mejor explicación, falta de inteligencia, de conocimientos o de capacidad “discursiva” –de discurrir: tener habilidades cognitivas para encontrar la solución a un problema–). Se entenderá por qué las obras con argumentos excesivamente intrincados, o con una trama

incoherente, muy fragmentada o incompleta, no suelen gustar más que a unos pocos –que seguramente exageran su comprensión para parecer más inteligentes–, mientras que irritan a la mayoría, aunque hoy, dado que las manifestaciones de rechazo están casi prohibidas en el teatro, esa mayoría reacciona paradójicamente aplaudiendo, quizás también para no ser juzgada como poco inteligente o sensible. Esta actitud tiene algo de “patológico”, en la medida en que convierte el hecho de asistir al teatro en un acto de autoafirmación más o menos “fantasmagórica” y compulsiva: “El público se aplaude fervorosamente a sí mismo por ser precisamente tan extraordinario como público tan culto, tan sensible y, en suma, tan inteligente” (Boadella, 2000: 34). Esta aguda observación psicosociológica de A.Boadella revela el hecho de que una parte significativa del público ha convertido hoy el teatro en una forma de lucimiento intelectual y de afirmación endocultural. La aparición de la figura del “experto” o “entendido” (más fiable para el público incluso que el crítico) tiene mucho que ver con estas desviaciones o perversiones del placer de la intelección: “Hay que presentar obras de gran ambigüedad formal que posibiliten así el lucimiento intelectual del experto” (Boadella, 2000: 85).

Hasta aquí, las distintas formas de placer estético que tienen un fuerte componente cognitivo. Veamos ahora las *formas emotivas* de placer estético. La separación entre cognición y emoción es más analítica que real, ya que no existe pensamiento sin emoción, ni emoción sin pensamiento. Sin embargo, también es cierto que no es lo mismo una experiencia predominantemente cognitiva o mental, que otra predominantemente emotiva o afectiva. La noción de *predominio* sirve para no provocar

separaciones artificiales entre fenómenos concurrentes y complementarios, aunque sean a la vez opuestos.

a) Placer de acercamiento a lo deseado: Nos referimos al placer que provoca la presencia, la cercanía y la contemplación de algo deseado. No vamos a describir los posibles “objetos del deseo” que pueden aparecer sobre un escenario, pero está claro que son de naturaleza muy diversa, desde cuerpos ideales, relaciones ideales, normas ideales, a un vestido, una música, un actor o una actriz, una forma de actuar e interpretar, etc. Algo deseado es algo que se admira, algo que se sueña con poseer o simplemente algo cuya presencia agrada. Naturalmente en el teatro este placer es siempre incompleto y en gran parte sublimado, no sólo por el carácter ficticio de la representación, sino porque la separación entre escenario y sala no permite más que un “acercamiento” al objeto de deseo.

b) Placer de alejamiento de lo temido: Es el fenómeno opuesto al anterior. Aquí el espectador siente alivio al comprobar que puede alejarse de algo temido. Sobre el escenario pueden aparecer todo tipo de objetos o realidades temidas: personas, comportamientos, situaciones, espacios, formas, pesadillas, amenazas. Hay un placer en sentir miedo de algo ficticio precisamente por hecho el saber que no es real. Sobre eso rechazado o temido se puede, además, realizar una especie de conjuro o alejamiento simbólico. Mientras por un lado los miedos latentes pueden salir a la luz, a la conciencia, y liberar así su carga negativa, por otro se nos revelan deseos reprimidos que pueden hacerse más conscientes a partir de su dramatización y materialización escénica. Una forma extrema de este rechazo o alejamiento de lo temido sería la *destrucción simbólica* o *ficticia* de eso temido u odiado. El teatro también escenifica actos, ritos y ceremonias simbólicas, miméticas y ficticiamente

destructivas, mediante las cuales se hace público o explícito el rechazo y el deseo de destrucción de algo o de alguien (un dictador cruel, por ejemplo, o cualquier figura mítica que sea una encarnación del mal).

- c) **Placer de la distensión emocional:** Nos referimos tanto a las tensiones motivadas o surgidas directamente de la vivencia de la ficción y la representación, como a todo tipo de tensiones que el espectador lleva consigo al teatro, tensiones emocionales que influyen en su experiencia receptiva en la medida en que van a condicionar su capacidad de atención e interpretación, predisponiéndolo en un sentido o en otro, de apertura afectiva o clausura. Aristóteles llama *catarsis* a la liberación y purificación de las “pasiones” o sentimientos de temor y compasión suscitados por el destino trágico del héroe. Podemos entenderlo en el sentido de liberación de tensiones emocionales, liberación que es en sí misma una purificación, en el mismo sentido físico en el que entendía antes la medicina la purificación de los humores del cuerpo a través de sangrías, fármacos o de la misma enfermedad. Cuando hablamos de emociones, pasiones o sentimientos como “tensiones emocionales” ponemos énfasis en el componente energético y orgánico de la emoción, lo que comúnmente entendemos como “estrés”. El teatro libera tensiones negativas, o al menos eso es lo que esperamos de él. Cuando ocurre todo lo contrario podemos poner en duda el valor de la experiencia estética a la que nos han invitado. Si la tensión la provoca el mismo espectáculo teatral, durante algún momento de la representación, el desarrollo de la acción debe abrir una puerta para que esa tensión se canalice o adquiera algún sentido positivo para el espectador. Al teatro no se ha ido nunca a padecer. Una actitud masoquista por parte del espectador es totalmente contraria al

valor y sentido emocional de la representación teatral, a los efectos de distensión emotiva (*catarsis*) que el teatro debe producir.

d) Placer de embellecimiento de la realidad: El hombre puede transformar la realidad física y material (incluido su propio cuerpo y el mismo lenguaje) mediante adornos, añadidos, ocultamientos, supresiones, asociaciones, ritmos, repeticiones, etc., con el fin de embellecerla y así poder entregarse al placer de su vivencia y contemplación. Este impulso hacia la belleza en todas sus formas (visuales, sonoras, rítmicas; estáticas y dinámicas) parece ser también universal, por lo que el teatro, al responder a esta necesidad “espiritual” o “contemplativa”, no haría sino dar cauce a una constante antropológica y evolutiva. Esta necesidad de belleza surge no sólo de la contemplación u observación de la naturaleza, a la que se intenta imitar y hasta superar, sino de una idealización de esa misma naturaleza, a la que se admira y a la vez teme por cuanto tiene de incontrolable o imprevisible. La belleza es una representación ideal de un mundo ordenado, simétrico, equilibrado, perfecto y acabado, pues aunque existan en él cambios y transformaciones, todo ocurre siguiendo un orden previsible. El teatro, decimos, crea belleza y lo hace para que el público pueda disfrutar de su contemplación y admiración; con ello vive, aunque sólo sea brevemente, instantes de “eternidad”, o de un “sueño de eternidad”. El miedo a la desaparición o la pérdida de lo deseado, la conciencia de la muerte, en definitiva, es seguramente la fuerza que nos mueve a crear, contemplar y apropiarnos imaginariamente de la belleza.

e) Placer de degradación de la realidad: Es el placer opuesto al anterior. Se destaca el lado oscuro, feo, incompleto, fragmentado, desordenado y patológico de los seres humanos y del mundo. ¿Por qué produce placer el contemplar la degradación y el

desorden de la realidad? Posiblemente por varios motivos a la vez. Por un lado, es una forma de conjurar o alejar mágicamente el mal y la fealdad: ante la imposibilidad de negar su existencia, podemos al menos representarla y con ello mostrar o convencernos de que podemos controlarla. Además, la fealdad y el mal sirven para no tomarnos el bien, lo sagrado, la belleza y lo sublime de un modo demasiado en serio: nos podemos reír de ello y comprobar que no pasa nada, que no sucumbimos bajo ninguna culpa o amenaza. A veces, incluso, la degradación de la realidad, más que risa o burla, lo que nos suscita es compasión y ternura: también nos identificamos con la debilidad, lo frágil e inacabado, lo deforme y lo grotesco, porque sabemos que todos tenemos nuestro propio lado cómico, débil y hasta grotesco. La fealdad o lo deforme puede también aparecer mezclado con otros aspectos nobles, bellos y hasta sublimes. Bastaría recordar a Cyrano de Bergerard, el Jorobado de Nôtre Dame o el mismo don Quijote y Sancho, el Lazarillo, el Buscón, la Celestina o Pascual Duarte. ¿Y don Juan y Fausto, no son seres que representan también aspectos degradados de la condición humana? Desde el romanticismo, al menos, lo bello y lo feo, lo trágico y lo cómico, se mezclan y confunden con cierta facilidad: la suma belleza puede destruirse con un solo rasgo negativo, del mismo modo que un rasgo positivo puede redimir la fealdad o el mal (el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, por ejemplo).

- f) **Placer de la sorpresa:** La sorpresa supone siempre una especie de revitalización, un primer momento de excitación, con independencia de que luego la sorpresa nos agrade o desagrade. El teatro puede producir también todo tipo de sorpresas; lo que nos interesa ahora es destacar el placer emocional que va unido a la aparición de algo inesperado o no habitual. La sorpresa supone una predisposición atencional,

cierto estado de alerta para poder enseguida distanciar y calcular el grado de implicación o riesgo que pueda suponer. Si primero se produce una tensión súbita parecida al miedo, enseguida se rebaja la tensión y ese sobresalto desaparece produciendo placer. Hay un teatro que busca una sorpresa constante o sostenida del espectador, ya sea para mantenerlo pendiente de la intriga o para colmar sus deseos de asombro y fascinación. La sorpresa puede ser visual y musical –y entonces el teatro incorpora el espectáculo al drama– o ser propiamente dramática, o sea, ir ligada a una acción inesperada y a la tensión que puede producir sobre el desarrollo del conflicto o la trama.

- g) Placer de la palabra:** Que la palabra o el lenguaje es fuente de placer ya lo hemos dicho varias veces. Queremos destacar aquí la importancia que este placer tiene en el teatro. Gozamos con las frases bien construidas y bien dichas, con las ocurrencias, las imágenes poéticas, líricas o insólitas, con las entonaciones agradables, vigorosas, dulces, apasionadas, melancólicas o dramáticas. Podemos quedar fascinados por una voz, como le ocurre a los niños con las voces de los dibujos animados o las marionetas, o a los adultos con una cantante de ópera, una actriz o un vocalista de *rock*. Los matices de la voz y la palabra son ilimitados. No sabemos cuánto debe el éxito de la comedia de Lope o Shakespeare a este embrujo de la voz, a la sonoridad de los versos, a la fuerza de las imágenes que construyen y evocan las palabras. Otro tanto diríamos de los juegos de palabras, los equívocos, los dobles sentidos, el chiste, las equivocaciones y el uso hiperbólico del lenguaje, recursos mediante los

cuales la comedia, el entremés y el sainete han alcanzado siempre tanta aceptación¹⁴².

h) Placer del ritmo: Nos referimos a todo tipo de ritmo, sobre todo sonoro y visual. El ritmo nace de una distribución regular del movimiento y la pausa. Que el hombre disfruta con el ritmo es algo comprobado en todas las culturas: ritmo de la música y ritmo del baile o la danza. El teatro, desde sus orígenes griegos, ha incorporado siempre la música y la danza a la representación. El coro griego canta y danza ante los espectadores, y ésa es una de sus funciones principales, junto con la de comentar y sustituir al público, incorporándolo así al espectáculo. El recitado, el canto y la danza que lleva a cabo son marcadamente rítmicos. La participación de los espectadores no podía ser como en los orígenes, directa, por eso el coro los sustituye. Pero la actitud expectante y participativa del coro no es meramente verbal o contemplativa, necesita expresarse física y corporalmente, porque a ello le lleva la conmoción que le produce la peripecia del héroe. Para dar salida a la tensión trágica el coro necesita cantar y moverse rítmicamente. Hoy el teatro no ha renunciado a estos componente físicos y rítmicos; sin embargo, rara vez logra integrar el placer de la contemplación del movimiento rítmico, visual y acústico, con el desarrollo de la

¹⁴² Sería de gran interés la realización de estudios concretos sobre la relación entre el habla teatral y el habla social, analizar cómo el teatro influye en los modos de habla cotidiana (o académica y política) y al revés, cómo el habla ordinaria influye en el diálogo teatral, en sus formas y modos. El lenguaje es uno de los medios más evidentes a través de los cuales teatro y vida se mezclan e influyen. ¿Cuánto debe el teatro a las tertulias, charlas de café, debates de casino y ateneo? ¿Y cuánto estas tertulias y modos de conversar y discutir, al teatro? El placer de la palabra es también el placer de la conversación. J. ÁLVAREZ BARRIENTOS [2002] da noticia de una curiosa muestra de este llevar el teatro a la vida. Comentado *Los literatos en Cuaresma* de Tomás de Iriarte (1773), dice: “La elocuencia, pero la elocuencia antigua, y la sabiduría se dan cita en estos oradores que, además, han de revestirse de las características exteriores (barbas, togas, etc.) del personaje que imitan. Uno será Cervantes, otro Tasso, otro Pope, otro Teofrasto, otro Cicerón y, por último, otro será Boileau; selección de personajes que supone una propuesta de modelos oratorios e intelectuales” [2002: 134].

acción dramática. Más que el llamado “Teatro-Danza”, es el teatro musical el que explora y explota este placer ligado al ritmo.

- i) **Placer de la estimulación:** El teatro, por la presencia directa del cuerpo, los objetos, el sonido y las imágenes, puede también producir un placer de estimulación neuro-orgánica. No decimos que esta estimulación vaya separada de otro tipo de estímulos imaginarios, mentales y emotivos, sino que también el teatro produce efectos estimulares psicofisiológicos. Existe un tipo de teatro que trabaja directamente la excitación erótica, por ejemplo. Si este objetivo es el único principio que mueve o dirige la representación, difícilmente podremos considerarlo teatro: aquí no hay propiamente ficción, sino erotización de la mirada. En su expresión más descarnada podríamos hablar del placer del mirón o *voyeur*, placer que nace de un deseo reprimido posiblemente relacionado, según Freud, con el descubrimiento de “la otra escena” y el “tabú del incesto”. Sin necesidad de hablar de perversión, parece claro que el poder contemplar libremente y sin censura visual, cuerpos reales (no imágenes), muchas veces inmersos en una trama erótica ficticia que los sensualiza y obliga a realizar públicamente gestos y comportamientos relacionados con el deseo y la atracción sexual, esta carnalidad y sensualidad de la escena, decimos, en cuyo seno se puede transgredir todo tipo de restricciones y tabúes, parece que tiene una fuerte carga estimular de naturaleza erótica. De hecho, nunca se ha ocultado este poder de seducción y el placer erótico mediatizado que el teatro produce; baste recordar cuántas prohibiciones ha sufrido a lo largo de la historia por parte de los poderes oficiales, religiosos y civiles, cuántas veces se ha intentado regular y controlar sus “excesos”, o la exclusión y marginación que han sufrido hasta hoy mismo los actores, y sobre todo las actrices, cuyo oficio se ha comparado muchas

veces con la prostitución, o cuando se les ha prohibido subir a las mujeres al escenario, etc. El teatro tiene siempre algo de transgresor y peligroso: se le teme como se teme al deseo, al desorden que promueve siempre el placer de los cuerpos y su contemplación¹⁴³. El teatro se asocia fácilmente, por este motivo, a la fiesta, especialmente a la orgía dionisiaca y al carnaval, de donde parte. Pero sin necesidad de poner énfasis en el aspecto erótico de la estimulación teatral, podemos señalar simplemente la existencia de un placer provocado por todos los estímulos físicos presentes durante la representación, estímulos que, en una obra lograda, siempre han de ser positivos, es decir, vitalizadores o energizantes, con independencia de que sobre la escena se nos muestren horrores o maravillas.

- j) Placer de la evocación:** El teatro produce efectos placenteros, no sólo por lo que vemos y oímos en escena, sino por el poder de evocación que imágenes, movimientos, cuerpos y palabras contienen. Es este un terreno en el que la subjetividad toma las riendas. Podemos hablar de imágenes, atmósferas o situaciones que tienen para la mayoría un poder evocador más o menos explícito, pero nunca podremos controlar del todo las ilimitadas evocaciones, asociaciones y reminiscencias que determinada imagen, gesto, palabra o acción, puede inducir en cada espectador. A mayor riqueza visual, sonora, expresiva y de movimiento, seguramente mayor capacidad de evocación, siempre que no se aturda al espectador.

¹⁴³ “Para empezar a entender y aceptar el arte teatral debemos estar prontos a decir, sí, es verdad, queremos ver, y queremos sentirnos estimulados viendo cuerpos” (E.BENTLEY, 1982: 148). Esta estimulación forma parte del juego de ocultación y exhibición en que consiste el teatro: “Tan sólo el teatro ofrece a sus espectadores el objeto supremo de las impresiones sensoriales: el cuerpo humano. Y aunque éste, en el teatro, nunca se muestra desnudo, y raramente desvestido, sus vestiduras resultan mucho más eróticas merced a su doble función de ocultar y descubrir, de anular y exaltar, de negar y de afirmar” [*ibid.* 149]. Cierta teatro ha intentado explotar esa presencia física del cuerpo desnudo o desvestido (el “desvestido” añade la intención de seducir o estimular al acto de desnudarse), pero ha fracasado al no ver y comprender que la estimulación erótica directa, sin integrarse y justificarse dentro de la ficción, no es propia del teatro, que juega mucho más y mejor con la insinuación y la seducción, o sea, a través de “características sexuales secundarias”, según terminología de Freud, no “primarias”.

La evocación requiere cierto “sosiego”, un tiempo mínimo para poder producirse, en la medida en que ha de contar con los procesos imaginativos y asociativos internos del espectador. También puede darse el caso de evocaciones desagradables, aunque entonces no las llamaríamos propiamente evocaciones, sino recuerdos, ya que se producen sin control o sin aceptación por parte del espectador.

k) Placer de la evasión: Señalemos por último, dentro de la modalidad de placer estético emotivo, el placer que produce el olvido momentáneo o transitorio de la responsabilidad, la seriedad de la vida, la lucha por la existencia o la supervivencia, los conflictos diarios, las tensiones ambientales, familiares y de todo tipo. Se trata de un mecanismo de inhibición de todos esos contenidos de la conciencia que producen tensión y preocupación: se deja todo ello de lado para entregarse a la vivencia y contemplación de lo que se nos presenta ante los ojos. A veces se ha juzgado esta necesidad de distracción, entretenimiento y evasión de forma negativa o peyorativa. No debiéramos identificar, sin embargo, esta necesidad de carácter biológico, psíquico y mental –lo que llamamos simplídicamente *evasión*–, con la huida de los problemas, la irresponsabilidad o cosas por el estilo, aunque a veces esta necesidad de evasión pueda degenerar en patología. La evasión también puede ser una estrategia de afrontamiento: pausa, rodeo, espera necesaria antes de decidimos a una acción. Pero hagamos una observación: hoy el teatro ya no cumple, ni cualitativa ni cuantitativamente, la función de evasión que cumplió en otros momentos históricos. Otros medios de evasión más poderosos le han ganado la partida: el cine, la televisión, el fútbol, o simplemente el consumo. Quizás esto obligue al teatro a centrarse más en sus propios medios y recursos, potenciando no

sólo la función de entretenimiento y evasión, sino todas esas otras funciones que hasta ahora hemos señalado como satisfacción de necesidades no “materiales”.

Placer teatral y placer estético, por lo tanto, podemos considerarlos lo mismo. Al destacar la naturaleza variada y hasta heterogénea de los placeres estéticos que el teatro puede producir, hemos querido aclarar dos fenómenos sobre los que con frecuencia se arroja un velo de oscurantismo: uno, el carácter inefable e inexplicable de la experiencia artística; dos, la función ideológica y terapéutica del teatro.

Sobre el primer aspecto, sin negar que toda obra teatral deja necesariamente muchas zonas de difícil análisis y explicación, queremos poner de manifiesto que ese carácter de misterio e inefabilidad, que con frecuencia se asocia a excelso o “sublimidad”, la mayoría de las veces no es más que un añadido ideológico que poco tiene que ver con los fenómenos psicológicos, físicos y mentales, relativamente explícitos y explicables, que realmente se producen en el público. Seguramente el teatro, y el arte en general, siga necesitando esa especie de autosublimación, alojando una experiencia muy rica y compleja, sí, pero no más misteriosa que cualquier otra, en un reino de elevación y dignidad acorde con lo que se imagina fue el teatro en otros tiempos, buscando con ello un prestigio hoy bastante desproporcionado al lugar real que socialmente ocupa. Con esta exagerada exaltación, cada día más retórica y vacía, de las virtudes y valores del teatro, el propio teatro se hace un mal favor, pues abandona con ello lo más importante: el conocer bien con qué se trabaja y cómo se puede ser cada vez más eficaz sabiendo qué efectos reales produce sobre los espectadores, tal y como hemos tratado de describir en este apartado. Entre estos efectos están, por supuesto, los ideológicos y terapéuticos, dos grandes apartados en los que podríamos incluir la mayoría de los señalados. Ver cómo todos estos efectos (placeres, en su aspecto

positivo) concurren sobre el escenario, cómo se articulan e integran en una obra dramática, este puede ser el mejor camino para recuperar el sentido vivo de la representación.

6.2 ¿UNA ANTROPOLOGÍA TEATRAL?

Además de la semiótica, la ciencia que posiblemente más ha intentado aproximarse a una teoría moderna del teatro ha sido la antropología. La vía ha sido doble: por un lado, el análisis del rito, el mito y la tragedia; por otro, el estudio de las formas teatrales de otras culturas no occidentales. A falta de bases teóricas sólidas sobre la naturaleza específica del teatro, estos análisis han producido un efecto contradictorio: si bien han ayudado a comprender mejor la función y el sentido social del teatro, también han oscurecido la comprensión de teatro en sí mismo como arte diferenciado.

El trasladar la idea del rito y el mito al teatro, basándose en los orígenes antropológicos comunes, ha sido uno de los factores de confusión más extendidos. El rito y el mito, siempre tan unidos, se diferencian del teatro desde el momento mismo en que el teatro se separó físicamente del rito. Si hablamos de Grecia, en cuanto un actor se coloca frente al coro y empieza a dialogar con él¹⁴⁴. Aquí ya no hay rito, ya no hay

¹⁴⁴ Para E.BENTLEY el verdadero origen del teatro está en el diálogo como producto intelectual, vehículo de reflexiones e ideas, es decir, cuando entre el mito y la realidad aparece la “filosofía”: “Al enseñarle a hablar a Occidente, los griegos le inculcaron la creencia de que la palabra hablada es el más adecuado vehículo de la mente y el espíritu” [1982: 115].

ceremonia sagrada en la que todos participan directamente, porque unos empiezan a contemplar lo que otros hacen y dicen sin hacer ellos otra cosa que mirar. La orgía, los rituales de fecundidad y la liberación de lo instintivo, todo eso pronto se separó también del teatro. Sólo quedó el recuerdo del culto a los dioses, algo que, como tal, tampoco pertenecía al teatro. El teatro, por lo que conocemos, tuvo muy pronto conciencia de sí mismo, de su propia esencia y su razón de ser, ligado a la palabra y el diálogo, fundamentalmente, a través de los cuales se escenificaban mitos que también poco a poco se fueron despojando de su carácter sagrado para ser vehículo de reflexiones, dilemas morales, interrogación sobre el destino, construcción de una identidad ideológica y cultural colectiva.

El rito se alimenta del mito, y en esto se asemeja al primer teatro; pero pronto el teatro va a dejar de ser un mero difusor o propagandista del mito. Nos referimos a Grecia, claro, el teatro primitivo más y mejor conocido, el más espléndido y grandioso de la antigüedad. Lo que se conservó, por tanto, del rito y del mito fue aquello que se teatralizó, aquello que pudo pasar a formar parte de la ficción y la representación¹⁴⁵. No ocurrió al revés, como algunos tratan de convencernos afirmando que el teatro ha de volver al rito y al mito primitivos para recuperar su esencia. El mito de los orígenes no es más que una fantasía sobre la pureza de todo lo primigenio, afirmación casi siempre indemostrable. Si la separación del teatro del rito y el mito fue un avance cultural, ya que se ampliaron las formas de definir y ver la realidad, se hizo posible la reflexión y la crítica, pudo aparecer el arte como mimesis y ficción, dotándose el hombre de un medio simbólico poderoso y creativo; si esto fue así, no se entiende por qué el teatro ha de

¹⁴⁵ El ritual, por su carácter repetitivo, proporciona control y poder sobre una situación problemática. Sirve para enfrentar miedos, sostener esperanzas, celebrar sucesos. El ritual produce unión, integración simbólica. (Símbolo viene de *symballein*, lanzar juntos).

realizar un viaje regresivo, más aún teniendo en cuenta la enorme distancia que nos separa de aquellas civilizaciones en las que el rito y el mito tenían un lugar e importancia bien definida. Al intentar recuperar estos orígenes, lo que en realidad está poniendo de manifiesto esta antropología teatral débil no es tanto un problema teatral, cuanto un tema general referido al rumbo de nuestra civilización: la separación de la naturaleza –del fondo natural e instintivo– del hombre actual; la pérdida del sentimiento o la conciencia de una realidad trascendente a transreal, ya sea mágica, mítica o religiosa, etc. La falta de vitalidad del teatro, su exceso de artificio y falsedad, se mezcla con este problema cultural general, y así se acaba defendiendo, en realidad, una disolución del teatro como arte específico y realidad cultural claramente diferenciada de la religión, la moral y la ceremonia sagrada. ¿En qué acaba este teatro promovido por esas referencias antropológicas? Pues, salvo excepciones admirables, en un teatro aún más falso, donde las danzas, bailes, pseudo-rituales primitivos, la reproducción de ceremonias y manifestaciones teatrales de otras culturas, etc., todo queda contaminado de exotismo y acaba resultando una mala imitación. Fuera de su contexto, por otro lado, el uso de máscaras, indumentaria, leyendas, tambores e instrumentos musicales más o menos rudimentarios, expresiones carnalescas y festivas, etc., pierden su verdadero sentido simbólico, estético y emotivo. No estamos negando la importancia que el rito y el mito en general, como formas de pensamiento y control de la emoción, siguen teniendo en nuestra cultura, incluido el propio teatro. Bastaría recordar a Valle-Inclán y a García Lorca para comprobar y comprender la gran importancia que el mito tiene en toda su obra. Los mitos perviven de mil formas y responden a necesidades profundas, como ya analizó y demostró C.Jung mediante su teoría del inconsciente colectivo y los arquetipos. La ritualización de la vida social es también otra constante antropológica

cuyas manifestaciones no dejan de ser hoy tan importantes como en otras épocas. Lo nuevo es la “desacralización” o la pérdida de la sacralidad del rito y el mito en las sociedades modernas. La teatralización de los nuevos ritos y mitos, o de las nuevas formas de los ritos y mitos antiguos, tiene poco que ver, sin embargo, con lo que cierto teatro “antropológico” pretende. El arte y el teatro ocupan hoy gran parte del lugar simbólico y emocional (el contacto con la realidad transreal o transcotidiana, o con los misterios de la realidad real y la realidad imaginaria) que la religión y la magia han dejado de cubrir, pero intentar llenar ese vacío no es lo mismo que pretender volver a la religión o la magia. Las mismas necesidades “espirituales”, en la medida en que son constantes universales, requieren formas de simbolización y satisfacción distintas, de acuerdo con el sistema simbólico desacralizado que sostiene hoy nuestra cultura.

Lo mismo que el teatro evoluciona hasta diferenciarse del rito, ocurre con relación a la fiesta. La fiesta (la bacanal dionisiaca) es la otra cara de la ceremonia ritual. Apolo representa al rito: orden, repetición, observancia de reglas. Dioniso lo contrario: la fiesta, el desorden, la transgresión de la norma. El teatro en sus orígenes aparece sumergido en el rito y la fiesta. Pero pronto se empieza a separar, creando un espacio y un tiempo propio, diferenciado. Sigue manteniendo vínculos externos con el rito y la fiesta, pero ya se trata del algo radicalmente distinto: los participantes se convierten en espectadores, la observancia en observación, el rito en ficción, la orgía en catarsis, burla y risa. El teatro no anula el rito ni la fiesta, simplemente toma alguno de sus elementos y poco a poco los va convirtiendo en ficción: se imita, se representa, se simula, se parodia. El carácter ritual o serio se mantiene sobre todo en la tragedia; la fiesta, en la comedia. Las representaciones siguen teniendo lugar en los días señalados para la fiesta y las ceremonias religiosas, lo mismo que va a ocurrir durante la Edad

Media y sobre todo en el barroco, como pone de manifiesto el auto sacramental. Incluso la propia representación (la comedia) se va a rodear de otras manifestaciones festivas, especialmente el baile¹⁴⁶. Pero el teatro no se confunde con la fiesta y la ceremonia religiosa. Los intentos de “carnavalizar” el teatro, de hacer directamente partícipes a los espectadores en la representación como ocurre con la fiesta, contradice la propia naturaleza del teatro: volver a estos orígenes no es volver al teatro, sino al preteatro. Otro tanto diríamos de la relación entre actor y chamán o sacerdote. Es cierto que, ante la pérdida del sentido religioso y ritual de la vida, el actor puede ocupar hoy el lugar del chamán, en la medida en que realiza actos de “magia propiciatoria”, “purificadora” y “exorcista”, ya que se presta a ser un intermediario entre la colectividad y ese “otro mundo” de sombras, deseos y temores reprimidos. El bufón, con el que el actor también tiene un reconocido parentesco (recordemos el título *Memorias de un bufón*, de A.Boadella), es otro de los referentes simbólicos del actor, tanto por su licencia para decir las verdades que a otro no se le permite, como por su aspecto grotesco y cómico¹⁴⁷. El romanticismo modificó, sin embargo, esta imagen marginal, a un tiempo admirada y rechazada, del actor, sustituyéndola por la del *artista*, con la que hoy se identifica al actor. Un estudio sobre el lugar social del actor a lo largo de la historia, desde la admiración y respeto que inspiraba en Grecia, a la consideración de hereje y pecador público con que la Iglesia católica trató de anatematizarlo, tendría un claro

¹⁴⁶ En el Barroco se distinguía bien la danza (comedida, aristocrática) del baile (popular, lascivo, siempre sospecho de inmoralidad). El baile, sin embargo, se mantuvo dentro de la fiesta teatral de los Corrales de Comedias, pese a las numerosas persecuciones y prohibiciones. En un Memorial dirigido a Felipe II se decía: “Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que de esto esta villa se confiesa escandalizada, y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni mujer *baile* ni *dance* sino los bailes y danzas antiguos y permitidos, y que provocan sólo a gallardía, y no a lascivia” (CASIANO PELLICER, 1975: 94). Especialmente perseguidas fueron la *zarabanda*, la *chacona* y el *escarramán*.

¹⁴⁷ Sobre la figura del bufón véase J. HUERTA CALVO[1999: 9 a 37].

interés antropológico, no sólo histórico y sociológico, pero no parece que ésta sea la línea de investigación de los defensores de esa vuelta “a los orígenes”.

La antropología teatral ha iniciado otra aproximación mucho más fecunda al teatro mediante un análisis del fenómeno teatral en sí mismo. Eugenio Barba y un grupo de estudiosos franceses e italianos son los promotores de este nuevo enfoque. Aunque todavía es pronto para aventurar resultados, sí parece que existe un problema de indefinición teórica inicial que puede invalidar gran parte de sus investigaciones. Nos referimos a la no distinción entre teatro y espectáculo, por un lado, y a la consideración del trabajo del actor ante todo como actuación, más que como interpretación y representación. Se reflejan aquí problemas teóricos sobre los que ya hemos hablado en páginas anteriores. Las investigaciones biológicas sobre el trabajo del actor y su expresividad corporal (energía, pre-expresividad, presencia física, técnica extra-cotidiana), así como sobre los procesos de recepción, tienen un indudable interés, pero siempre que se traten de integrar en una perspectiva teórica que respete el carácter ficticio de la representación y la interpretación, y no se contamine de mística primitiva u orientalista. No se trata de copiar forzosamente técnicas teatrales de otras culturas, reproducir ceremonias descontextualizadas o buscar temas exóticos para escribir textos vagamente épicos y poéticos. La comprensión de las técnicas de actuación de los actores orientales (Nô, Kabuki, Kathakali, etc.) puede servir para superar etnocentrismos culturales poco defendibles e incluso para mejorar la preparación física y mental de los actores en general, pero nos parece que este camino tiene muy poco recorrido y por sí sólo no puede fundamentar una verdadera antropología teatral.

Desde una perspectiva muy distinta sí puede al teatro aprovechar algunas de las ideas más fecundas de la antropología actual. Nos referimos sobre todo a la idea de

cultura, que C.Geertz [1990] ha sabido actualizar revelando su enorme importancia. Si de lo que se trata, como nos recomienda, no es de hacer más simple la complejidad, sino más comprensible, la definición antropológica de cultura, en la que se integra el arte y la ideología, es un medio especialmente apto para situar al teatro dentro del orden simbólico cultural. La cultura define un sistema ordenado de símbolos y significaciones, opera como un mecanismo de control conductual extragenético, da sentido a la experiencia, crea modelos simbólicos de emoción, promueve instituciones en las que el pensamiento y la información se materializan. Al afirmar que el teatro, a través de la ficción realista, contribuye a la constitución y reproducción del orden simbólico de una sociedad, nos hemos aproximado a esta idea de cultura desde la que cobra aún mayor sentido, especialmente si tenemos en cuenta el carácter público de la acción teatral.

La cultura se comprende mejor no como complejos de esquemas concretos de conducta –costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos– [...], sino como una serie de mecanismos de control [...] que gobiernan la conducta. [...] El hombre es precisamente el animal que más depende de esos mecanismos de control extragenéticos, que están fuera de su piel, de esos programas culturales para ordenar su conducta (Geertz,1990: 51).

El primer mecanismo de control, y el más importante, tiene que ver con el modo de funcionamiento del pensamiento, que no hemos de considerarlo meramente como un asunto interno que ocurre en el cerebro de los individuos, sino como una actividad social y pública. Como dice C.Geertz:

su lugar natural es el patio de la casa, la plaza del mercado y la plaza de la ciudad. El pensar no consiste en “sucesos que ocurren en la cabeza” (aunque sucesos en la cabeza y en otras partes son necesarios para que sea posible pensar) sino en un tráfico de lo que G.H.Mead y otros llamaron símbolos significativos –en su mayor parte palabras, pero también gestos, ademanes, dibujos, sonidos musicales, artificios mecánicos [...]– cualquier cosa, en verdad, que esté desembarazada de su mera actualidad y sea usada para imponer significación a la experiencia [1990: 52].

Necesitamos imponer una significación a la experiencia –esto resulta ser una verdadera necesidad biológica–, y en esta tarea, que es pública y social, más que privada y subjetiva, el teatro puede cumplir una función reguladora importante. En él las palabras, los gestos, los ademanes, los sonidos musicales, las formas, etc., todo ello se desembaraza de la simple actualidad para indagar, cuestionar o restablecer el sentido de la conducta humana, la significación de sus relaciones e interacciones, de sus ideas y valores. Ni el pensamiento ni la conducta pueden funcionar al margen de los esquemas culturales: “El cerebro humano depende por entero de recursos culturales para operar; y esos recursos son, en consecuencia, no agregados a la actividad mental, sino elementos constitutivos de ésta” (Geertz, 1990: 77). Llegamos a ser individuos, o sea, seres singulares y únicos, no tanto por nuestra dotación genética cuanto por los esquemas mentales y los sistemas de significación gracias a los cuales podemos ordenar, formar, sustentar y dirigir nuestra conducta de modo personal y significativo. Nuestra cultura, la cultura en la que nacemos y nos desarrollamos, no es algo accesorio, un añadido externo y complementario de nuestro pensamiento, sino un elemento esencial y constitutivo de nuestra actividad mental, imprescindible para alcanzar nuestro propio desarrollo. En este proceso, lo que en realidad aprendemos no es tanto a resolver los problemas de la

vida cuanto a encontrar una explicación, una interpretación clarificadora de nuestras reacciones, emociones y sentimientos. De aquí que sea tan importante lo que C. Geertz llama “modelos simbólicos de emoción”, porque la emoción es también un producto simbólico y cultural. El arte, el rito, el mito, el teatro, cada uno con sus propios mecanismos, contribuye a crear “las imágenes públicas de sentimiento” con las que tratamos de orientarnos y dar sentido, forma y orden a nuestras impresiones del mundo. El teatro se relaciona así con la religión, la ideología y el arte en general, todos ellos “intentos de dar orientación a un organismo que no puede vivir en un mundo que no puede comprender” (Geertz, 1990: 129). Especialmente podemos relacionar el teatro con las funciones de control y reequilibrio que ejerce la ideología dentro de una cultura: “La ideología es una respuesta a un estado de tensión. Sólo que ahora estamos abarcando la tensión *cultural*, así como la tensión social y psicológica. Lo que más frecuentemente da nacimiento a la actividad ideológica es una pérdida de orientación” (Geertz, 1990: 192). Al llevar la desorientación del hombre actual a escena, el teatro está reflejando, no sólo su propia crisis, sino la de la sociedad en su conjunto.

6.3 IDEA, EMOCIÓN Y SENSACIÓN: UN DIFÍCIL PERO NECESARIO ENTENDIMIENTO.

Para comprender mejor los efectos del teatro sobre el espectador necesitamos una teoría de las relaciones entre idea, emoción y sensación, porque es a través de estas tres modalidades de comunicación como la escena llega a la sala y afecta directamente al público. Ideas, emociones y sensaciones guardan una estrecha relación, se dan casi siempre de forma simultánea y resulta difícil establecer un orden causal o de influencia entre ellas; pero todo esto no significa que sean lo mismo o que no podamos diferenciarlas. Aunque tanto las ideas como las sensaciones y emociones tengan una base neurológica que implica el funcionamiento coordinado o conectado de muchas partes del cerebro, la neurociencia actual ha logrado diferenciar zonas y circuitos en los que interviene de forma dominante el pensamiento, la emoción o la sensación, así como sus mutuas conexiones. El principio general que aquí planteamos es el de que *la experiencia estética teatral*, tanto en el actor como en el espectador, *es una experiencia de unificación e integración entre idea, emoción y sensación*. En los personajes, como ocurre en la vida, la separación y contradicción entre conducta e idea, entre pensamiento consciente y acción, puede ser una fuente de dramatización de gran interés teatral, precisamente porque existe un principio general que afirma que todo individuo trata de evitar la “disonancia cognitiva” entre ideas, creencias y acciones. Pero no estamos hablando aquí de estas contradicciones dramatizadas en la ficción (Hamlet duda entre sus ideas y su impulso de venganza, entre sus emociones y la acción, necesita un tiempo para resolver esta disonancia cognitivo-afectiva); nos estamos refiriendo a las vivencias del actor y del espectador, a los efectos cognitivo-afectivos del teatro. Es desde esta

perspectiva desde la que decimos que la obra teatral y la interpretación del actor tienen que tener en cuenta esa exigencia de integración. En el teatro no se puede separar idea de emoción, ni emoción de sensación. Esto nos lleva a afirmar otro principio general: *La experiencia global del actor y del espectador teatral ha de ser placentera y positiva*, lo que implica la desaparición de la fragmentación y la contradicción entre esos tres modos de vivencia y reestructuración afectivo-cognitiva. Las emociones y sensaciones negativas, así como la confusión y desestructuración cognitiva, son vivencias que el actor y el espectador rechazan. Al teatro no se va a padecer, nadie va al teatro a sufrir, ya lo dijimos, y para ello lo primero que el espectador exige es que el actor tampoco padezca. Así que todo ese trabajo de expresión de emociones que al actor se le pide, ha de entenderse que tiene lugar, no en la realidad, sino en la ficción. La emoción negativa, la sensación desagradable o la confusión mental pueden ser parte de la ficción y la vivencia de los personajes, que expresan de ese modo un conflicto personal relacionado con el conflicto general de la obra. Pero todo ello no se traslada tal cual al actor y al espectador, o sólo se traslada superficialmente, pues la experiencia de placer estético ha de imponerse y ser capaz de transformar la ficción (en la que cabe todo tipo de emociones, pensamientos y reacciones) en vivencia positiva, placentera y “nutritiva”. Ya Gordon Craig lo señaló de modo explícito:

Un teatro perfecto no debe ni tensar ni aflojar los músculos faciales, no debe contraer ni las células del cerebro ni las fibras del corazón. Todo debe hacernos sentir a gusto. La tarea del teatro y de su arte es precisamente ésta: proporcionar al público un estado de distensión mental y física [1972: 249].

Distinguiamos, una vez más, entre las emociones y reacciones ficticias y las emociones, ideas y sensaciones reales. Ahora nos referimos a los efectos reales que la representación produce en el espectador, que no son nunca una simple traslación de las vivencias de los personajes y del carácter de las acciones dramáticas ficticias. La conciencia del sentido ficticio de la representación es lo que hace posible esta no identificación o asimilación entre las vivencias de cada plano, el de la realidad y el de la ficción. Se puede así, por ejemplo, experimentar emociones relacionadas con la violencia, el crimen, la mentira, el odio, etc., sin trasladar para nada esas vivencias a la realidad. Sólo cuando una obra disocia emoción de idea, y presenta sólo emociones, es cuando le resulta difícil al espectador separar las emociones de la ficción, de las emociones reales. Pero entonces el teatro deja de ser propiamente arte. En el teatro las emociones tienen que tener sentido, no basta con que sean muy intensas y realistas. En la vida basta con controlarlas; el problema de las emociones en la vida es su control, no su sentido. Pero en el teatro no basta con controlarlas, han de tener sentido. En la ficción las emociones se muestran de modo intenso y con frecuencia incontrolado (éste es el tema de muchas obras dramáticas), pero cualquier descontrol de las emociones, pensamientos y acciones de los personajes tendrá sentido, formará parte del argumento y del tema global de la obra. El teatro no busca la emoción por la emoción, ni el pensamiento por el pensamiento, ni la sensación por la sensación. Es falsa, por tanto, la dicotomía o antagonismo entre ideas y emociones en el teatro. No existe un teatro de ideas frente a otro de emociones: “Las ideas, en el arte, sirven para intensificar los sentimientos, en lugar de constreñirlos” (Bentley, 1982: 111). Las emociones, a su vez, dan mayor validez y sentido a las ideas.

Daniel Goleman [1996, 1999] ha analizado con claridad, siguiendo investigaciones de la neurociencia, la relación entre “la mente que piensa” y “la mente que siente”. Son dos mentes diferentes, pero que han de funcionar de modo conectado, equilibrado e integrado. Cada mente tiene un circuito cerebral distinto, pero interconectado con el otro. La activación normal coordina equilibradamente las dos mentes. Cuando irrumpe la emoción negativa el equilibrio se rompe y la mente emocional domina a la racional. Las emociones dan respuestas más rápidas que los pensamientos racionales, y por eso son más útiles ante situaciones extremas. La mente emocional es más veloz porque funciona automáticamente sin detenerse a pensar o considerar lo que hay que hacer. Evolutivamente ha sido imprescindible para la supervivencia, ya que muchas reacciones no pueden esperar a la reflexión. Las acciones guiadas por la mente emocional conllevan por ello una sensación de certeza, de supresión de las perplejidades y dudas. Sacrifican la exactitud a la velocidad. La mente emocional capta las cosas de una vez y como totalidad (capta, especialmente, las emociones de los otros). La mente emocional es asociativa, une realidad y símbolo. Funciona con símiles, metáforas, metonimias, imágenes. Freud habla de “proceso primario”: un proceso de sustituciones simbólicas no racionales. Todo se asemeja a todo. Es la base de una semántica universal. Las partes condensan el todo. No existe el tiempo, ni la linealidad, ni la continuidad, ni las causas y efectos. Todo es posible. El recuerdo tiene la misma realidad que lo que es. La mente emotiva tiende al juicio categórico (sí o no), al pensamiento personalizado (sesgo centrado en uno mismo) y es autoconfirmante (se centra en lo que confirma, desecha lo que contradice). La mente racional, por el contrario, busca la evidencia objetiva, es tentativa, refuta las creencias. Trabaja con procesos secundarios ligados al principio de realidad. Afirmar que el teatro

lo único que busca es emocionar, transmitir emociones, como suele oírse con demasiada frecuencia, es un modo equivocado de entender el contenido y la función de la obra dramática, su forma específica de influir sobre los receptores. Por el contrario, hemos de insistir en esa experiencia unificada y placentera.

Entendemos por sensación la estimulación, la vivencia corporal y orgánica provocada por estímulos sensibles; por emoción, la activación fisiológica que va unida a un pensamiento o imagen mental; idea es el contenido de un pensamiento¹⁴⁸. A la reunificación de estos tres circuitos neuronales es a lo que hemos llamado en otro lugar “sentir”, que es una especie de sentimiento-sensación en el que ninguno de esos tres componentes tiene prioridad o dominio sobre el otro. A esto lo denominan algunos psicólogos “estado de flujo” o “fluidez”. Es la sensación de que algo fluye por sí mismo, no por nuestra voluntad a esfuerzo. Uno lo ve como desde fuera y se deja llevar maravillado y respetuoso con todo lo que le sucede. Se manifiesta por una absorción en el presente. Supone un grado superior de control de las emociones. Las emociones se ponen al servicio de la tarea; no se reprimen, sino que se activan y enfocan y confluyen en la acción. Toda la energía vibra o reverbera y fluye al unísono. Se produce la unificación de los campos de energía que constituyen nuestro cuerpo y nuestra mente. La mente se une al cuerpo. No hay pensamientos distorsionadores. Un estado de olvido

¹⁴⁸ Detrás de todas estas distinciones nos encontramos siempre con la relación mente-cuerpo, un problema que se remonta a Platón, que también ha tenido una versión trinitaria: cuerpo-mente-espíritu. Más coherente con la posición que se mantiene a lo largo de este estudio es la distinción entre *mente* y *conciencia*, que señala dos modos distintos de actividad neuropsicológica. La *mente* es el pensar racional ligado al hemisferio izquierdo, sede del lenguaje y la lógica, que se manifiesta mediante la continuidad del diálogo interno que sostiene la idea del yo (una construcción lingüística, mental e imaginaria) y da lugar al pensamiento –ya sea automático y compulsivo, o intelectual o sistemático– y a la emoción. *Conciencia* es la actividad ligada al hemisferio derecho, sede de las imágenes, los sonidos y las sensaciones cenestésicas, y su expresión máxima es la *conciencia de sí*, y que da lugar a una idea del yo como totalidad unificada y presencia real, no identificada con el pensamiento, sino con el “sentir”. Mientras la mente divide, aísla y fragmenta, y crea la forma, la conciencia une, unifica y percibe y siente la esencia. Mente y conciencia, sin embargo, no se oponen necesariamente: son como dos polos o dos campos de energía con una frecuencia vibratoria distinta que pueden llegar a reunificarse.

de sí mismo, contrario a la reflexión y a la preocupación, pero extraordinario control de lo que se hace. Sólo existe una sensación emocional de satisfacción, de éxtasis apacible, quietud emocional. El cerebro se halla en un estado “frío”¹⁴⁹, hay una disminución de la estimulación cortical. Se inhibe el gasto superfluo de energía. Por eso este estado se puede inducir mejor cuando se tiene el dominio de ciertas acciones o actividades, lo que implica un menor esfuerzo de memoria, como ocurre con el actor que ha aprendido bien su papel. A mayor destreza en la acción mayores posibilidades de alcanzar el estado de flujo. No se activan áreas superfluas del cerebro, como cuando uno está aburrido, distraído, nervioso o intenta aprender algo. Esto permite una entrega a la tarea sin reservas, sin preocupaciones por el resultado. Sin duda este estado se puede producir en el ejercicio de cualquier actividad, sea del tipo que sea, pero especialmente se produce en tareas creativas. También en la tarea de interpretación del actor. Si lo destacamos aquí es para argumentar mejor sobre el principio general de la experiencia estética teatral que hemos establecido. Cuando el actor está en ese estado de flujo, o lo más próximo a él, de modo automático lo proyecta sobre el espectador produciéndole un estado semejante. Así explicaríamos toda esa literatura sobre el carisma, el duende, la magia, la experiencia inefable del actor o el artista que conecta con su público. Se produce una mayor *presencia* del actor sobre el escenario, una especie de irradiación surgida de la unificación vibratoria de sus campos de energía. Este fenómeno de mayor o menor presencia, y de la calidad de los estados energéticos implicados, se produce también en la interrelación ordinaria, por eso tiene sentido afirmar que “en cada relación subyace un intercambio subterráneo de estados de ánimo que nos lleva a percibir

¹⁴⁹ Se ha relacionado el estado de flujo con el fenómeno físico de la “superconductividad” que presentan ciertos metales al rebasar determinado grado de enfriamiento.

algunos encuentros como tóxicos y otros, en cambio, como nutritivos”, o que “en cada encuentro que sostenemos emitimos señales emocionales y esas señales afectan a las personas que nos rodean” (Goleman, 1996: 189). El énfasis que todos los métodos de aprendizaje del arte de la actuación han hecho sobre la importancia de la relajación tendría una clara explicación desde esta perspectiva:

El estado de ánimo neutro es el más adecuado para relacionarnos con los demás, aunque sólo sea porque implica una puesta a cero emocional y nos permite adaptarnos a las exigencias que nos presente la situación. [...] Un estado de ánimo neutro nos predispone a implicarnos más plenamente y nos dota de más presencia emocional (Goleman, 1999: 224).

Para que estos fenómenos se produzcan plenamente no basta, sin embargo, una técnica meramente física o psicológica. Aquí es donde nos separamos de una interpretación simplista de los fenómenos que el teatro produce en el espectador. Se precisa que todo cuanto ocurra sobre el escenario esté guiado por ideas claras. En cierto sentido, todo el proceso debe “intelectualizarse”. No ocurre como en la vida, en la que los procesos interactivos y el flujo de ideas y emociones no responde a ningún plan previo, por eso en la vida es tan necesario el control de las emociones, ese cerebro (el sistema límbico) que amenaza con desbordarse y anular al cerebro pensante (lóbulos prefrontales), y la vivencia de la sensación como unificación del cuerpo y la mente (el “sentir” como sincronización entre los dos hemisferios cerebrales y entre el sistema simpático y el parasimpático). En el teatro todo está controlado porque se ha ensayado previamente. Las acciones responden a ideas, están guiadas por ideas, cobran sentido por su relación con el tema general de la obra. Si no fuera así no nos interesaría para

499

nada el teatro, pues para ver la vida tal y como ocurre en la realidad, o sea, sin orden ni sentido, nos bastaría mirar a nuestro alrededor. Hablamos de ideas, de sentido y significación, no de que la obra teatral deba tener un contenido doctrinal o transmitir mensajes ideológicos, diferencia que aclararemos más adelante. El teatro no pretende persuadir ni convencer, como lo hace el discurso didáctico, pero eso no significa que sus efectos estéticos y emotivos estén reñidos con el pensamiento.

6.4 TEATRO E INCONSCIENTE: LA *OTRA ESCENA*

En distintas partes de este estudio hemos hecho alusión al inconsciente, lo imaginario y el sueño. Es el momento de profundizar sobre la relación que el teatro mantiene con todo ello. Estamos tratando de comprender mejor el *porqué* del teatro, de dónde nace este arte tan antiguo, cuáles son sus motivaciones profundas y sus rasgos antropológicos universales. Las aportaciones de Freud y el psicoanálisis son imprescindibles para adentrarnos en este confuso territorio tan lleno de sombras. Inconsciente, sueño e imaginación están muy relacionados. El inconsciente es el lugar de lo reprimido, que aflora en el sueño e invade el estado de vigilia a través de la ilusión

imaginaria¹⁵⁰. Tanto en el sueño como en las imaginaciones diarias, es el yo, movido por el deseo, quien trata de dar salida a lo reprimido o inconsciente. El yo del sueño y el yo narcisista imaginario construyen una realidad muy semejante a la del teatro, en la que no hay distinción entre lo real y la ilusión. En el teatro, esta mezcla de realidad e imaginación es consciente y controlada, no como en los sujetos *histriónicos* o *neuróticos*, que *dramatizan* su conducta y las situaciones de la vida, ya sea porque tratan así de dar salida y controlar sus impulsos o porque necesitan representar sus imaginaciones para sentir algo que no sienten, para defenderse “contra la insuficiencia de lo que sienten, contra la sensación de su propia nada”(Mannoni,1973: 226). Con la ilusión teatral, al contrario de la neurosis, el sujeto no se extravía ni engaña, no hay desconocimiento de la realidad ni credulidad. El teatro crea una realidad real que, por hecho de ser a la vez negada, permite la liberación y control de las imágenes del deseo. Es una forma económica y segura para el sujeto, porque no arriesga nada en ello: a la vez que libera y dirige las creaciones imaginarias con las que el yo se identifica, no cae en la ilusión de la ilusión:

Es preciso que eso no sea verdad, que sepamos que no es verdad, para que las imágenes del inconsciente sean verdaderamente libres. El teatro, en ese momento, tendría un papel predominantemente simbólico. Sería totalmente algo así como la gran negación, el símbolo de negación, que hace posible el retorno de lo reprimido bajo su forma negada. [...]

¹⁵⁰ El inconsciente no es un depósito de residuos psíquicos, sino un mecanismo de exclusión o contención, del mismo modo que la memoria tampoco es un almacén de datos y recuerdos, sino un mecanismo de inclusión o acceso. La energía primaria se canaliza a través de circuitos neuropsíquicos “paralelos” que poseen mecanismos de conmutación, que darán lugar a constructos conscientes o inconscientes. También podríamos hablar de campos de energía de diferente frecuencia vibratoria.

Cuando el telón se levanta, son los poderes imaginarios del yo los que el espectáculo libera y al mismo tiempo organiza, domina. No sabemos cómo decirlo, pues metafóricamente, la palabra *escena* se ha convertido en el término por el cual se designa el espacio psíquico por donde se pavonean las imágenes. Puede decirse que la escena del teatro pasa a ser la extensión del yo con todas sus posibilidades (Mannoni, 1973: 124-136).

El teatro se relaciona, por tanto, con el inconsciente y el yo que, mediante el procedimiento de la negación, libera sus tensiones y da una salida controlada al deseo. El teatro es un compromiso entre la liberación y el mantenimiento de las defensas del yo. Un ejercicio terapéutico de identificación y distanciamiento (identificación negativa) que ha encontrado un lugar simbólico e institucionalizado de expresión. Octave Mannoni pone un ejemplo muy claro de cómo opera el teatro desde el punto de vista del sujeto y el inconsciente: “La máscara no pretende ser para otro lo que no es, pero tiene el poder de evocar las imágenes de la fantasía. Una máscara de lobo no nos asusta a la manera del lobo, sino a la manera de la imagen del lobo que llevamos en nosotros” [1973: 124]. El teatro construye una realidad que responde más a las imágenes de la realidad que crea el deseo (el yo movido por los impulsos primarios del *ello*), que a la realidad misma. Esta es otra de las claves para definir el realismo del teatro y para aclarar mejor esa distinción constitutiva de la realidad dramática sobre la que venimos insistiendo: verdad de la escena/verdad de la vida. Pero también sirve para analizar mejor el fenómeno de la doble identificación que necesariamente se produce en el teatro: identificación con el actor/identificación con el personaje. Son dos identificaciones distintas. Con el actor nos identificamos, ya lo dijimos, a partir del hecho de su presencia real, para lo cual exigimos al actor una actitud serena, controlada

y transmisora de “buenas energías” (de estímulos sensoriales y energéticos positivos); pero también nos identificamos con su modo de actuar e interpretar, razón por la que también le exigimos al actor “naturalidad” y “verdad”. La otra identificación es con el personaje, una identificación que exige a la vez distanciamiento, pues en caso contrario se produce la hipnosis o el ilusionismo del que habló B.Brecht: “Se va al teatro a ver representar, y en los espectadores hay identificación con el actor como actor y a la vez con el personaje, en una combinación original que es privativa del teatro y que no se presenta en las otras formas de espectáculo” (Mannoni, 1973: 228).

Como vemos, las relaciones entre teatro y psicología son muy estrechas. Necesitaríamos un estudio más específico sobre temas que desbordan el objetivo de este estudio, tales como:

- 1) Psicología de los creadores teatrales (el autor, el director, el actor, el crítico): creatividad, exhibicionismo, histrionismo, narcisismo, homosexualidad, sublimación, dependencia, terapia, etc.
- 2) Psicología de la recepción teatral: identificación, proyección, voyeurismo, compensación.
- 3) Relaciones entre locura, psicopatología y teatro, referido a los personajes teatrales.
- 4) Psicocrítica: relación entre obra y personalidad creadora.
- 5) Dramaterapia y psicodrama.
- 6) Dramatización de la vida cotidiana y teatro.

Digamos unas palabras sobre este último punto. La dramatización teatral tiene mucho que ver con la dramatización de la vida cotidiana. El teatro representa una dramatización ficticia de los conflictos semejante a lo que ocurre en la vida, pero en un contexto controlado y libre de riesgos para el espectador. El teatro puede funcionar

como un sustituto de las dramatizaciones de la vida cotidiana y también como un modelo de resolución, positiva o negativa, de esos conflictos. La escena nos muestra que hay formas positivas y formas destructivas de resolver los innumerables conflictos de la vida, y también que hay conflictos que no tienen solución. El teatro responde a la necesidad de dramatizar simbólicamente los conflictos humanos, una necesidad que consideramos universal. Se dramatizan las situaciones y las relaciones como una forma de controlarlas a la vez que se da salida a las tensiones e impulsos reprimidos que originan. Al dramatizar, además, estamos otorgando una significación a la vida: los sujetos que viven un conflicto intensifican la agresividad, la atracción sexual, el miedo, el dolor, la pérdida, la necesidad de protección, etc., introduciendo la amenaza, la pérdida del control y la alerta como formas de revitalización. Esto puede explicar la tendencia tan común a la dramatización de las relaciones humanas. En toda dramatización existe algo de exageración teatral; sin embargo, en la vida nunca sabemos cuándo esa exageración puede acabar por volverse contra sí misma y arrastrar a los actores a situaciones dramáticas irreversibles. Resumiendo, podemos decir que la tendencia a la dramatización de la vida y las relaciones responde a la necesidad de:

- Otorgar una mayor significación a la vida y a las relaciones humanas, intensificando los vínculos entre las personas (poner a prueba al otro).
- Controlar la amenaza, adelantar la catástrofe, conjurar los miedos, ensayar respuestas ante el dolor y la muerte (se dramatiza lo que se teme).
- Dar una salida a la tensión, los deseos reprimidos, especialmente a los impulsos agresivos.
- Hacer más llamativa o importante una actividad, un rol social, un objeto o una posición.

-Desviar la atención, distraer la tensión provocada por algo más importante y con frecuencia ineludible o irremediable (con frecuencia se dramatiza lo secundario o intrascendente como sustituto del algo más trágico).

-Expresar un dolor que no se siente o manifestar una conducta apropiada a la norma social.

-Identificarse con el grupo, reafirmar los lazos de pertenencia.

-Activarse, salir del aburrimiento y la rutina.

El teatro toma argumentos y situaciones dramáticas de la vida, que está llena hasta los topes de dramas personales, familiares y de grupo. Lleva esas historias al escenario bajo formas trágicas o cómicas. El teatro dramatiza la vida, pero también la desdramatiza; dramatiza lo que en la vida no se dramatiza, cambia el grado de dramatización o vuelve lo serio risible, y al revés. El espectador se identifica fácilmente con las situaciones y los protagonistas del drama, hace rápidas asociaciones y traslada a su vida lo que ocurre en el escenario. Revive escenas que permanecen en el inconsciente, por eso el teatro siempre inquieta: hay algo que escapa a nuestro control en cuanto la realidad imaginaria se hace real y visible, sale de la oscuridad. Conflictos ocultos pueden resolverse ahora de modo fantástico e imaginario: podemos ser héroes, encontrar modelos de extensión y afirmación del yo. Como en el juego infantil, el teatro pide la colaboración del espectador para que sostenga la ficción dramática con su fantasía e imaginación: el teatro exige de nosotros una actitud infantil. El teatro, por todo ello, es un lugar y un tiempo en el que el yo puede liberarse momentánea y simbólicamente de la censura social. El teatro ofrece una salida sustitutoria y sublimada al deseo, permite la irrupción de la *otra escena*, el mundo inconsciente: crea una realidad ficticia en la que queda atrapado tanto el yo real como el yo imaginario. Como

en las visiones hipnagógicas: entre el sueño y la vigilia, la cordura y la locura, el control y el descontrol. El verdadero teatro siempre nos descoloca al colocarnos en ese lugar indeterminado donde la conciencia es real e irreal a la vez.

6.5 FUNCIONES DEL TEATRO

Como conclusión de cuanto hemos señalado, podemos decir que hoy el teatro puede cumplir las siguientes funciones, que justifican sobradamente su existencia y definen el lugar social que ocupa:

1) **Función de crítica social, ideológica y política.**

El teatro puede ser un lugar en el que se pongan en cuestión y discusión las normas sociales, las costumbres, ideas dominantes, valores impuestos, tópicos y lugares comunes, las ideologías fundamentalistas, los abusos del poder, etc.¹⁵¹

2) **Función renovadora o transformadora** de códigos, formas, gustos, modas estéticas, corrientes de pensamiento.

3) **Función de reflexión y conocimiento**, descubrimiento de nuevas realidades, transmisión de saberes, experiencias y enseñanzas.

¹⁵¹ Esta función se cumple porque “el teatro puede ser entendido tanto como un acto de autorrepresentación como de autorreflexión de una cultura” (E.FISCHER-LICHTE, 1999: 31).

- 4) **Función catártica y estimular**, creadora de placer y goce artístico.
- 5) **Función de diversión, evasión y entretenimiento**, muy relacionada con la función anterior.
- 6) **Función de modelado**, creación o difusión de valores y modelos sociales, normas, conductas, actitudes nuevas, así como de rechazo de modelos negativos.
- 7) **Función biológica, terapéutica y revitalizante**, catalizadora y liberadora de impulsos instintivos inconscientes y de necesidades orgánicas, creativas y simbólicas.
- 8) **Función comunicativa**, de intercambio fecundo y apasionado de experiencias, emociones e ideas.

Podíamos recoger de la retórica cuatro infinitivos que hacen referencia a esta variedad de funciones:

Movere: Mover, impulsar a la acción, la transformación de la conducta y el orden social.

Commovere: Conmover, emocionar, estimular.

Docere: Enseñar, transmitir conocimientos, ideas, valores.

Delectare: Divertir, entretener, disfrutar, gozar.

Todas las funciones que hemos señalado no son excluyentes, unas completan a otras, si bien cada obra concreta puede poner el énfasis a alguna de ellas, transformándola en dominante. Una obra lograda quizás es aquella que tiene en cuenta estas cuatro últimas funciones básicas y las integra adecuada y equilibradamente.

Por todo ello, como dice J.Duvignaud, el teatro “es el símbolo de las posibilidades de intervención de la libertad humana en la vida social” [1966: 125]. En concreto:

El actor sería entonces el revelador activo de los elementos menos confesados y confesables de las sociedades humanas, la imagen impúdica, a veces temida, del “determinismo de la mentalidad colectiva”; encarnaría las verdaderas direcciones (no ocultas por los modelos culturales o técnicos) que puede tomar “el drama vivido de la tensión creciente y decreciente, dirigida hacia la espontaneidad” [1966: 215].

Nada tiene de extraño que el teatro haya estado siempre vigilado por el poder, pues por un lado se reconoce su influencia socializante, reguladora del orden simbólico y cultural, pero por otro se le teme, porque se sitúa “al otro lado”, el lado del deseo, la imaginación y la crítica social.

En el seno de aquellas (sociedades) que han conocido este extraño lugar público, donde la ficción se consume en acontecimiento repetible, ha habido siempre reticencia, anatemas, excomuniones más o menos graves, al mismo tiempo que entusiasmo. Más concretamente, a la sospecha espiritual que azota al teatro se ha yuxtapuesto siempre la atención vigilante del Estado, de tal modo que todo teatro fue una de las preocupaciones del Estado. ¡Y sigue siéndolo!”(Badiou, 11993: 15).

El teatro, en la medida en que sepa conectar y desarrollar las funciones y necesidades de que hemos hablado, seguirá vivo, fascinando a unos, inquietando a otros, atrayendo a todos, pese a los anuncios de muerte por marginación, inanidad y desinterés que desde hace un siglo se vienen profetizando.

TERCERA PARTE

**ELEMENTOS DE ANÁLISIS DE LA OBRA
TEATRAL**

Abordamos en esta Tercera Parte el estudio de la obra teatral. Por *obra teatral* entendemos la totalidad de la representación escénica, entendida como actividad y como resultado, producción y producto. En este nivel de análisis ya no separamos el texto de la representación; estudiamos la obra como un todo unitario y completo. La obra teatral es, en este contexto, una abstracción general que puede servir como modelo para analizar cualquier obra o representación teatral concreta.

Desde el punto de vista semiótico y analítico, la obra teatral se nos presenta como un conjunto de signos pertenecientes a códigos diferentes, pero articulados y relacionados entre sí hasta formar una estructura global coherente. Estudiaremos la naturaleza de estos códigos y signos y cómo configuran una totalidad estructurada en torno a un tema.

A continuación nos detendremos en el análisis de algunos elementos como el personaje, el ritmo, el tiempo y el espacio, que aparecen como conjuntos estructurales diferenciados y sobre los que se pueden establecer principios teóricos generales.

Por último, trataremos de encarar el problema de la recepción e interpretación de la obra, destino final de la actividad teatral.

Unas breves reflexiones sobre el sentido de la dramaturgia y la función de la crítica teatral cierran este intento de aproximación a un análisis global y teórico de la obra dramática.

1. LOS SIGNOS Y CÓDIGOS TEATRALES

No hay tema más complejo y difícil en el estudio del teatro que el de la definición semiótica del signo teatral y todo lo relacionado con él: las leyes que determinan y limitan su combinación, su relación con el significado y el sentido de la obra, la posibilidad de definir unidades mínimas, la propia constitución de códigos y su articulación, etc. Dice T.Kowzan que “el arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad” [1992: 125].

La cantidad y variedad de códigos y signos utilizados en la comunicación humana, de los que el teatro puede hacer uso, es prácticamente ilimitada. En el Kathakali, por ejemplo, se pueden realizar más de 800 signos diferentes sólo con las manos. Peirce llegó a clasificar, según Kowzan [1992], 66 clases de signos y concibió ¡59.049 clases posibles!

No hay duda de que en el teatro “cabén” todos los códigos y signos imaginables, naturales y artificiales, motivados e inmotivados, convencionales y no convencionales, conocidos o inventados por primera vez. La naturaleza ficcional del teatro, que permite la creación de mundos autónomos, hace posible este hecho en sí mismo tan sorprendente como complejo.

La complejidad del teatro viene dada no sólo por la diversidad de signos y códigos utilizables, sino también por los siguientes hechos o posibilidades:

- Los signos y códigos pueden ser homogéneos o heterogéneos.
- Un mismo signo puede pertenecer a varios códigos a la vez.

-Todo signo puede ser sustituto de otro signo.

-Los signos establecen relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, no sólo con otros signos de su mismo código, sino con los signos de otros códigos, formando una red o tejido (texto) de relaciones múltiples.

-Los signos y códigos pueden presentarse (y analizarse) de forma lineal o simultánea, diacrónica y sincrónicamente, isotópica y diatópicamente.

Estos hechos crean lo que R.Barthes [1967] llama “polifonía informacional” o un “espesor de signos”, propio del teatro.

Pero el primer problema que nos plantea la utilización de signos en el teatro no es sólo el de su heterogeneidad, variedad y articulación, sino el de la propia *naturaleza del signo teatral*. Si aceptamos la definición de que signo es “algo que está en sustitución de otra cosa”, el teatro nos obliga a explicar un hecho paradójico: todos los signos remiten a otro signo (son signo de signo), pero al mismo tiempo remiten a sí mismos, no representan ni sustituyen a nada en tanto que son *ostensión* u ostentación de sí mismos. Es imprescindible aclarar la naturaleza del referente y, por lo mismo, los componentes del signo mismo y la relación que guardan entre y sí.

El signo es siempre una “abreviatura” de la realidad, una simplificación de la complejidad inabarcable de la realidad. Si el signo pretendiera “agotar” su referente o “contenerlo” por completo, se volvería totalmente inoperante e incomprensible. Cuando decimos signo estamos refiriéndonos igualmente a enunciado o proposición, texto y discurso. El lenguaje, al igual que la percepción, ha de seleccionar aquellos aspectos relevantes o significativos de la realidad a los que el signo trata de sustituir. Pero luego ha de seleccionar, del conjunto potencial de signos disponibles, aquéllos que interesen a

la comunicación. Este doble proceso de reducción afecta al signo mismo, a su referente semántico y a su uso pragmático. Como dice Wolfgang Raible:

En nuestras percepciones o en lo que decimos, sólo surge sentido para nosotros y los demás en tanto en cuanto omitimos, suprimimos y reducimos o *no* decimos infinidad de cosas. Ni en el ámbito de nuestras percepciones, ni en lo que decimos, operamos con los originales que nunca serán concebidos en su plenitud, sino con *modelos* de estos originales [1988: 306].

Podemos aceptar que un objeto o realidad natural, como un árbol, un río o una piedra, o un objeto artificial, como un árbol o un río pintado en una escenografía, en cuanto que sólo se muestran o *están ahí*, son pura presencia material¹⁵². Para que se conviertan en signos hemos de organizar y seleccionar esa materia y construir con ella un significado. Ese significado no puede equivaler a toda la posible información de esas realidades referenciales. Para hacer que cobren sentido hemos de convertir esa realidad en un modelo abreviado, porque “la información total equivale a ninguna información; es a través de la ‘reducción de la complejidad’, a través de modelos abreviados como se hacen reconocibles el sentido, las interrelaciones y las estructuras” (Raible, 1988: 397). Los objetos artificiales se diferencian de los naturales sólo en la medida en que han sido producidos con una *intención* o *finalidad*, y nos resulta casi imposible imaginarlos enteramente desprovistos de significado: el significado es su uso y su finalidad. Los

¹⁵² “Lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho”, leemos en el *Tractatus* de WITTGENSTEIN [1989: 4.1212]. Y “Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico” [*ibid.* 6.522]. Creemos que se señala aquí una distinción entre los hechos simbólicos o significables –y que, por lo mismo, pueden decirse, trasladarse al lenguaje proposicional– y los hechos que carecen inicialmente de toda significación y, por tanto, no pueden decirse. En el teatro se combinan ambos tipos de signos, por eso toda obra tendrá siempre algo “inexpresable” o “indecible”.

signos en el teatro son, por naturaleza, todos artificiales, pero ¿qué pasa con esos signos que intencionadamente no quieren significar nada, que renuncian a significar, que sólo quieren ser presencia, ostensión? Este problema nos lo plantea insistentemente el arte moderno. Este “vacío de significado” se defiende como una manifestación o afirmación radical de la “autonomía” de la obra artística, que aspira a *ser*, no sólo a significar. La construcción del sentido puede llegar a entenderse como una limitación a la libertad creativa. Al arte le bastaría con ser impulso, un impulso biológico y material sin otro límite que su propio dinamismo o energía.

El “signo” que “no quiere significar” establece una tensión entre significante y significado, afirma la materialidad del significante frente a la inmaterialidad del significado. En estos casos, lo que el creador busca (y lo que le pide al espectador) es que “suspenda” (deje en suspenso) el significado, lo borre, lo ponga de lado. ¿Lo logra?¹⁵³

En el teatro nos encontramos también con la tendencia contraria, el “exceso de significado”, la acumulación o espesor de significados. La mayor dificultad de una obra

¹⁵³ La tensión entre *mostrar* y *significar* es consustancial al teatro y no quisiéramos que se entendiera nuestra posición como una defensa de la significación en contra de la ostensión del signo. Al contrario, lo que quisiéramos aclarar es que esta tensión no se debe resolver ni con la *supresión* del significado –lo que resulta casi imposible y lleva a la *confusión* del espectador–, ni con la *anulación* de la ostensión y sus efectos directos (energéticos, biológicos, estimulares), al margen de la significación. Entendidas desde esta perspectiva, no tendríamos reparo en suscribir lo que I.REGUERA afirma a propósito de las ideas estéticas de WITTGENSTEIN [1999: 18]: “Quedarse en la imagen misma, en la palabra misma, no es algo paralizante para la investigación estética: es simplemente no ir más allá a un mundo metafísico interior incierto, es prescindir de ellas como imágenes o palabras *de algo*. Es lo que hay que hacer: quedarse en ellas, lo que significa anularlas en su acepción tradicional. Quedarse en ellas es, así, una vez anuladas, quedarse en los actos y prácticas que las soportan, que son ellas realmente (actos de habla). Las acciones y reacciones artísticas, no las palabras e imágenes, son, así, el objeto de la estética. De una estética analizada. Ni la imagen ni la palabra estéticas están ahí para producir efecto ni significado alguno. Son lo que son y nada más”.

Deberíamos hablar, con relación a lo que ocurre en la escena, de la materialidad del signo (el significante) en su aspecto pre-lingüístico, o sea, *antes* de significar. Lo que se percibe tiene un efecto inmediato por el mero hecho de *estar ahí*, en escena, en un lugar destacado. Asombro y mutismo serían efectos estéticos inmediatos producidos por los signos y las *gestalts* antes de integrarse en la significación global. Al teatro vamos, en primer lugar, a “dejarnos impresionar” por lo que vemos.

teatral parece consistir en articular en un todo coherente y con sentido esta plurimodalidad s gnica y semiótica, en construir y organizar adecuadamente signos de diversa naturaleza en un todo significativo: “La clave del sistema comunicativo del teatro es el continuo e incesante intercambio de funciones entre signos que pertenecen a órdenes distintos” (Díez Borque, 1975: 56). Díez Borque habla, considerando el hecho de la simultaneidad de significantes con un mismo significado, de “despilfarro semiológico” desde el punto de vista de la economía del lenguaje ordinario.

El peligro de esta tendencia a la redundancia o saturación s gnica de la escena es la renuncia a la coherencia e integración semántica, de tal manera que los significantes y los significados se “amontonan” y acaban creando, paradójicamente, la imposibilidad de dotar de sentido al conjunto de signos dispersos. El arte moderno, igualmente, ha defendido esta posibilidad de “liberar” al signo de su función comunicativa a través de la acumulación y la ambigüedad (indeterminación) del significado. Es como si el signo tratara de afirmar su independencia o autonomía respecto al sistema al que pertenece. La justificación de esta posición se basa en la defensa de la libertad creativa de los autores del hecho teatral, paralela a la consideración del receptor-espectador como “creador” último de la obra, sobre quien recae, en todo caso, la tarea de dar un sentido global a la variedad, heterogeneidad o polisemia de los signos escénicos.

Hay aquí una evidente contradicción. Si tratamos de despojar al signo, por un lado, de su necesidad de significar y, por otro, aceptamos la posibilidad de que pueda significar cualquier cosa, y si ambas posiciones las defendemos como expresión de la libertad creativa individual, entonces no podremos distinguir entre prácticas artísticas y no artísticas, entre obras significativas y obras sin sentido o insignificantes. Deberíamos, en consecuencia, renunciar a la comunicación, encerrarnos en la propia

experiencia individual al margen de cualquier referencia a la obra, a la objetividad de los signos o el significado de los mismos.

Todo lo dicho nos obliga a establecer principios generales que nos permitan caminar con cierta luz a través de este *maremagnum* semiológico, en el que no aparece clara ni la naturaleza del signo teatral, ni la unidad mínima de análisis, ni el número de códigos concurrentes en una obra teatral¹⁵⁴. Vamos a intentarlo mediante una serie de hipótesis:

- 1) No existen signos teatrales *específicos* y, en este sentido, no existe un lenguaje o código teatral propiamente dicho, constituido por signos propios.
- 2) Cualquier signo puede convertirse en signo teatral.
- 3) Todo signo teatral es, antes que nada, *ostensión*: se muestra, se presenta como pura realidad exterior, visible, audible, perceptible, empezando por el propio cuerpo del actor. En este nivel, podemos decir que “no significa nada” o que es “autorreferencial”.
- 4) El signo teatral, sin embargo, no puede no significar, ya que es siempre signo artificial que adquiere significado dentro de la escena o la representación.
- 5) Todo significado previo de los signos empleados en la representación queda “suspendido” al entrar en escena: su significado sólo tiene sentido dentro de cada obra concreta y con relación a los otros signos. En este nivel, ningún

¹⁵⁴ Es frecuente encontrarnos con textos en los que la dificultad de análisis del signo teatral lleva a formulaciones confusas o poco operativas, como la que T.KOWZAN presenta para definir la unidad de análisis de la obra teatral: “La unidad semiológica del espectáculo es un segmento que contiene todos los signos emitidos simultáneamente, segmento cuya duración es igual a la del signo de menor duración” [1997: 152]. Igualmente, cuando describe KOWZAN los 13 códigos del teatro no entendemos con qué criterio lo hace, ya que los signos de esos códigos no sólo son heterogéneos entre sí, sino que algunos pueden no ser discretos (el movimiento, la luz o el tono, por ejemplo), lo que dificulta enormemente su definición signica. Dado que una obra teatral, además, puede no usar gran parte de estos códigos y otra hacer presentes otros códigos distintos a estos 13 señalados, nos parece confusa tanto la distinción como el número de códigos establecido.

signo en el teatro puede no significar, ya que todos establecen relaciones con otros signos.

- 6) No todos los signos teatrales funcionan o pueden funcionar de igual modo. Su naturaleza determina su función y, por tanto, su capacidad de significar o no significar. No podemos tratar por igual, por ejemplo, a una palabra que a un color.
- 7) Hemos de tener en cuenta que el signo en el teatro tiene un doble estatuto: dentro de la ficción, para los personajes, todos los signos son naturales o funcionan como tales; para el espectador, todos los signos son artificiales, contruidos intencionalmente.
- 8) Podemos clasificar a los signos de diversa manera atendiendo a criterios distintos:
 - a) En función de la naturaleza material y perceptiva del significante, los signos pueden clasificarse en: *Acústicos* (palabras, sonidos, ruidos) y *Visuales* (formas, volúmenes, colores).
 - b) En función de la relación entre significante y significado, los signos pueden ser: *Monosémicos* y *Polisémicos*.
 - c) En función de la naturaleza del referente: *Autorreferenciales* y *Miméticos*.
 - d) En función de la relación entre los significantes: *Metonímicos*, *Metafóricos* y *Simbólicos*.
 - e) Por la naturaleza del código: *Lingüísticos* y *No lingüísticos*.

Una vez establecidos estos principios generales y clasificados los signos teatrales, vamos a dar un pequeño rodeo antes de ofrecer nuestra posición teórica sobre este tema. Dice Fischer-Lichte que:

El teatro, entendido como un sistema cultural entre otros, tiene la función general de crear significado. [...]

La creación de significado se logra a través de la producción de signos. [...] Si queremos investigar cómo funciona el teatro como sistema específico creador de significado, tenemos que describir y analizar su código, es decir sus signos y sus posibles combinaciones y significados [1999: 15-22].

Para empezar a estudiar el código y los signos teatrales hemos de partir de la distinción entre sistemas estéticos y no estéticos:

El grupo de los sistemas estéticos se diferencia de los no estéticos en la característica de que suprimen la dominancia de sus funciones primarias y la sustituyen por la dominancia de la estética. [...]

Ya que la capacidad de actuar como signo de signo caracteriza a todos los sistemas estéticos, incluso a los signos poéticos o los de la pintura, los musicales o los de la escultura, no hay que entenderlos como signos de objetos, sino como signos de los significados de esos objetos. Hay que clasificarlos como signos de signos. [...]

Hemos definido al teatro como un proceso en el que los signos de una cultura, en la que cumplen una función específica, no se utilizan en su función original, sino como signos de signos para reflejar esa cultura en un doble sentido: el teatro retrata una cultura y presenta en esa imagen o copia la conciencia de sus miembros [1999: 225-238-257].

De acuerdo con Fischer-Lichte, el teatro es un sistema estético con la función general de crear significado. Como sistema específico, tiene unos signos que constituyen un código. Como sistema estético, estos signos no se utilizan en su función original o primaria, sino como signos de signos. La diferencia entre el sistema estético teatral y otros sistemas estéticos consiste en que en los otros sistemas estéticos los signos son homogéneos y no pueden ser sustituidos por signos de códigos distintos, y en el teatro, en cambio, no sólo pueden ser sustituidos por otros signos del mismo código, sino por signos de cualquier otro código.

A pesar de todo existe una diferencia fundamental con respecto a esta particularidad entre los signos teatrales y los otros signos estéticos. Porque mientras p.ej. los signos poéticos o musicales sólo en su calidad de signos pueden remitir a otros signos –es decir tiene que diferenciarse necesariamente en su materialidad de todos los signos no-lingüísticos como de los no-musicales que deben interpretar–, los signos del teatro pueden materialmente ser los mismos que los que deben interpretar: un signo lingüístico puede interpretar otro signo lingüístico, un gestual otro gestual, un signo de la apariencia externa otro de la misma clase, un arquitectónico otro arquitectónico, un musical otro musical, etc. Cualquier objeto que actúe como signo en una cultura, puede actuar sin cambio material como signo teatral del signo que él mismo representa. [...]

Ya que el resto de sistemas estéticos está asentado siempre en un material homogéneo, en el que se articulan, su posibilidad de creación de signos se establece y limita con esta materialidad: los signos lingüísticos de la poesía no se pueden sustituir por imágenes, objetos o gestos, tampoco se pueden sustituir los signos de la pintura con ruidos o signos arquitectónicos o paralingüísticos, etc. El conjunto de los sistemas no estéticos de una cultura se caracteriza por lo contrario, por poner a disposición todas las clases

imaginables de signos, pero estos signos están limitados en el contexto de la realidad social e incluso en parte son intransferibles. Porque estos sistemas semióticos no pueden realizar adecuadamente sus funciones comunicativas o prácticas de la misma forma: los signos de tráfico no pueden sustituirse con la formulación escrita de sus significados. [...] Por el contrario en el teatro puedo utilizar en lugar de un signo cualquier otro: aquí todo objeto puede dar a entender otro y por ello ser sustituido por cualquier otro en función de signo teatral (Fischer-Lichte, 1999: 257-259).

La posición de Fischer-Lichte nos aclara muchas cosas, pero no resuelve del todo el problema que hemos planteado sobre la posibilidad o imposibilidad de vaciar de significado al signo teatral como tal, así como la necesidad de establecer criterios o principios generales que “limiten” las posibilidades combinatorias y sustitutorias de los signos en el teatro.

No hemos encontrado mejor modo de salir de este embrollo que haciendo algunas distinciones terminológicas. Vamos a diferenciar *significante*, *ostensión*, *significado*, *referente*, *sentido* y *significación* de un signo.

1) **Significante** es lo que Saussure define como la cara o parte material del signo, el aspecto sensible y físico del signo.

2) Por **ostensión** entendemos la mera presencia material de un signo, la vinculación del signo con lo prelingüístico, la percepción no categorizada del signo. Creemos que éste es un ámbito que requiere ser investigado, ya que tiene que ver con lo “libidinal” e inconsciente del signo. En la medida en que un signo se aleja de la mimesis, de la imitación, reproducción o sustitución de un referente real, puede funcionar como significante puro y reducir todo su significado a la presencia física y ostensible de su materialidad. Sería un

fenómeno análogo a la llamada “pintura informal”. El cuerpo del actor, por ejemplo, puede presentarse como un signo (o macrosigno) sin otra referencialidad que su propia presencia corporal, física, orgánica, como pura realidad sensible. Ocurre así en un tipo de teatro en el que el actor, en un momento dado, puede actuar simplemente como “cuerpo” (se mueve, grita, articula sonidos, etc.) sin pretender significar nada en concreto, aunque esto pueda ser discutible¹⁵⁵.

3)El **significado** de un signo es la imagen mental asociada a un significante (Saussure), o la idea asociada a un símbolo (Ogden y Richards). El significado es el concepto, lo que permanece ligado a un significante de modo más o menos permanente y en virtud del sistema lingüístico al que el signo pertenece.

Los significados son comprendidos o percibidos de modo natural e inmediato por quienes conocen el sistema al que pertenecen los signos que los contienen.

4)El **referente** (Ogden y Richards) es la “cosa” (Saussure), el “objeto” (Pierce) o el “denotatum” (Morris). En sentido estricto es algo exterior al signo, aunque sea ya una interpretación de la realidad y puede no existir en el mundo exterior como tal.

5)El **sentido** es el significado de un signo en un contexto comunicativo y en una situación espacio-temporal concreta. Para determinar el sentido necesitamos

¹⁵⁵ Como decimos más adelante, los seis componentes que distinguimos en el signo (significante, ostensión, significado, referente, sentido y significación) forman una totalidad signica indivisible, aunque sea analizable. La ostensión del “significante cuerpo” queda *subsumida* en el “signo cuerpo” como tal: “El elemento primario de una representación teatral [...] está dado por un cuerpo humano que se ostenta y se mueve. Un cuerpo humano que se mueve aparece como real [...]. Sin embargo, el elemento signico del teatro radica en el hecho de que este cuerpo humano no es ya una cosa entre cosas porque alguien lo ostenta, recortándolo del contexto de los acontecimientos reales, y lo constituye como signo, constituyendo como significantes, al mismo tiempo, los movimientos que cumple y el espacio en el que se inscriben” (ECO, 1975: 96).

atender a las circunstancias reales en que ese signo es usado. Se trata de una construcción semántica en la que el significado “literal” se transforma en significado contextual o de uso. Al entrar en relación con otros signos se hace vehículo de un sentido que ya no es la mera actualización de su significado habitual o constante. La elaboración del sentido exige el empleo adecuado de procesos de inferencia, el conocimiento de una gran variedad de supuestos cognitivos, la solución de la ambigüedad, etc.

6) Por *significación* entendemos la apropiación del significado y el sentido por parte del receptor, que añade al signo un valor semántico, emocional y connotativo que va más allá de lo que en sí mismo el signo contiene. Reelabora el significado y el sentido de un signo (o de un conjunto de signos) para dotarlo de “utilidad” y valor, para hacerlo suyo o desecharlo¹⁵⁶.

Hemos de aclarar que estas distinciones conceptuales no implican que el signo pueda funcionar, en un contexto comunicativo concreto, separando estos componentes, de tal modo que nosotros lo percibimos siempre como un todo, y sólo en la medida en que, de modo artificial e intencionado, se nos presente el signo “analizado” o escindido en su realización (el significante se aísla de todo significado, o se crea un significado nuevo o no existente, por ejemplo) nosotros podremos apreciarlo. Esto vale especialmente para la distinción entre significado, sentido y significación que, aunque se puedan analizar y distinguir, el hacerlo requiere un esfuerzo cognitivo concreto, pues

¹⁵⁶ Son muchos los autores que hablan de la significación de los signos (proposiciones, enunciados, textos, pero también acciones y sucesos), pero sin hacer la precisión que aquí establecemos al diferenciarla del significado y el sentido. Así J.LOTMAN: “Cuando decimos ‘Es un acontecimiento significativo’, o afirmamos a propósito de una acción ‘No hagáis caso, no significa nada’, estamos confirmando que ‘tener significado’ para nuestra conciencia es sinónimo de ‘tener valor’ o incluso de ‘existir’” [1979: 43]. También CH.MORRIS [1974] habla del “valor operativo” de los signos, en la medida en que motivan conductas preferenciales.

la mente del receptor siempre opera por síntesis y realiza toda la operación mental, podríamos decir, de una vez o simultáneamente, del mismo modo que funciona la relación entre significante, significado y referente en el lenguaje ordinario. En el caso del arte, que trabaja directamente con la materialidad del signo y la polisemia del significado para crear un mensaje estético original y atractivo, el autor sí analiza, cuando lo necesita, esos componentes del signo, orientando su trabajo creativo (y la recepción, por tanto) en un sentido o en otro, por ejemplo, buscando que el significante se haga más o menos *ostensible*, que un significado *connote* o produzca el mayor número posible de asociaciones, que la significación quede muy *abierta*, etc.

La confusión viene, cuando aplicamos estas distinciones al análisis y definición del signo teatral, del lado del referente. ¿A qué refieren los signos teatrales, cuál es su referente? La respuesta no puede ser única ni uniforme, como cuando se afirma, por ejemplo, que el referente de un signo teatral es *siempre* otro signo, o como dice Fischer-Richte, que los signos teatrales no se refieren a “objetos”, sino al “significado de los objetos”. Nosotros pensamos que eso depende del tipo de signo, y no se puede aplicar a cualquier signo teatral sin distinción, ya que los referentes pueden ser distintos. No es lo mismo, por ejemplo, 1) el signo “ventana” como objeto físico presente (una ventana real en escena), que 2) el signo verbal “ventana” dicho por un personaje en un enunciado como “¡Abre la ventana!”, cuando no se ve ninguna ventana sobre el escenario, o que 3) el signo “ventana” pintada como parte de un decorado. En 1) el referente está duplicado, pues es tanto una ventana existente en un mundo real (a la que mimetiza de modo más o menos realista la ventana real del escenario), como el referente ficticio, la ventana imaginaria del espacio de la ficción, que se hace real en el escenario. En 2) el signo es sólo verbal, y por tanto su referente es el propio significado conceptual de

ventana, al que el espectador otorga, según el contexto, un sentido real, simbólico o fantástico, con todas las connotaciones posibles. En 3) el signo es un icono con referente doble, duplicado o superpuesto, como en 1), pues remite o refiere tanto a una ventana existente en un mundo real, como a la ventana de un espacio de ficción, en el que adquirirá connotaciones de época, fantásticas, oníricas, etc., según la forma (ventana ojival, redonda, grande, pequeña, con luz o sin luz de fuera, etc.) o cualquier otro atributo. Pero entre 1), 2) y 3) existe también una diferencia de “ostensión” o “figuración” del signo correspondiente, en un caso ligada a la materialidad del objeto (ventana real, en 1), a la materialidad plástica o pictórica (color, forma, en 2) o a la materialidad fónica y acústica (en 3). Lo único que podemos afirmar, en general, es que, cuando en el mundo real existen los objetos o los referentes de los signos teatrales que aparecen en la obra, estos signos tienen un doble referente, el de la realidad y el de la ficción; si no existen en el mundo real, el referente es único, o sea, el signo no es signo de signo, sino autorreferencial. Un gesto significativo que haga un personaje en un momento dado, que sea totalmente inventado, y que no tenga ningún significado o referente en la vida social, pero que adquiriera un significado dentro de la ficción (que sirva para caracterizar a ese personaje, por ejemplo), es un signo autorreferencial, pues sólo tiene significado dentro del mundo de ficción creado por la obra. Aunque una obra de teatro se construye fundamentalmente con signos de la vida social, su referente externo (extra-ficción) queda simplemente como fondo referencial que sirve para sostener o construir el referente de la ficción. En los casos de la representación realista o naturalista, este referente real extra-ficticio cobra mayor relevancia, pudiéndose incluso invertir el orden de jerarquía referencial, pues puede ser que la intención de la obra sea el referir directamente a una realidad extra-escénica y extra-ficticia. Ya hemos dicho

que esto no se cumple nunca del todo, pues toda realidad, en cuanto aparece sobre un escenario, se teatraliza, es decir, sufre un alejamiento de la realidad para constituirse en parte de la ficción.

La complejidad del referente de los signos teatrales se simplifica, como vemos, si tomamos en cuenta el doble nivel de realidad en que el teatro se fundamenta: realidad real y realidad ficticia. Es fácil encontrar entonces esa duplicidad referencial y simplificarla, integrando todos los niveles de referencialidad en una percepción unificada del signo. De hecho, la mayoría de los espectadores lleva a cabo esta operación sin ninguna dificultad y de modo inmediato.

Para aclarar aún más el análisis del referente teatral, conviene recordar que este referente, de acuerdo con los tres niveles de realidad que hemos establecido, puede tener un triple estatus “ontológico”: real real (**RR**), transreal (**RTR**) e imaginario (**RI**). No es lo mismo constituir signos teatrales con un referente real, transreal o imaginario. Dentro del referente **RR** está la realidad mental (Rm), que no hemos de confundir con la realidad imaginaria (**RI**), pues aunque toda realidad imaginaria es una realidad mental, no toda realidad mental es una realidad imaginaria. Pero todo esto, insistimos, *no es un problema para el espectador* en una obra lograda. Puede haber obras en que los espectadores no sepan muy bien cómo interpretar los signos escénicos, determinar sus referentes (reales, mentales o imaginarios). Pero esto ocurre muy raramente, salvo que el mundo de la ficción sea inverosímil y no se pueda establecer la consistencia interna del espacio, el tiempo, o el nivel ontológico de los objetos o los personajes de la obra. Decimos que el problema de la indeterminación de la referencialidad de los signos teatrales sólo se da en el caso de una obra no lograda. El problema real, en cambio, es otro: el de la construcción del *sentido* y la *significación*. Se puede perfectamente

comprender el significado de los signos e identificar sus referentes, pero esto no garantiza que el espectador pueda elaborar un sentido y otorgarle al mismo tiempo una significación. Es aquí donde una obra que no esté bien estructurada, coherente y cohesionada, es decir, cuando las partes no están en función del todo y no conforman una totalidad de sentido, es entonces, decimos, cuando los problemas del significado del signo aparecen.

Como vemos, el problema que realmente puede presentarse en el teatro es el de la utilización de signos sin sentido y/o sin significación *para el espectador*. Porque los signos en el teatro pueden usarse o construirse sin otra referencia que el signo mismo, pero no sin sentido y significación para el espectador. Aquí es donde adquiere verdadero valor el propósito del arte moderno de defender su autonomía referencial. En sentido estricto, la obra teatral moderna (y toda obra teatral) aspira a ser “autorreferencial”. El mundo que construye no existe fuera de sí mismo, es absoluto en cuanto que crea su propio espacio, su propio tiempo, y los agentes o partícipes de cuanto sucede en ese mundo son seres que sólo existen en ese mundo y durante el tiempo de la representación. Dado que toda obra teatral es artificial y construida con una finalidad o intención –aunque sea la simple construcción de algo distinto a lo que existe en el mundo real, algo de naturaleza imaginaria y ficticia, que quiere mostrarse a los espectadores–, los signos de que se compone adquieren automáticamente un sentido artístico. Otra cosa es que luego ese sentido adquiriera significación para el espectador, sea esta significación estética, ideológica, estimular o de conocimiento.

El problema de la indeterminación del significado de los signos teatrales (o artísticos en general) podemos enfocarlo, por tanto, desde tres puntos de vista que se concretarían en:

- 1) La intención de despojar a los signos sociales (aquéllos que tienen un significado y un referente codificado en el mundo social) de su significado más habitual y provocar lo que hemos llamado un efecto de *desrealización*, de ruptura de la convención o el significado previsto, para dotarlos de otro significado o sentido, o simplemente para que se produzca una escisión (pausa, vacío) en la cadena simbólica o el orden sintáctico habitual en la mente de los espectadores.
- 2) El “cuestionamiento” del referente, tal y como socialmente está constituido, ya sea para criticarlo, abolirlo o provocar su transformación.
- 3) Dejar al receptor-espectador mayor libertad para dotar de sentido y significación a los signos y a la obra.

Lo que queremos decir es que manipular el significado de los signos es algo propio –aunque no exclusivo– del teatro, ya sea para despojarlos de su significado habitual o distanciarlos de su referente. Los signos sociales en el teatro, en realidad, dejan de significar lo que habitualmente significan para adquirir el sentido que la obra les otorga. Además, el teatro puede crear signos nuevos, inexistentes en el mundo social, que sólo adquieren significado dentro de la obra.

El problema aparece cuando esta suspensión o borrado del significado habitual de los signos se convierte en el único contenido de la obra. O cuando el espectador no puede elaborar ningún sentido de la obra y, por tanto, no puede otorgarle otra significación que la simple ruptura, negación, o vacío de sentido. Nosotros pensamos que no es propio del teatro el vacío de sentido, ya que lleva, entre otras perversiones, a una elaboración *arbitraria* de la significación. Los signos en el teatro deben estar dotados de significado y sentido, establecer un orden y una coherencia global, construir

un mundo capaz de aparecer ante el espectador como posible, real y verosímil¹⁵⁷. No es tarea primordial del teatro el construir mundos imposibles, inverosímiles, incoherentes, vacíos de significado y sentido. No parece que sea esto lo que ante todo vaya buscando el espectador. En la medida en que sólo pueden ser mundos nombrados, el lector encuentra estos mundos mucho mejor contruidos en la novela, donde pueden adquirir mayor significación.

Pero no debe entenderse esto como una defensa del “realismo”. El realismo construye mundos escénicos con referentes sociales directamente reconocibles. Su interés radica, no en la copia o semejanza con esos mundos reales y existentes fuera de la ficción teatral, sino en la *mirada* y la *distancia* que establece entre esos mundos exteriores y el mundo que se crea en el escenario. Dado que es casi imposible construir obras sin signos sociales que existan previamente en el mundo real o extrateatral, siempre se le planteará al teatro el *modo* y la *distancia referencial* que cada obra establece con relación a los referentes sociales o externos preexistentes.

Lo específico teatral no consiste en encontrar un signo teatral específico, un lenguaje o un código propio o único, sino en la forma específica como la obra teatral puede usar cualquier código o signo. El teatro no trabaja con una sola materia o una sola forma, como la literatura no dramática, que lo hace únicamente con el lenguaje verbal, o la música con los sonidos, la pintura con el color y la línea, la arquitectura con el espacio, la escultura con el volumen, el cine con la imagen, etc. No tiene una materia específica ya que todo, cualquier materia, puede ser utilizada en el teatro, puede

¹⁵⁷ El teatro revela la arbitrariedad y convencionalidad del signo, en la medida en que, con ciertas limitaciones, en el teatro cualquier signo puede llegar a significar cualquier cosa (limitaciones en el sentido de que los signos que ya están unidos a un significado –palabras e iconos, por ejemplo– deben borrar ese significado para significar otra cosa). Lo que parece imposible es que el signo deje de significar, o no significar nada.

convertirse en o usarse para construir un signo teatral, ya sea sonido, movimiento, color, espacio, volumen, cuerpo, palabra... Lo específico del teatro, repetimos, no es la materia con la que construye sus signos, sino el modo o la forma como construye, con cualquier materia, los signos que emplea: des-realiza la materia (o los signos) con la que trabaja para transformarla en una materia irreal, una materia ficticia. Realiza un doble desplazamiento: de la realidad a la ficción (des-realiza el signo real) y de la ficción imaginaria a la realidad (des-ficcionaliza el signo de la ficción). Lo imaginario se hace real a partir de una realidad que se vuelve imaginaria.

En resumen, creemos que la obra de teatro, por su propia esencia, no puede dejar de significar, o sea, de tener significado, sentido y significación, aunque una obra pueda llegar incluso a convertir este hecho en materia de teatralización, de indagación sobre sus mecanismos de significación. El teatro, por todo ello, es un lugar especialmente apropiado para investigar la naturaleza y funcionamiento del signo en la vida social, para desestructurarlo y reestructurarlo.

T.Kowzan, después de aclarar que “la palabra tiene el poder de reemplazar la mayoría de los signos de los demás sistemas” [1992: 53], principio de gran importancia para el teatro, resume bien alguna de las características generales de los signos teatrales:

Los signos que emplea el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son signos artificiales por excelencia. Son consecuencia de un proceso voluntario, casi siempre son creados con premeditación, tienen por objeto comunicar instantáneamente. Lo cual no es de sorprender en un arte que no puede existir sin público. Emitidos voluntariamente, con plena conciencia de comunicar, los signos teatrales son perfectamente funcionales. El arte teatral emplea signos tomados de todas las manifestaciones de la naturaleza y de todas las actividades humanas. Pero una vez

utilizado en el teatro, cada uno de esos signos adquiere un valor significativo mucho más decidido que en su primitivo empleo. El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales (el relámpago), pues tiene el poder de artificializar los signos. Aun cuando en la vida sean nada más que reflejos, en el teatro se convierten en signos voluntarios. Aun cuando en la vida carezcan de función comunicativa, necesariamente la adquieren en el escenario [1992: 33-34].

El otro problema teórico, relacionado con el signo en el teatro, es el de la multiplicidad de códigos, su articulación y el modo como podemos analizarlos. En cuanto a la multiplicidad y diversidad de códigos, podemos clasificarlos, del mismo modo que hicimos con los signos, en tres grandes grupos: *sonoros*, *visuales* y *verbales*. A su vez, dentro de estos códigos podemos diferenciar subcódigos, como el sonoro-musical (música), el sonoro-acústico (efectos de sonido), el sonoro-verbal (paralingüística suprasegmental); o el visual-escenográfico-estático (escenografía fija), el visual-escenográfico-móvil (movimiento de elementos escenográficos), el visual-corporal-fijo (vestuario, maquillaje), visual-corporal-móvil (gestos, expresiones), el visual-lumínico (luces, iluminación) o el visual-cromático (colores). Los signos verbales son acústicos en su aspecto material-significante (los hemos clasificado por ello como sonoro-verbales), pero como tales, o sea, como signos lingüísticos, no son ni sonoros ni visuales, aunque su naturaleza mental sea una especie de abstracción o emergencia elaborada a partir de realidades y experiencias físico-corporales (sonoras, visuales y táctiles).

Se puede analizar una obra teatral de acuerdo con estos códigos, reuniendo los signos correspondientes, de dos maneras: diacrónica y sincrónicamente. El análisis *sincrónico* supone establecer un corte artificial en un momento dado de la obra, o en

varios momentos significativos de la obra, para describir el “espesor de signos y códigos” y la “polifonía informacional” puesta en juego. El análisis *diacrónico* estudia cada código a lo largo de toda la obra para describir su evolución. Pero también podemos realizar un análisis relacional, tanto sincrónico como diacrónico, poniendo en relación los signos y los códigos, ya sea en un momento dado, o a lo largo del desarrollo argumental de la obra. Produciremos entonces *isocronías* y *diacronías*, *isotopías* y *diatopías*, según tomemos el espacio o el tiempo como eje estructurador o relacional básico, o incluso unificando tiempo y espacio y analizando lo que Bajtín llama “cronotopo”.

Todo este análisis, de naturaleza descriptiva, puede tener interés en la medida en que vaya generando o revelando una estructura latente, con sus significados y sentido, superando o dando un salto, por tanto, hacia la comprensión de la obra, y no quedándose en el plano puramente analítico-descriptivo, como suele ocurrir en algunos estudios semióticos. No se ha de perder nunca de vista el sentido global y temático de la obra, su totalidad significativa, con relación a la cual el análisis de los signos y códigos, con todas sus múltiples interconexiones, nos revelará su coherencia o incoherencia, su interdependencia o su aislamiento. Lo que no es posible, por todo cuanto estamos diciendo, es intentar partir de ninguna “unidad mínima significativa” (al modo de los fonemas), para luego ir descubriendo su articulación morfológica y sintáctica (al modo de los momemas y sintagmas), y después leer las proposiciones, enunciados y textos que con estas segundas unidades se vayan formando. Un modelo lingüístico de este tipo resulta imposible, no sólo por la dificultad de definir esa unidad mínima inicial, sino por la propia naturaleza del signo teatral (inespecífica y heterogénea), por la relación a la vez simultánea y continua de los signos, y por su complejidad articulatoria, que no

responde a ninguna regla de combinación que podamos definir previamente. Es mucho mejor partir, incluso, de “unidades máximas significativas”, para luego ir analizando unidades menores, en un proceso inverso al que la lingüística realiza en el estudio de la lengua. Más que un modelo analítico nos serviría un modelo *generativo*: la hipótesis de una estructura profunda latente se iría contrastando con las unidades sincrónicas y diacrónicas sucesivas manifiestas, hasta llegar al descubrimiento de la macroproposición (o macroestructura) que mejor sirva para interpretar, comprender y dar una significación a la totalidad de la obra.

2. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA TEATRAL

La estructura es el orden, composición y relación entre las partes de un todo. Es el orden inmanente de la obra creado conscientemente por el autor. La estructura es lo que transforma la obra en una totalidad con sentido: “A través de la estructura, en tanto que principio integrador, los componentes individuales se organizan mutuamente en sus respectivas valencias específicas y en sus relaciones, con arreglo a una totalidad superior”(Junker, 1977: 29).

Si consideramos a la obra teatral como un todo, la dificultad inicial del análisis de su estructura consistirá en definir sus “partes”. Podemos partir del supuesto de que la obra teatral, como totalidad, es una sucesión de acciones, hechos o sucesos. Lo importante en este caso sería analizar “la composición de los hechos”, la “fábula”.

El *modelo actancial* intenta analizar la obra teatral desde este supuesto. Nacido para el análisis de la obra narrativa, se ha aplicado con escaso éxito a la obra teatral. Supone que la estructura profunda de la obra narrativa y de la teatral es la misma. Pero al reducir la obra teatral a su estructura narrativa, en realidad dejamos fuera del análisis la estructura teatral propiamente dicha, es decir, describimos sólo cómo se organizan o suceden narrativamente los hechos, no cómo se organizan y suceden dramáticamente esos mismos sucesos. Una prueba de lo que decimos podemos encontrarla en K.Spang, por ejemplo, cuando aplica este modelo de análisis a la obra de Calderón *El Alcalde de Zalamea*. Después de mostrarnos un esquema en el que aparecen los actantes de la obra, K.Spang resume el contenido de este análisis del siguiente modo:

Formulada como una relación sintáctica este esquema presentaría las siguientes interrelaciones: movido por el orgullo de su condición de rico labrador y su afán de justicia, Pedro Crespo defiende el honor de su hija y del estamento de los labradores en general. En esta tarea es socorrido por su hijo Juan y por la gente de Zalamea y encuentra sus oponentes en los militares, sobre todo en el capitán y don Lope de Figueroa [1991: 114].

No parece esto más que un resumen del argumento de la obra, lo que resulta muy pobre como análisis de su estructura dramática. No se nos dice nada realmente significativo para una mejor comprensión de la obra o la forma específica como está construida. Aquí aparecen destinador y destinatario, sujeto y objeto, ayudantes y oponentes. El modelo actancial acaba convirtiéndose en un método para estructurar el argumento; uno, además, entre otros posibles, como el propio K.Spang nos dice.

El establecimiento de los actantes es una interpretación esquemática de la fábula de un drama; en algunos casos, y con el mismo modelo, podrán realizarse interpretaciones discrepantes. Este mismo autor aplica el modelo al estudio de *La casa de Bernarda Alba* y nos ofrece dos interpretaciones muy distintas, una en la que el sujeto actante es Bernarda y otra en la que es Adela. El esquema y la interpretación cambian por completo. Así que, además de realizar una operación reduccionista del texto dramático al texto narrativo, el modelo actancial puede resultar confuso en su aplicación. P.Pavis, aunque no lo rechaza, reconoce la escasa operatividad teatral del modelo narratológico: “Si la narratología se ha desarrollado especialmente bien en los ámbitos del análisis del relato y del filme, ha sido en cambio infructuosa en el terreno del teatro” [2000: 37].

Francisco Ruiz Ramón, después de asistir a una ponencia sobre el “Actante y el Personaje”, de Jorge Urrutia [1985b], en el que éste aplicaba el modelo de V.Propp, Greimas y Ubersfeld al estudio de *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega, durante el coloquio posterior mostró sus dudas sobre la utilidad general del esquema actancial, sobre todo aplicado al teatro, ya que, según él, sólo conducía a “decir lo obvio, lo que todo lector, sin necesidad de esquemas, entiende perfectamente”, “a describir lo que ya está en la obra” (García Lorenzo, 1985: 169).

No creemos que exista un modelo único de análisis de la estructura de la obra dramática, en la medida en que existen también muchos tipos de estructuras dramáticas posibles y no sólo uno. Cada obra, o al menos cada género teatral, establece su propia estructura. La tragedia griega responde a un tipo de estructura, que es la que Aristóteles analiza. Podríamos incluso tomar esta estructura como modélica, pero nada más. El teatro moderno ha utilizado eficazmente estructuras muy distintas. El análisis de Aristóteles, sin embargo, contiene algunas afirmaciones de sumo interés teórico general:

La tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud. [...]

La belleza consiste en magnitud y orden. [...]

Así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente. [...]

La fábula, puesto que es imitación de una acción, es preciso que lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo [1974: 1450b 25-1450b 35-1451a 5- 1451a 30-35].

Aristóteles defiende lo que luego se ha llamado *unidad de acción*, o sea, que la obra represente “una sola” acción y que esa acción sea “completa y entera”. “Acción” aquí es sinónimo de “fábula”, “argumento” o “acción de acciones”, como dijimos más arriba. El argumento está compuesto de “episodios”, “acontecimientos” o “hechos”, que deben guardar un orden y una magnitud o extensión apropiadas, de tal manera que la fábula sea “visible en conjunto” y “pueda recordarse fácilmente”. La estructura de una obra dramática, por tanto, ha de responder a los siguientes principios:

-Unidad: que las acciones, episodios o sucesos formen un conjunto, un todo.

-Orden: que las partes (acciones, hechos, episodios) guarden una continuidad o secuencia adecuada.

-Necesidad: las partes no puedan suprimirse o alterar su orden sin que se disloque o altere el todo.

-Comprensión: el argumento o “composición de los hechos” debe ser visible, recordable y, por lo tanto, fácilmente comprensible para los espectadores.

La razón última por la que Aristóteles defiende estos criterios es, como aclara García Yebra, porque las obras así elaboradas producen *mayor placer estético*, gustan más que las obras que no tienen unidad; es decir, por un motivo pragmático: “Es porque prestamos más atención y escuchamos con más gusto las cosas más comprensibles. Y es más comprensible lo definido que lo indefinido. Ahora bien, lo uno está definido, mientras que lo plural participa de lo ilimitado” (García Yebra, 1974: 273).

Lo importante del análisis aristotélico creemos que no reside tanto en el requisito de que la obra deba presentarnos una acción “única y completa”, sino en la necesidad de que la obra (el argumento o sucesión de los hechos) tenga un orden y una magnitud

apropiada, que las partes en que se dividan los acontecimientos sean todas necesarias y que el conjunto sea comprensible para captar nuestra atención e interés. El punto de vista del espectador y el placer de la recepción es, en último término, lo que de verdad importa.

La estructura es el modo como se componen, disponen y desarrollan los hechos. Esa estructura ha de estar ordenada de forma coherente, visible y comprensible para la mayoría de los espectadores. La forma concreta de esa estructura, sin embargo, puede variar mucho, desde un desarrollo lineal y cronológico a otro que dé saltos hacia delante o hacia atrás en el tiempo; que presente grandes elipsis temporales o se suceda sin solución de continuidad; transcurra en varios espacios o en uno solo; con una sola línea argumental o con varias, pero que confluyan en un todo; con la acción fragmentada o continua, etc. Todo eso es posible y ésta es la razón por la que creemos que no es posible establecer un único modelo de análisis estructural. Lo único que podemos señalar es la necesidad de que cada estructura se acomode a los principios generales señalados.

Pero unidad estructural no es lo mismo que unicidad y simplicidad de la acción. Ya lo advirtió V.Hugo:

Evitemos la confusión entre la unidad y la simplicidad de la acción. La unidad de conjunto no repudia de ninguna manera las acciones secundarias sobre las que debe apoyarse la acción principal. Sólo es preciso que estas partes, sabiamente subordinadas al conjunto, tiendan constantemente hacia la acción central y se agrupen a su alrededor en los distintos niveles, o más bien en los distintos planos del drama. La unidad de conjunto es la ley de la perspectiva del drama [1989: 56].

La unidad se logra cuando existe un principio generador que va seleccionado y jerarquizando todas las partes y contenidos de la obra hasta constituir un todo diferenciado y único. A ese todo se le suele llamar *macroestructura*. La macroestructura se expresa mediante una o unas pocas macroproposiciones que el lector o espectador construye para dar sentido y coherencia a la obra: “La noción de macroestructura se basa en la idea de que el empeño primario del lector, a la hora de enfrentarse a un texto es reinterpretar un mensaje que cumpla un requisito básico: su exigencia de sentido, de unidad temática, de coherencia lógico-semántica” (Ryan, 1988: 279]. La macroestructura no es algo que el espectador tenga que interpretar o inventar, ya que es algo que la obra ha de contener y manifestar de manera explícita y no ambigua; es lo que permite, por lo mismo, que las interpretaciones y “lecturas” del sentido de la obra de los diversos espectadores no sean totalmente divergentes: “La representación semántica que es captada en la macroestructura debe ser igualmente aceptable para todos los lectores del texto. Siendo una ‘lectura necesaria’ la macroestructura es un núcleo común de todas las interpretaciones con pretensión de ‘validez’ o ‘legitimidad’” (Ryan, 1988: 279).

Se suele distinguir entre estructura interna y externa. La *estructura externa* de la obra viene determinada por recursos gráficos en el texto (partes, actos, escenas, títulos, etc.) y en la representación por pausas, cortes o “bajadas del telón”, transiciones, nexos, rupturas, y en general por una multitud de recursos escénicos como la música, proyecciones, intervenciones de los actores, etc. que señalan tanto cambios temporales como de la acción o del espacio escenográfico.

La *estructura interna* es el modo como se nos presenta el argumento, que responde al desarrollo dramático de los hechos, a las relaciones de “causalidad interna”.

Tradicionalmente, la estructura interna presentaba tres grandes divisiones: presentación, nudo y desenlace, que iban marcando el desarrollo del conflicto básico de la acción. El teatro moderno ha encontrado otras formas de construcción de la estructura interna, pero en general es difícil sustraerse a este modelo. De las tres partes señaladas, la primera y la última son las que pueden sufrir mayores transformaciones. El comienzo *in media res* prescinde de la presentación de los hechos. Muchas obras dramáticas comienzan *in media res*. Es no sólo un recurso para captar la atención del público, sino una necesidad dramática, dado que no es posible construir todos los antecedentes de la fábula, lo que requeriría largos e inútiles preámbulos, al mismo tiempo que se busca introducir cuanto antes al espectador en el drama. Otras obras quedan sin final, “abiertas”: el conflicto no alcanza ninguna solución. (Abierta, como veremos, no significa lo mismo que “inconclusa”). De lo que no se puede prescindir es del conflicto, independientemente de cómo se estructure su presentación dramática.

Aclaremos el problema de la conclusividad o inconclusividad de la obra teatral, directamente relacionado con la “completitud” o “incompletitud” del mundo posible creado por esa misma obra. Por un lado hemos dicho que toda obra teatral es completa, en la medida en que crea una realidad aparte, autónoma y ficticia (tiempo, espacio, personajes, acciones) que sólo puede interpretarse y comprenderse desde los supuestos que ella misma construye. Por otro, decimos que el argumento de una obra con frecuencia empieza *in media res*, y que no puede partir *ex nihilo*. Ambas afirmaciones no son incompatibles. La representación no parte *ex nihilo* porque presupone el mundo real (escénico y extraescénico) y resultaría imposible construirla sobre el supuesto de un mundo enteramente vacío que exigiera la actualización o realización exhaustiva de todos sus componentes. El mundo escénico sólo puede construirse tomando prestado y

dando por supuesto un mundo real, con sus individuos y propiedades. Este mundo preconstituido se puede modificar (incluso radicalmente), pero nunca anular por completo. En este sentido, cualquier mundo teatralmente posible no es enteramente autónomo respecto al mundo real. Este mundo real (**MR**), por otro lado, tampoco es, o nunca se nos presenta, como totalmente completo. No existe, en este sentido, conclusividad en el mundo real. La conclusividad sólo es posible en el arte. Más aún, ésta es una condición esencial del arte:

Una obra de arte aparece como un todo cerrado en sí mismo, y cada uno de sus aspectos no adquiere su importancia, en relación con algo que sea exterior a la obra (naturaleza, realidad, idea), sino dentro de la estructura autosignificante de la propia totalidad. Esto quiere decir que cada elemento de una obra artística tiene, ante todo, una importancia puramente constructiva dentro de la obra en cuanto estructura cerrada centrada en sí misma. Cuando algún elemento reproduce, refleja, expresa o imita algo, sus funciones “transgresoras” aparecen subordinadas a su tarea constructiva principal: la de construir una obra global y cerrada en sí misma.

La tarea principal de un investigador del arte consiste, justamente, en descubrir antes que nada esta unidad constructiva de la obra y de las funciones puramente estructurales de cada uno de sus elementos (Bajtín, 1994: 94-95).

En la vida, las acciones y actos humanos nunca están sometidos a la ley de la conclusividad (salvo la muerte individual). Los finales son siempre relativos y comienzos de algo. Así ocurre también con el conocimiento, aunque sea científico, que nunca es definitivo ni conclusivo, sino provisional y condicional. El arte y el teatro, en cambio, decimos que es siempre *concluso*, porque es creación pura, no existe como tal

en el mundo real, empieza y acaba en sí mismo. No hemos de confundir conclusión con terminación, con final resuelto o acabado. En el teatro existe siempre terminación temporal (duración limitada) y conclusión, pero el argumento y el conflicto pueden no resolverse en escena, quedar externamente inacabados:

En la literatura, la clave del asunto está justamente en esta conclusión sustancial, objetual y temática, pero no en una superficial conclusión discursiva del enunciado. La conclusión en la composición artística, que tiende hacia la periferia verbal, precisamente puede estar ausente a veces en la literatura. Existe el recurso de no terminar de decir las cosas. Pero esta inconclusión externa hace que destaque aún más la conclusión temática profunda (Bajtín, 1994: 208).

Estructura externa y estructura interna van unidas: la estructura externa ha de adecuarse a la interna. La tendencia actual a que las obras duren menos que antes (en torno a una hora y media), fuerza muchas veces a romper violentamente la estructura externa de las obras, estableciendo enlaces forzados, fragmentaciones y elipsis que no tienen para nada en cuenta la estructura interna o dramática de la obra. No es fácil “deseestructurar” un texto para hacerlo coincidir con estructuras externas que no le son propias. El trabajo dramaturgico, en este caso, es imprescindible.

Lo importante, en todo caso, será siempre que la obra posea una estructura coherente. La relación entre coherencia/estructura nos obliga a retomar y completar el problema de las unidades de análisis de la obra dramática. Nuestra tesis general, ya lo dijimos, es que no creemos que sea posible establecer una unidad mínima propiamente dicha y común a todas las obras teatrales. Los intentos de Kowzan en este sentido no

parecen haber dado resultados prácticos satisfactorios. P.Pavis resume bien nuestra posición:

No es posible transportar el modelo lingüístico de los fonemas y morfemas al plano de lo que metafóricamente llamamos, desde Artaud, el “lenguaje teatral”. Es inútil buscar en el *continuum* de la representación unidades mínimas que se definan como la más pequeña unidad localizable en el tiempo y en el espacio [2000: 30].

Cada obra, pensamos, establece sus propias unidades “mínimas”, siempre relativas, más o menos integradas en unidades mayores. La *escena* ha sido la unidad estructural tradicional más visible y manejable en el análisis de un texto teatral, así como la de *acto* (*jornada* en el teatro clásico). El criterio de división en escenas era el de la entrada o salida de los personajes; es decir, un cambio en el número de personajes presentes en escena marcaba al mismo tiempo un cambio de escena. Aunque parezca un criterio externo y arbitrario, creemos que señala algo importante: la presencia o ausencia de un personaje (sobre todo si se trata de un personaje no secundario) hace cambiar la situación dramática. El concepto de *situación* es difícil de definir, aunque en la mayoría de las obras no es complicado el encontrar los elementos que provocan *cambios de situación*. La situación no tiene marcas escénicas ni textuales definidas, ya que depende de las acciones o hechos dentro del desarrollo dramático. Lo importante es detectar ese cambio de situación y el elemento que lo provoca, al que se suele llamar *incidente*.

Además de *escena*, *situación* y *acto*, podemos hablar también la *secuencia* como otro tipo de unidad estructural distinguible dentro del argumento de una obra. La secuencia es una sucesión de acciones que configuran una unidad “narrativa” (una serie de acciones, de actos o de sucesos), y que se puede expresar mediante una proposición.

Parte es una división pragmática y externa que trata de acomodarse a los gustos y la duración más común de las obras actuales (divididas con frecuencia en dos partes) y que puede responder también a una división estructural o argumental.

Como vemos, no se puede definir de antemano la forma como cada obra ha de organizar las partes de su estructura. Puede usarse una gran variedad de modelos. Lo único que parece rechazable es el azar o la arbitrariedad. Un principio general pudiera ser el que cada obra ha definir sus unidades o partes de tal modo que su orden de relación interna produzca un sentido global y coherente de la obra.

Quizás todo sea más sencillo y baste, para analizar la estructura de una obra, definir las *acciones principales* y establecer entre ellas vínculos significativos. Entendemos por acciones principales aquéllas que de ningún modo pueden suprimirse sin que la obra pierda su sentido. Podemos a continuación agrupar las acciones principales en *hechos determinantes*. Hecho es un conjunto de acciones que tienen una finalidad común o que producen conjuntamente un resultado. Las acciones deben relacionarse entre sí por una razón de necesidad para constituir un hecho. Los hechos determinantes, a su vez, han de relacionarse entre sí para constituir una *historia coherente*. Decimos coherente y verosímil, pero esto no significa que las relaciones de necesidad establecidas entre los hechos determinantes hayan de ser de causalidad lógica. Toda historia contiene un *argumento*, un conjunto de sucesos o hechos que tienen una finalidad común, que producen conjuntamente unas consecuencias concretas y que comparten un mismo sentido e intención. Ya hemos dicho que el teatro es “acción de acciones”. La estructura es una organización apropiada de acciones y hechos que transforman una historia en argumento. Para descubrir la estructura de una obra lo primero que hemos de hacer es distinguir estas unidades, empezando por las más

simples y concretas: las acciones. Una *acción* es un movimiento escénico (de un actor, un objeto, un sonido, una luz...) que tiene un comienzo y un final, que guarda relación con otra u otras acciones, anteriores y posteriores, y a la que podemos dotar de un significado. Un *hecho* (conjunto de acciones) tiene también un comienzo y un final, establece relación con otros hechos y posee un significado. Un *argumento* es un conjunto de hechos significativos unidos por una finalidad común y que adquieren un significado global relacionado con el *tema* de la obra. Es pertinente, llegado a este punto, diferenciar *argumento* y *trama*, distinción que ya establecieron los formalistas rusos:

La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. No tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referirse a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, ideas. La trama, en cambio, es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia delante y hacia atrás (Eco, 1999: 145)¹⁵⁸.

La trama, en cierto modo, es el conjunto de acciones y hechos que el espectador recibe directamente; el argumento o fábula se debe, en cambio, elaborar a partir de la trama, mediante conexiones lógicas y el establecimiento de macroproposiciones temporales definitivas o sintéticas. Trama es urdimbre, contextura, ligazón, por eso se

¹⁵⁸ J.M.POZUELO YVANCOS [1997: 228-260] hace una interpretación en la que invierte el uso de estos dos términos y llama, siguiendo a Tomachevski, trama al orden lógico-temporal de los hechos y argumento al orden artístico observado en la obra. Esta divergencia terminológica creemos que carece de importancia.

puede alterar el orden natural de los hechos, producir elipsis y construir una trama con enredo, suspense o intriga. Estos recursos tienen que ver con el mantenimiento de la atención y el interés del espectador, más que con la historia o argumento en sí.

Para poder realizar esta síntesis argumental a partir de la trama, necesita el espectador organizar un desarrollo posible y coherente de los acontecimientos, o sea, establecer la hipótesis de un mundo posible. Fábula y trama se construyen siempre sobre la base de un mundo posible (y teatralmente verosímil). Un mundo posible no es otra cosa que un desarrollo de acontecimientos que alguien considera posible; en este caso, la mayoría de los espectadores.

Cuando insistimos en la necesidad de que la obra posea una estructura coherente estamos señalando una de las características propias del arte teatral, que construye una realidad distinta a la realidad de la vida. La vida no está sometida a ninguna coherencia, por más que las acciones humanas siempre respondan a cierta previsión o plan. La vida, por más que lo intentemos, y por más que el desorden y la imprevisión nos produzcan malestar e inquietud, siempre nos parece caótica, incontrolable, compleja y sin sentido. El arte, en cambio, fruto de la voluntad creativa, necesita poseer una estructura con sentido, incluso en el caso frecuente de que con esa estructura lo que se nos quiera transmitir es la desazón y la angustia existencial ante un mundo sin sentido, incierto, imprevisible y caótico. Un desorden superficial de la trama no es lo mismo que falta de estructura o estructura incoherente. Existe también un desorden justificado y con sentido pleno. Haciendo un juego de palabras podríamos decir que, en estos casos, es coherente lo incoherente, y tiene sentido el sinsentido.

Las vanguardias, en su afán por romper la distinción entre arte y vida, forzaron la coherencia y el orden de la estructura para integrar el desorden de la vida: creyeron

así revitalizar y dar mayor autonomía al arte. El futurismo fue quizás el movimiento que teorizó de modo más radical esta posición:

Es estúpido querer explicar con una lógica minuciosa todo lo que se representa, cuando tampoco en la vida podemos nunca aferrar enteramente un acontecimiento, con todas las causas y consecuencias, porque la realidad vibra en torno nuestro sobrepasándonos con *ráfagas de fragmentos de hechos combinados entre sí, incrustados los unos en los otros, confusos, enmarañados, caotizados* (Marinetti, 1999: 121).

La defensa radical de esta posición lleva necesariamente a la idealización del artista subjetivo, encarnación, en el caso del futurismo, de la fuerza, la vitalidad, la energía y la pasión frenética: “Ninguna lógica, ninguna tradición, ninguna estética, ninguna técnica, ninguna oportunidad puede ser impuesta a la genialidad del artista, que únicamente debe preocuparse por crear expresiones sintéticas de energía cerebral que tengan VALOR ABSOLUTO DE NOVEDAD” (Marinetti, 1999: 125). Este rechazo de toda estructura, sin embargo, no dio sus frutos, ni durante el período histórico de las vanguardias ni durante todo el siglo pasado, pese a los numerosos intentos que, con distintos nombres y modas, se han llevado a cabo reiteradamente bajo el reclamo retórico de la “novedad”.

3. FORMA Y CONTENIDO

La distinción entre forma y contenido sigue siendo una de las más sencillas y eficaces en el análisis de las obras artísticas. P.Szondi, siguiendo a Hegel, establece un principio que puede servirnos para el iniciar el estudio de esta dicotomía semántica de gran tradición en los estudios artísticos y literarios: “Las auténticas obras de arte son aquellas donde contenido y forma se evidencian absolutamente como idénticos” [1994: 12]. O, como dice el propio Hegel, “el fin del arte es el de representar a los ojos y a la imaginación la identidad de la idea y de la forma”[1948: 211].

En una obra artística lograda, de acuerdo con este principio, entre forma y contenido se produciría una adecuación absoluta. La forma sería una decantación del contenido y el contenido una sedimentación de la forma. El mayor empeño de la obra artística consistiría en lograr esa adecuación o identificación entre forma y contenido.

El concepto de *forma* es más abstracto y extenso que el de *significante*, con el que guarda estrecha relación, pero con el que no se identifica. Podemos considerar al significante como la forma del signo, incluso de cualquier signo, extendiendo a la semiología el concepto que Saussure aplicó a la lingüística. Pero no toda forma es significante de un signo. La forma es parte esencial de todo cuanto existe, sea signo o no lo sea. Por forma entendemos una materialidad abstracta e indiscreta, un continuo que adquiere límites cuando un contenido se materializa o concreta en ella. Las formas, en realidad, no tienen existencia previa, salvo como materialidad genérica o abstracta, extensa, sin dimensiones ni límites espacio-temporales. Las formas, para existir,

necesitan concretarse en un espacio y un tiempo determinados. Al “formarse” o al “conformarse”, la materia abstracta adquiere presencia y realidad en el mundo físico y tridimensional.

La forma arrastra, precipita o condensa un *contenido*. El concepto de contenido es, igualmente, más abstracto y extenso que el de *significado*. En las formas que se convierten en signos, el contenido coincide con el significado. Pero podemos hablar del contenido de cualquier forma, sea signíca o no. Para que una forma y un contenido se conviertan en signo es preciso que medie una intención simbólica que “transforme” la forma en significante y el contenido en significado. El interés de estas distinciones, para una teoría crítica del teatro, radica en el hecho de podemos hablar de formas teatrales no signícas, no simbólicas, con un contenido que aún no ha sido transformado en significado. Formas puras que no son otra cosa que apariencia, un hecho sensible, un estímulo abstracto. Así podemos distinguir formas visuales, musicales, sonoras, espaciales, rítmicas. El arte moderno ha indagado y experimentado con la creación de formas puras y formas abstractas¹⁵⁹.

Las formas, en el teatro, crean figuras y configuraciones (al propio personaje se le llama *figura*). Desde el punto de vista formal, el teatro es figuración, todo en él son “visiones” y “figuraciones”. Las formas conforman conjuntos y los conjuntos se relacionan entre sí, oponiéndose, excluyéndose, mezclándose o fusionándose. Siguiendo

¹⁵⁹ Aunque puedan identificarse, la forma *pura* y la forma *abstracta* no son lo mismo. La forma pura es la forma sensible depurada, expresión de la esencia de una cosa, manifestación del contenido sin añadidos o accesorios. Su relación con el contenido es perceptible (la poesía pura de J.RAMÓN JIMÉNEZ, por ejemplo). La forma abstracta diluye los límites de la forma hasta el punto de no mantener una relación directa (visible, perceptible) con el contenido. Para descubrirla hay que realizar una operación mental, una interpretación. El arte moderno ha descubierto el valor estético de la forma pura y la forma abstracta. Sin embargo, no hemos de confundir forma abstracta y forma pura con forma *vacía*, una forma sin contenido, lo que da lugar al *formalismo estético*, una corriente que destaca la forma despreocupándose del contenido.

un modelo geológico o tectónico, estudiaríamos las formas teatrales como partes del todo, bloques de realidad en los que podemos distinguir estratos, conglomerados, capas espaciales y temporales. Es la forma la que permite estas relaciones entre materias distintas.

La forma es la apariencia del ser y, por tanto, la materia específica del arte teatral. Para existir, la forma ha de vencer al caos, lo ilimitado, lo indiferente. La apariencia de las formas pone orden al mundo. Representan un equilibrio, pero un equilibrio inestable, ya que cambian constantemente. Aspiran a la quietud y la eternidad, pero son siempre efímeras. P. Brook utiliza el concepto de forma para señalar que el trabajo creativo consiste en “dar forma a la forma”, encontrar “la forma adecuada”:

No existe nada en la vida sin forma; en todo momento, especialmente cuando hablamos, estamos obligados a buscar la forma. Pero debemos ser conscientes de que esa forma puede convertirse en un obstáculo total para la vida, que carece de forma. Ésta es una dificultad de la que no podemos evadirnos, y la batalla es constante: la forma es necesaria, pero no lo es todo. [...]

Cuando se pone en escena una obra de teatro, es inevitable que al principio no tenga forma, sólo son palabras escritas en un papel o ideas. El acontecimiento es dar forma a la forma. Lo que uno llama trabajo es la búsqueda de la forma adecuada (Brook, 1994: 65-68).

Podemos aplicar la distinción entre forma y contenido a todos los elementos y componentes de la escena, estableciendo relaciones múltiples, de tal modo que en cada elemento encontremos una relación específica entre forma y contenido pero, a su vez,

ese mismo elemento puede analizarse como la forma o el contenido de otro. Por ejemplo, podemos analizar el texto como contenido y la representación como forma y establecer que “el sentido del texto dramático predetermina la forma de los componentes de la puesta en escena” [1997: 64]. Un texto, sin embargo, puede elaborarse también a partir de un trabajo libre sobre la construcción de formas escénicas (espacio, música, luces, movimientos corporales) y entonces sería el resultado de la decantación y predeterminación de esas formas. Como principio general, una obra estéticamente lograda debería hacer posible la adecuación entre texto y escenificación¹⁶⁰.

Pero también podemos distinguir en el texto su forma y su contenido y analizar la relación entre ambos componentes, su adecuación o inadecuación. Igualmente en un gesto, una palabra, un traje, un sonido, etc., podemos analizar su forma y su contenido. A su vez, las formas se relacionan entre sí formando o conformando conjuntos, “formas de formas”, que pueden analizarse en función de su forma y su contenido, pero también con relación a otras configuraciones o conjuntos formales. De su oposición (relación sintagmática) o contraste (relación paradigmática) nacen nuevos contenidos. El *tema*, lo veremos, sería el contenido global de una obra condensado o contenido en la forma general (*gestalt*) de esa obra.

Entre los innovadores del teatro moderno, T.Kantor ha explorado el concepto de forma aplicado a la representación y la escenificación:

Una obra de arte se construye *alrededor de una sola forma. Descubrirla se transforma en una revelación.*

¹⁶⁰ Preferimos reemplazar el galicismo “puesta en escena” por el de “escenificación” o “montaje escénico”.

Atrae todas las otras formas de composición.

Su justeza se verifica en el momento en que cada situación encuentra en ella su explicación. Las otras formas escénicas se disponen y comentan en relación con ella [1984: 25].

La forma da unidad y coherencia a la obra. La *unidad formal* es lo que produce el placer, el goce estético de la obra. Pero unidad no quiere decir uniformidad, homogeneidad, sino tensión controlada, equilibrio de fuerzas contrarias:

La disposición de las formas se ordena por leyes de contraste y conflicto. Y precisamente los contrastes, en principio incapaces de una coexistencia pacífica, relacionados entre sí por la fuerza, son los únicos que pueden crear un nuevo valor. El conjunto, indispensable para que una obra de arte tome cuerpo. [...]

En el teatro, esa unidad se obtiene por medio del manejo de los contrastes entre los diversos elementos escénicos: movimiento y sonido, forma visual y movimiento, espacio y voz, palabra y movimiento de las formas, etc. Es en la esfera semántica donde los contrastes deben ser más agudos, más inesperados y chocantes; deben conducir al encuentro de dos realidades u objetos distantes, que se excluyan mutuamente.

Cierta realidad se corporizará cuando se coloque a su lado una segunda realidad –o cuando se la rodee con esta última–, una realidad de otra dimensión y otro origen. No es obligatorio, ni siquiera deseable, que los contrastes se produzcan en una sola esfera o dentro de las mismas categorías. Podemos contrastar un cuadrado no sólo con un círculo, sino también con una línea sinuosa del movimiento y la voz.

Crear “formas escénicas” es sinónimo de “mostrar” una obra dramática (Kantor, 1984: 25-26).

El trabajo sobre las formas, sobre la materialidad del sonido, el color, el espacio, el movimiento, la imagen, el cuerpo, la palabra y los objetos, se convierte en la base de la creación dramática. La realidad material, formal, se transforma en el fundamento de la ficción al liberarse del significado habitual, poniendo ante los ojos del espectador su apariencia sensible como un todo formalmente coherente, en el que las formas “contienen” a los contenidos, y los contenidos a las formas. La adecuación entre forma y contenido es el criterio que sirve para depurar la forma, para estilizarla, hacerla más expresiva y más impresionista. Impresión, apariencia, aparición, deslumbramiento. La fuerza de las formas, base de la contención e intensificación de los contenidos.

Las formas, al chocar entre sí rompen sus vínculos sociales, los del orden de la realidad cotidiana, para establecer relaciones nuevas nacidas de las infinitas posibilidades del azar o de secretas asociaciones y atracciones que las unen, creando así un mundo nuevo. La fuerza que las tensiona y sostiene configura una forma global nueva, original, que muestra la unidad inseparable entre forma y contenido propia de la obra artística. El goce artístico nace, quizás, de lo que poéticamente podríamos llamar “una secreta vibración inmóvil” que sostiene a las formas o la materia del mundo y que, a su vez, sólo podemos llegar a percibir y sentir a través de la “perfección” de la forma. Cuando se habla, como hace T.Kantor, de “revelación”, o como se decía tradicionalmente, “inspiración”, se está aludiendo a esa secreta vibración que une forma y contenido y que no puede determinarse de antemano, pero que, cuando se descubre o llega de súbito, la tarea del escritor, del poeta, del actor, del director, del escenógrafo... consiste en estar atento, atraparla, dejarse inundar por ella y “revelarla”, a su vez, al mundo. Fue Kandinsky quien dijo que la meta de la obra era alcanzar “un determinado complejo de vibraciones”, una “vibración de espíritu materializada” [1999: 99].

M.Bajtín también considera operativos los conceptos de forma y contenido, incluso aunque no podamos definirlos con precisión:

No importa qué se entienda por contenido, es decir, no importa qué elementos de la estructura artística son relacionados convencionalmente a este concepto, en los postulados fundamentales sólo consta que al contenido le corresponde necesariamente una función estructurante en la unidad cerrada de una obra, una función análoga a todos los demás elementos, unidos convencionalmente bajo el concepto de forma [1994: 98].

Por contenido hemos de entender tanto el significado de los signos teatrales como el sentido que con ellos elabora la obra, y que se puede expresar mediante proposiciones parciales y macroproposiciones globales. Al establecer el rigor en la configuración de las formas estamos exigiendo igualmente una precisión en los contenidos de esas formas, y que todo ello responda a un contenido global coherente y unificador de la obra en su conjunto. D.Mamet expresa bien esta relación esencial entre forma y contenido:

Lo que nos interesa es *por qué* la obra se desarrolla en una cafetería, qué significa que la obra se desarrolle en una cafetería, qué *aspecto* de esta cafetería es importante *para el significado de la obra*. Una vez dilucidado esto, podemos desechar de inmediato todos los demás aspectos de la cafetería y concentrarnos *únicamente* en el que pone de relieve el significado de la obra. [...]

La primera pregunta del diseñador en ningún caso debe ser: “¿Qué aspecto tiene una cafetería?”. Su primera pregunta es: “¿Qué significa *en este contexto*?”. En esto consiste la búsqueda de la verdad escénica [1990: 67].

Señala aquí Mamet un principio general de interés: es el contenido el que orienta la búsqueda de la forma y la depura, quedándose sólo con su aspecto significativo, aquel que contribuye a realzar y profundizar el contenido general de la obra. Es cierto que el trabajo sobre la materialidad de las formas también está en el origen de la creatividad, no sólo las ideas a las que el autor intenta dar forma; sin embargo, resulta imposible eliminar este control último del contenido sobre la forma, lo que no niega el hecho de que la práctica sobre el significante (sobre la forma), también produce o arrastra contenidos que no estaban previamente definidos, así como que la forma determinada qué contenidos se adecuan a ella y cuáles no.

4. COHERENCIA Y TEMA

El problema de la unidad y coherencia de una obra teatral ocupa, en nuestro esquema teórico de análisis, un lugar central. No concebimos la obra teatral como un conglomerado o amontonamiento arbitrario de signos, formas y contenidos. Una obra sin estructura, sin partes organizadas, sin relación e interacción entre sus componentes; sin un elemento o un hilo conductor de las acciones, acontecimientos o episodios; sin un *tema central* que permita la integración de los contenidos en un sentido global, nunca será una obra lograda.

Este problema adquiere en el teatro mayor importancia que en ningún otro arte, dado que la obra dramática se construye mediante signos y códigos heterogéneos, polisémicos, polimorfos y polifónicos, que muchas veces parecen irreconciliables. Signos lingüísticos y no lingüísticos, verbales y no verbales, estáticos y dinámicos, miméticos y no miméticos, etc. Cada código, además, trata de afirmar su autonomía e incluso absorber a los otros códigos. Una obra lograda establece, desde este punto de vista, una jerarquía de códigos, en la que casi siempre prevalece uno de ellos (el código lingüístico suele ser, de forma natural, el código dominante en el teatro).

Toda obra lograda ha de tener un plan global subyacente que le otorgue unidad y coherencia. El *tema* es ese elemento interno, una especie de tópico inicial (inicial del trabajo del director y también de la tarea de interpretación del espectador, pero no necesariamente del proceso de escritura de autor) a partir del cual se comprende coherentemente un texto que servirá, a su vez, para dar unidad formal a la representación. El tema es aquel contenido que afecta a la obra en su conjunto y que, si

se elimina, la obra deja de tener consistencia. Es lo que hace posible una interpretación global coherente de una obra.

Toda obra es un acto único de comunicación establecido a través de todos sus signos y unidades significativas. La obra dramática, al no poseer un narrador o una voz, como ocurre en la novela, que le dé unidad de tono y ritmo, o continuidad comunicativa, necesita una mayor cohesión interna, una mayor sujeción al tema. El tema guía el montaje escénico permitiendo la articulación coherente de todos sus elementos. La escenificación ha de mostrar o revelar la unidad temática, formal y rítmica de la obra.

El tema permite la adecuación entre contenido y forma. El tema es una proposición de la estructura profunda (una macroproposición que revela la macroestructura) que se expande mediante contenidos relacionados y atrae (condensa) todos los elementos formales esenciales, permitiendo a su vez desechar lo accesorio, lo que no significa o no añade nada significativo al conjunto. El tema se manifiesta a través de recurrencias (anáforas, repeticiones, reiteraciones y transformaciones) a lo largo de la representación, que ayudan al espectador a ir recordando y construyendo el argumento, el sentido y la significación de la obra.

La obra se puede traducir como una serie coherente de proposiciones vinculadas entre sí por un tema común, un todo consistente y que funciona como un macroenunciado verosímil dentro de un mundo o universo pequeño, el referente general, espacio-temporal, de la obra. Sin tema no hay comprensión. Un tema es un punto de encaje, un significado que arma el texto y la representación, que filtra la percepción de la obra y le da sentido y congruencia. El tema establece un orden de prioridades, una jerarquía en la información: impone un punto de vista o una perspectiva

para poder interpretar la obra. Actúa como fondo o soporte. El argumento es el relieve, el tema el suelo o fondo sobre el que adquieren visibilidad e inteligibilidad las acciones y los personajes. El tema supone una intención comunicativa global: expresa la *intentio auctoris* y/o la *intentio operis*.

El tema podemos definirlo como “una proposición concreta sobre un concepto abstracto”. No basta afirmar que una obra gira en torno a un concepto más o menos abstracto: para construir un tema es preciso enunciar algo sobre ese concepto. Por ejemplo, no basta afirmar que *La vida es sueño* tiene como tema central “la libertad”. Calderón construye su obra sobre ese concepto, pero para enunciar algo sobre él: que el hombre es libre por encima de cualquier predeterminación o predestinación, ya sea de los astros, la voluntad divina, un padre supersticioso y autoritario o sus propios instintos. El hombre es libre y, por tanto, responsable de sus actos, pero ha de luchar para alcanzar su libertad en un mundo incierto y lleno de sombras y engaños. El otro tema de la obra, el de la vida como sueño y el mundo como la irrealidad, no se opone al tema central de la libertad, sino se integra en él y lo vuelve más complejo al afirmar que la libertad humana no es sólo elección, sino una creencia necesaria ante la incertidumbre de todo cuanto nos rodea. El hombre ha de creer para ser libre, y es libre para hacer el bien, ser justo y salvarse: he aquí la gran paradoja de la libertad, que se libera de la predestinación y la superstición, pero que necesita de la fe para no sucumbir en medio de un mundo efímero y evanescente, tan real o irreal como un sueño.

El tema, por tanto, concreta las ideas, no es un mero discurso genérico sobre los problemas generales de la condición humana. El tema surge cuando se dice *algo nuevo y concreto* sobre los grandes temas. Como dice F. Abad Nebot, a propósito del texto literario, “el sentido de cada discurso poético resulta determinado y específico, no

totalmente ‘abierto’ y dejado a la voluntad del lector, ni por otra parte abstracto y genérico, limitado a los grandes mensajes” [1990: 67].

Los temas de las obras teatrales han de interesar a los espectadores. No se pueden llevar a la escena temas que carezcan de interés para la mayoría del público. Temas interesantes y significativos que respondan al “horizonte de expectativas” de una época o momento histórico concreto. Esto significa que el teatro ha de ser necesariamente *contemporáneo*. El idealismo habló del *Zeitgeist* de los tiempos. Podemos referirnos simplemente a la ideología, entendiendo que toda obra de teatro establece un discurso sobre la ideología o las ideologías de su época, realizando enunciados o proposiciones sobre el sistema simbólico en el que se asientan esas ideologías. El teatro, en definitiva, no puede sustraerse a la gran preocupación humana por el sentido, por dotar de sentido a la existencia:

Lo que tiene sentido es importante, por sí mismo, para los seres humanos, como podemos comprobarlo, *a contrario*, toda vez que la vida deja de tener sentido para nosotros. El arte, a modo de salvavidas, sirve para que seamos rescatados del océano de lo *insignificante*, de lo carente de sentido, extraordinario servicio en todo tiempo y más aún en nuestros días en que la religión y la filosofía, resultan cada vez más inoperantes para cumplir ese cometido (Bentley, 1982: 143).

El tema, entendido así, impone cierta lógica a los hechos y situaciones, una lógica interna. Lógica en las acciones, los personajes, la interpretación de los actores, la concepción del espacio y el tiempo. El tema impone una sutil red de relaciones entre las partes y el todo que nunca debe romperse. Una obra lograda se nota, sobre todo, en que

está bien construida en torno a un tema central. No es incluso necesario que tenga “unidad de acción” –con presentación, nudo y desenlace–, sino “unidad temática”.

Una total desestructuración causal y temporal del tema tampoco es propia del drama. Bajo la influencia del cine, la novela moderna y el predominio de la conciencia subjetiva (en la que todo puede cambiar de orden, de lugar y significación, en la que las asociaciones no siguen una lógica sintáctica, sino inconsciente), ha aparecido en el teatro una *dramaturgia del yo* que encuentra muchas dificultades para “entrar en escena”, ya que la novela y el cine son medios mucho más adecuados para expresar la interioridad y los conflictos del yo que el teatro. El teatro pide un dinamismo real de los hechos, y no el estatismo de la conciencia, donde da igual la sucesión de los hechos, donde todo está parado porque no sucede de verdad, porque ya ha pasado y el sujeto no hace otra cosa que recordarlo o revivirlo.

El teatro, por su carácter objetivo, planteará siempre un conflicto entre escena y “mundo interior”. Es muy fácil que autores, actores y directores se despeñen por los abismos de la subjetividad, el inconsciente, la libre asociación de imágenes, acciones, gestos, movimientos... muy sugerentes quizás, pero con frecuencia incomprensibles, incoherentes o arbitrarios para la mayoría de los espectadores. El escenario, por principio, realza y revaloriza cualquier palabra, acción o movimiento escénico por el mero hecho de que la atención del público se focaliza en él. Es preciso no dejarse “obnubilarse” por este efecto y dar por válido cualquier movimiento, frase u ocurrencia por el simple hecho de que se realice sobre un escenario. El sentido crítico de creadores y espectadores exige el someter constantemente todo cuanto aparece y ocurre sobre la escena a la prueba del sentido y la coherencia temática. Como dice S.Gutiérrez Ordóñez, “para que exista texto es indispensable que sus partes formen un todo

integrado. La coherencia es una de las condiciones textuales más indispensables. Si no hay coherencia no hay texto” [1997: 29]. Lo mismo podríamos afirmar de una obra dramática. O, desde otra perspectiva, debería cumplirse lo que afirma Mukarovski: “Las unidades de una obra artística tienen la particularidad de que reproducen el sentido total de la obra” (citado en Bobes Naves, 1987: 169).

No significa cuanto venimos diciendo que tema sea sinónimo de tesis moral, ideológica o política. La presentación del tema debe realizarse en forma de duda, hipótesis o pregunta. Un tema articulado en torno a un mensaje moral, ideológico o político cerrado, dogmático, impositivo, ante el que no quepa más que la aceptación o el rechazo por parte de los espectadores, no es propio de la obra teatral. Del mismo modo, un tema ininteligible o invisible, forzosamente hermético u oscuro, tampoco encaja en el teatro, en la inmediatez de la escena, algo vivo y fugaz que no puede exigir un sobre-esfuerzo mental ni conocimientos especiales para ser entendido. Con frecuencia se confunde extravagancia con refinamiento intelectual, ocurrencia con ideas, divagaciones con pensamientos, vaguedades con sugerencias. La sujeción del texto y la representación a un tema explícito, sobre el que se enuncia algo nuevo y original, es el mejor antídoto contra la arbitrariedad, la falta de ideas y confusión ideológica.

D.Mamet, como ya señalamos, ha puesto de relieve la importancia del significado de la obra, concepto que coincide con lo que aquí hemos llamado *tema*. Afirma Mamet que todos los elementos de una obra tienen que decir o significar algo acerca de la obra. Hay que preguntarse por el significado de cada elemento “en esta obra concreta”. En un texto o montaje logrado, nada sobra y nada falta. Todo significa y es significativo:

Todo lo que no contribuye a resaltar el significado de la obra entorpece el significado de la obra. Hacer demasiado o demasiado poco es mitigar y debilitar el significado. La actuación, la escenografía, la dirección deben consistir únicamente en el estricto mínimo necesario para el desarrollo de la acción. Todo lo demás es adorno (Mamet, 1990: 67).

El tema es lo que permite dar una significación a la obra. A partir de él podemos analizar si todos y cada uno de los elementos contribuyen a construir y expresar significativamente el contenido fundamental de la obra, de acuerdo con esa ley del “mínimo necesario y suficiente”.

5. COHESIÓN Y RITMO

Siguiendo cierto orden expositivo, acorde con una concreción cada vez mayor de nuestro análisis, podemos estudiar otro de los aspectos fundamentales que determinan el acierto o desacierto de una obra dramática: la relación entre ritmo y cohesión. Empecemos distinguiendo los términos de *coherencia* y *cohesión*.

Coherencia significa [...] una cierta capacidad de actuar con unidad, mientras que cohesión se refiere a la existencia de conexión entre las diferentes partes. La coherencia es de naturaleza más bien semántica, nos remite a un cierto significado global del texto, la cohesión parece dominada por aspectos sintácticos y relacionales entre los componentes (Gutiérrez Ordóñez, 2001: 29).

La *cohesión* es el uso de mecanismos (nexos, enlaces, conexiones) externos que ponen en relación las distintas partes de una obra (escenas, hechos, secuencias, actos, etc.). La cohesión expresa o manifiesta la coherencia de una obra; nace de ella, pero no la produce. No basta la cohesión para alcanzar la coherencia, pero no hay coherencia sin cohesión. Cohesión es trabazón sintáctica, argumentativa, escénica y dramática. En una obra teatral, las acciones no sólo suceden, sino que se suceden unas a otras. El orden de sucesión no tiene por qué ser lógicamente causal ni cronológicamente lineal: basta que sea coherente y verosímil; es decir, que las leyes de sucesión y conexión de las acciones teatrales son internas a la obra, dependen de su propia lógica o coherencia, la que otorga verosimilitud al mundo autónomo y absoluto que representa.

La cohesión de una obra se construye en función del espectador. El fin que persigue es hacer posible la recepción, comprensión e interpretación adecuada de la obra por parte de la mayoría del público. Para ello es preciso presentarle los datos esenciales, necesarios o imprescindibles, a fin de que pueda construir mentalmente el hilo argumental o el desarrollo coherente de los hechos. Lo que importa es la mente del espectador, no la reproducción realista o naturalista de los hechos. La reproducción meramente naturalista al espectador, por el contrario, le incomoda, porque está llena de acciones, objetos, tiempos y movimientos innecesarios, dramáticamente innecesarios. El teatro es síntesis, estilización, concentración, no copia de la realidad, lo hemos dicho repetidas veces.

Toda obra ha de hacer visible su argumento, el orden y composición de los hechos. La cohesión de las acciones. Los argumentos no pueden inferirse, deducirse, interpretarse, inventarse: tienen que suceder, el espectador ha de verlos y oírlos a través de las acciones y hechos escénicos. El argumento (fábula, historia) no puede ser objeto de interpretación; no puede ser, por tanto, hermético: es, sencillamente, *lo que sucede* sobre el escenario. Un argumento se vuelve incomprensible o ininteligible cuando sus partes no están cohesionadas, sino simplemente amontonadas o arbitrariamente colocadas.

Cada obra establece sus propios mecanismos de cohesión. La unidad de la obra depende sobre todo de los elementos de conexión que emplea para poner en relación e interacción sus partes. La cohesión impone cierto orden o sucesión de los hechos o acciones: no es posible cualquier orden. Han de hacerse explícitas aquellas acciones que generan otras acciones o hechos. No hablamos, sin embargo, de una relación *causal*. Aquí convendría distinguir entre *causa*, *razón* y *motivo*. Las acciones en el teatro han de

ser *motivadas*, pero no es preciso que se hagan explícitas las razones o las causas de los actos.

En el carácter absoluto del drama se fundan así mismo la exigencia de una motivación y la exclusión de la casualidad. La casualidad constituye una incidencia procedente del exterior, mientras que la motivación supone una fundamentación; esto es, el asentamiento en el propio fundamento del drama (Szondi, 1994, 22).

Las razones son las justificaciones, individuales o colectivas, de los actos. Las causas son las variables necesarias y suficientes que explican los fenómenos. Al teatro le interesan más las razones y motivos que las causas; las causas (explicaciones) suelen encubrir los verdaderos motivos (conscientes e inconscientes) de los actos: dominar, controlar y engañar a los demás para alcanzar el objeto del deseo. La cohesión tiene que ver, por tanto, con la posibilidad de que el espectador conozca y comprenda los *motivos* de las acciones de los personajes y de los hechos, de todo cuanto ocurre en escena.

Pero no basta que una obra esté coherentemente segmentada y adecuadamente cohesionada: es necesario que encuentre también su *ritmo*, el ritmo que le sea propio, tanto el interno de las acciones que componen cada parte, como el ritmo global que produce la relación y conexión de las partes. El ritmo es lo que da continuidad a la discontinuidad de la obra. El ritmo forma parte de nuestra percepción del orden. El ritmo tiene fundamentos biológicos, perceptivos y cognitivos. La vida sería imposible sin la regularidad de los ritmos en los que expresa su continuidad o permanencia. Por eso, como dice F.Gutiérrez Carbajo, “en las situaciones aparentemente más disparatadas sólo el ritmo es capaz de poner orden, y articular y organizar, así, el aparente desorden de la vida” [2001: 25].

El ritmo es el resultado, no sólo de la velocidad o duración de las acciones, sino de la duración y sucesión de las pausas entre los movimientos, las palabras, los gestos y las partes en que se divide la obra.

El ritmo no tiene que ser siempre uniforme, sino adecuarse a la naturaleza y finalidad de la acción y de la obra. Para lograrlo ha de tener también en cuenta al espectador: acompañar el ritmo parcial de las acciones y el ritmo global de la obra al *tiempo de recepción, comprensión y disfrute* del espectador. Ni demasiado lento (ha de impedir la distracción, el desinterés, el aburrimiento) ni demasiado rápido (tiene que evitar el aturdimiento, la confusión o la irritación). Al espectador hay que estimularle para captar y mantener su atención, pero también darle el tiempo necesario para que perciba, comprenda y disfrute de todo lo que está viendo y oyendo.

En contra de este principio de cohesión y busca del ritmo propio y adecuado, puede defenderse la posibilidad de una organización más “libre”, caótica o subjetiva de las acciones, los ritmos y los tiempos internos de una obra; una obra desestructurada, inconexa, “como la vida misma”. Como hemos señalado en anteriores ocasiones, puede tratar de legitimarse esta posición con apelaciones a la posmodernidad, la libertad creativa individual, la responsabilidad del espectador en la recepción de la obra, etc., o mediante referencias genéricas, como la “teoría del caos”, la “sociedad de la incomunicación”, la “muerte de las ideologías”, la “perdida de identidad del hombre moderno”... No dudamos de que cualquier pensamiento moderno o postmoderno puede dar lugar a fecundos experimentos teatrales; sin embargo, no deben utilizarse abstractamente conceptos y teorías que, sacadas de contexto, no parecen tener otra función que la de ocultar la incapacidad, la confusión mental o el solipsismo artístico. Toda obra teatral, pensamos, ha de soportar la prueba ineludible de la coherencia y la

cohesión, y ello por la más sencilla e importante razón: porque así lo exige la *posición* y la *condición* del espectador.

Como escribe Émile Jacques Delcroze, la esencia del trabajo de escenificación (montaje escénico, interpretación) es la búsqueda del ritmo que cada acción, cada hecho, cada acto y la totalidad de la obra requieren:

Saber actuar rápido, impedirse actuar demasiado rápido, saber actuar lentamente, impedirse actuar demasiado lentamente, adoptar rápidamente un buen hábito, interrumpir vivamente un hábito malo, forzarse mediante una serie de lentos ejercicios a automatizar los actos útiles y a crear así reflejos nuevos, ser capaz de encontrar rápidamente la solución de un problema, saber concentrarse para buscarla lentamente, sopesando los pros y los contras... he aquí los resultados de esta educación que estudia las relaciones de la velocidad y la lentitud, de la fuerza y de la flexibilidad, el movimiento y la detención, de las sonoridades y de los silencios, del trabajo y del reposo, de la sombra y de la luz según las leyes de alternancia y de equilibrio que son el ritmo. Y como esta educación nos produce alegría, desarrolla en nosotros el sentido estético, ya que de la alegría que vive en nosotros, envolvemos todo aquello que nos rodea y creamos así la belleza [1999: 66].

El placer estético proviene en primer término del ritmo. Si falla el ritmo toda la experiencia positiva del espectador se quiebra. Se trata de algo que va más allá de la captación del contenido de la obra: tiene que ver con los efectos generales de estimulación y la vivencia orgánica e inconsciente del espectador. El teatro es movimiento; esto significa que la percepción de la acción escénica es algo más que un ejercicio mental y visual: “La percepción auténtica del movimiento no es de orden

visual, sino de orden *muscular*, y la sinfonía viviente del paso, de los gestos y de las poses encadenadas es creada y reglada no por el instrumento de apreciación que es el ojo, sino por el de la creación que es el aparato muscular en su conjunto” (Delcroze, 1999: 69). Todo el cuerpo del espectador se ve afectado por el ritmo de las acciones y la secuencia de movimientos escénicos.

6. PERSONAJE Y CONFLICTO

Personaje y conflicto son elementos básicos (y relacionados) del análisis de la obra teatral. A lo largo de la historia del teatro estos dos conceptos han ocupado un lugar de mayor o menor importancia en la configuración y estructuración general de la obra. Hoy especialmente necesitamos redefinir estos conceptos que han sido sometidos, como casi todo lo que se refiere al teatro, a transformaciones profundas.

Distingamos, en primer lugar, *personaje y persona*. El término “persona” es muy antiguo, pero el concepto, tal y como hoy se usa, es relativamente moderno. Por *persona* solemos entender un individuo dotado de ideas, sentimientos, valores y un modo de ser y actuar *propios*, lo que le distingue de los demás. Un individuo con derechos sociales comunes (ciudadano), entre los que figura también el derecho a *ser él mismo*.

Esta idea de persona, muy ligada al concepto burgués de *individuo*, dio cabida, en el siglo XX, a otra idea, también de larga tradición filosófica: la de *sujeto*. Freud, al descubrir el *inconsciente*, otorgó realidad ontológica a la idea de sujeto al dotar al individuo de *interioridad*. Persona sería, por tanto, un sujeto individual que se distingue de los demás por poseer una *personalidad*, una *psicología* y una *interioridad* propias.

Decimos que personaje no es lo mismo que persona. Significa esto que, para constituirse o ser, el personaje no ha de poseer necesariamente una personalidad, una psicología y una interioridad propias. El drama y la comedia burguesa construyeron el personaje según ese modelo de persona, por eso a todos los personajes se les supone una psicología en el teatro realista y naturalista. Pero ésta no es más que una manera, entre

otras muchas, de construir el personaje teatral. No la más común ni la más propia del teatro, como veremos.

Para referirse al personaje, la tradición literaria y dramática ha usado también los términos de *figura*, *carácter*, *tipo* y *papel*. “Figura” ha quedado en desuso, aunque se mantiene el término de “figuración” para referirse, en el cine y el teatro, a personajes secundarios que no hablan, que sólo “figuran”. “Carácter” se ha teñido de connotaciones que lo acercan a “temperamento”, “personalidad fuerte”, o sea, un personaje con rasgos o características psicológicas o de personalidad bien definidas. “Tipo” ha acabado significando prototipo o estereotipo, personaje con rasgos genéricos o comunes muy marcados. “Papel” se usa como sinónimo de “rol”, y alude a la función o la tarea que desempeña un personaje o un actor en una obra. La expresión “perder los papeles” o “salirse del papel”, es buena para describir una mala interpretación; significa que no se hace bien la tarea (el gesto, el decir, el moverse, etc.), por exceso de emoción, por sobreactuación, o por falta de concentración.

Ninguno de estos términos nos sirve hoy para definir bien al personaje teatral. Deberíamos recuperar el sentido etimológico de *persona*, más cercano a lo que aquí entendemos por personaje teatral, distinto del personaje narrativo. *Persona* en griego significa *máscara*, que era lo que servía para cubrir el rostro del actor y transformarlo en personaje. El actor sin máscara no era personaje. La máscara no sólo ocultaba la cara del actor, sino que lo engrandecía y le daba una expresión sobrehumana. Junto a otros recursos (coturnos, hombreras, alargamiento de brazos, grandes trajes) todo el actor se metamorfoseaba en una gran figura, imponente; la máscara seguramente servía también para proyectar y ampliar la resonancia de la voz. Estamos aquí muy lejos de cualquier imagen realista, psicológica o intimista del personaje.

Pero el personaje, además, salía de la *skène*, término que parece aludir a una especie de choza oscura. El personaje, de algún modo, venía de un lugar oscuro, quizás del reino de los muertos, por eso debía ocultar su faz con una máscara, porque nadie puede ver el rostro de los muertos o los dioses sin que esto le cause la muerte. El personaje era como un *aparecido*: una *aparición* y una *apariencia*. El actor era un *medium*, un intermediario entre el más allá invisible y el mundo visible del escenario, el lugar donde se creaba la *visión* (*théatron*). Lo que el teatro producía eran *visiones* de otro mundo. El interior del personaje (su cuerpo etéreo) era, por tanto, *lo oculto*, lo que no se podía ver directamente. El personaje era máscara, traje, apariencia, figura, voz. La palabra, la voz y el movimiento (el gesto, la danza) eran una manifestación del alma, del espíritu oculto tras la máscara.

El concepto originario de personaje alude, por tanto, a exterioridad, forma, apariencia. Es como si el teatro nos dijera: la *exterioridad* es constitutiva del ser, no es un accesorio. La exterioridad, la forma, no sólo define y muestra la realidad ante nuestros ojos: determina sus posibilidades de acción, transformación e interacción. El ser humano es lo que *aparece* ante los otros. Nuestra exterioridad es la prueba de nuestra existencia, lo que nos da entidad, lo que posibilita la interacción con el mundo y con los otros. Toda conciencia de ser nace de la conciencia de nuestra realidad física como exterioridad, como algo que puede ser visto, tocado, sentido y comprobado por los otros. Sin los otros no podríamos dar credibilidad a nuestro ser, no podríamos ser. Los otros nos hacen. Sostenemos nuestro ser para ser ante los otros y los otros sostienen nuestro ser para ser ellos a su vez ante nosotros. La interioridad se nos presenta siempre como problema, porque no es visible ante los demás. La relación con los otros pone en cuestión nuestra interioridad como esencia, como realidad fija o estable. Los demás no

la ven, sólo pueden inferirla, suponerla. La intersubjetividad es un supuesto necesario para dotarnos de continuidad y hacer posible la comunicación, pero nuestra única continuidad real es apariencia, exterioridad.

La interioridad es el misterio, lo que se nos escapa, lo que no podemos fijar, ni comprender ni controlar. Es el enigma, por eso nos obsesiona. Nos pasamos la vida interpretando el interior del otro, de los otros, y nunca aprendemos a descifrarlo del todo. Nos gustaría estar en el interior de los otros para asegurarnos de lo que piensan y sienten. El otro es el misterio, lo incomprendible, lo invisible. Por eso es potencialmente una amenaza. Si no podemos penetrar en el interior del otro, nunca podremos saber cuáles son sus verdaderas intenciones. El personaje nos revela, por tanto, el verdadero ser del otro: una especie de fantasma real, del que no podemos ver más que su apariencia.

El personaje es, antes que nada, una apariencia, una *aparición efímera*. Se identifica –y lo identificamos– por su apariencia. La apariencia tiene un significado, hemos aprendido a interpretarla de acuerdo con los patrones de nuestra cultura: edad, sexo, raza, estatus, profesión, ideología, estado de ánimo...

Podríamos hablar del *efecto máscara*: nos hace dudar sobre la identidad y las intenciones del enmascarado. La máscara da miedo y crea expectación: no sabemos bien qué va a hacer el actor oculto tras la máscara o el disfraz, no podemos leer su rostro, puede aprovechar la situación para realizar algo prohibido, o para actuar fuera de control y atacarnos. Dudamos si su transformación es ficticia o real. En sus orígenes, el actor entraba en trance, dejaba de ser él y actuaba como un poseído. Poseído por el dios, por un instinto o fuerza sobrenatural o sobrehumana. Por eso podía inspirar terror o compasión.

El personaje es la máscara del actor. La máscara recuerda, evoca o “da vida” y “presencia” a la muerte. La muerte se hace presente a través de la inmovilidad e impasibilidad del rostro-máscara. Ya no emite señales del interior, pero sigue ahí. La máscara despersonaliza, desmaterializa al cuerpo, transforma al ser en algo etéreo: teatraliza al ser, lo vuelve sutil. Para caracterizar o hacer visible a un personaje se necesita, por tanto, definir un movimiento, una mirada, un gesto, una postura, un traje, una voz, unas palabras... Sin ello, el personaje no existe. En esto se diferencia del personaje novelístico o narrativo: en el relato el ser del personaje nace y muere en la conciencia del narrador, que puede entrar en su interior y remontarse a cualquier época o momento de su vida, sin limitación ni traba alguna. El interior de un personaje narrativo puede ser contado, descrito, creado, imaginado; el interior de un personaje teatral sólo puede ser mostrado, actuado, exteriorizado, visto. No existe si no se materializa a través de la acción y el cuerpo del actor¹⁶¹.

Un personaje no es ninguna entidad psicológica o humana previa. No existe antes de entrar en escena. Es lo que hace y dice, no lo que piensa o siente. Lo que piensa o siente sólo existe para el teatro en la medida en que se muestra y ve. Los personajes están en función de la acción y no al revés, ya lo dijo Aristóteles. No son primero y luego actúan, sino que *son porque actúan*, y son lo que actúan, *son lo que hacen*: “Personaje y acción se hallan tan perfectamente coordinados que la cuestión de la

¹⁶¹ Nadie quizás como D.MAMET ha sido más claro respecto a ciertas falacias sobre el carácter del personaje y la tarea del actor. “El actor no necesita ‘convertirse’ en el personaje. De hecho, esa frase no significa nada. No hay personaje. Sólo hay unas frases en una hoja. Hay unas líneas de diálogo que deben ser dichas por el actor. Cuando sencillamente se las dice, en un intento de conseguir el objetivo más o menos sugerido por el autor, el público se hace la ilusión de un personaje sobre el escenario. Para crear esa ilusión, el actor no tiene que experimentar nada de nada” [1999: 16]. Y más adelante: “Una educación basada en la búsqueda de interioridades por la supuesta ‘emoción’, aunque quizá se haga por motivos honestos, sólo os prepara para ser estafadores. Un actor nunca tendría que buscar interioridades” [*ibid.*101].

prioridad de uno u otra pierde toda pertinencia” (Bentley, 1982: 43). El personaje, por tanto, no va tampoco separado, sino inextricablemente ligado a la trama: “La trama es el dominio de *lo que se hace y de lo que sucede*. El personaje es el dominio de *quién lo hace y de a quién le sucede*. ¿Pueden las dos mitades de un mismo proceso rivalizar reclamando la supremacía?” (Bentley, 1982: 140). Estamos en el teatro, no en la novela. En el teatro los personajes no pueden ser objeto de la conciencia de otro sujeto. Son sujetos activos dotados de palabra y de vida propia. Son responsables absolutos de sus actos. Por eso pueden vivir o estar envueltos de verdad en un *conflicto*.

Todo personaje es portador de un *conflicto*, propio o colectivo, o está inmerso en el conflicto de otro personaje. Si viene a escena es para ponernos de manifiesto un conflicto, un problema, un modo de sufrir, luchar, vencer o sucumbir ante una dificultad, un obstáculo, un ataque, un enemigo. El conflicto puede ser social, grupal o individual, consigo mismo o con los otros, de naturaleza humana o sobrehumana, instintiva o cósmica. Conflicto es tensión, contraste, fuerzas en oposición. El personaje puede resolverlo o no, hacernos reír o padecer con su lucha, ilusionar o entristecer, servirnos de modelo o advertirnos del error. El mejor ejemplo de cuanto decimos es el *personaje trágico*.

El personaje trágico encarna el conflicto de un hombre frente a la sociedad o las fuerzas de la naturaleza (los dioses). Un conflicto que arrastra a todo su ser, en el que se juega la vida. La tragedia eleva, engrandece a ese ser al enfrentarlo con su destino. Su conflicto no es subjetivo, psicológico, sino que representa a un principio, una fuerza, una necesidad común a todos los seres humanos que en él se hace explícita, imperiosa, absorbente.

El teatro moderno ha puesto en cuestión al personaje del teatro burgués, realista, socialmente definido e identificable, copia de un individuo socializado, con una entidad psicológica cerrada. La conciencia del hombre contemporáneo ha puesto de manifiesto la contradicción, lo irracional de la conducta, la pérdida de la unidad, el desorden de la conciencia y la fragmentación del sujeto, permanentemente escindido, movido por múltiples fuerzas contradictorias. Por eso abunda tanto hoy en escena el *personaje patológico*.

Existen muchos tipos de personaje, tantos como posibles conflictos. El conflicto es lo que acerca el teatro a la vida. Los conflictos de las obras dramáticas han de ser cercanos, afectar e interesar directamente a los espectadores. Los conflictos lejanos, arbitrarios, rebuscados, los demasiado abstractos o excesivamente particulares, forzados o edulcorados, asépticos... esos conflictos no interesan al teatro. El teatro ha de llevar a escena conflictos *reales, posibles y verosímiles*. No significa esto, claro, que las situaciones, ni los personajes, ni la estética o las formas hayan de ser “realistas”.

El conflicto en el teatro es lo que más se parece a la vida; no el argumento, ni los hechos, ni la forma de resolverlos, ni las situaciones y acciones concretas. Son los problemas humanos generales los que interesan al teatro, los que se repiten en situaciones diversas y entre personas y grupos distintos, porque el teatro ya no se dirige hoy a una clase social concreta, sino un público general, algo así como una “clase media universal”, ya lo dijimos, más que nunca uniformada en sus valores, preocupaciones, miedos, angustias y aspiraciones. Esta situación no es nueva. En nuestro Siglo de Oro los espectadores que acudían en masa a los corrales de comedias se diferenciaban poco en cuanto a su ideología, sus modos de pensar e interpretar el mundo y la realidad, aunque las diferencias sociales fueran muy notables. Sus deseos, sus fantasías, su forma

de soñar e imaginar el mundo, el placer, la felicidad y la desgracia, eran muy parecidas. Por eso los conflictos que planteaba la comedia interesaban a todos.

El personaje, en función del conflicto que encarna o en el que está inmerso (como protagonista, ayudante u opositor), actúa de un modo u otro, y en ese actuar se define y caracteriza. El trabajo del actor consiste en dar consistencia a ese actuar.

Entre el actor y el personaje se establecen distintos modelos de relación. No existe una única forma, por tanto, de caracterizar, encarnar o interpretar al personaje. En función del conflicto y del modo como cada obra lo construya y quiera transmitir al espectador, la relación entre actor y personaje será distinta. Entre personaje y actor existe un *punto de encaje*. Cuando se encuentra el *registro interpretativo adecuado*, algo hace *clic*, algo *encaja* entre actor y personaje. Hoy, más que *géneros dramáticos*, hemos de tener en cuenta los *géneros interpretativos*. La *forma de interpretar* tiene que ver con la forma como la obra *define y presenta los conflictos*. La relación entre actor y personaje no será la misma si el registro de la obra en que se construye el personaje es la farsa, el drama, el esperpento, la comedia o la parodia, que representan distintos modos de llevar a escena los conflictos. En la *farsa* el actor se distancia y “ríe” del personaje, no se le pide que se “identifique” con él. Es así como la farsa divierte, hace reír y critica. En la *parodia* el actor se “mimetiza” con lo parodiado o la persona parodiada; este registro exige una mayor “identificación” con el personaje porque debe dar la impresión de que el personaje “no se entera” de su propio ridículo. Es así como la parodia divierte, hace reír y reflexionar sobre nuestro propio ridículo. En el *esperpento*, el actor hace farsa y parodia pero, sobre todo, *se despersonaliza*, se transforma en pelele, fanteche, bulto, forma, gesto, hipérbole visual, tan cercana de lo grotesco como de la belleza, un ser movido por fuerzas instintivas, sexuales, biológicas y sociales que

le arrastran, contra las que él opone sus pasiones y miedos, su dolor y su dignidad, sin preocupación moral alguna, más allá del bien y del mal.

El esperpento, más que un subgénero dramático, es una modalidad interpretativa destinada a revelarnos la cara grotesca, siniestra, misteriosa e incomprensible del hombre, un ser obsesionado por la belleza y la muerte, al que sólo parece quedarle un refugio, el arte. El actor presta toda su energía y su cuerpo a ese personaje esperpéntico, le da toda su exterioridad, lo construye como expresividad formal, plástica, rítmica, pero no necesita añadirle ninguna interioridad, ni psicológica ni mental. El esperpento, como registro interpretativo, puede producir risa, pero no busca hacer reír; puede parodiar, pero no busca imitar; exagera, pero no busca la exageración por sí misma, ni para hacer reír ni para criticar, sino para “hiperbolizar” la realidad y revelarnos así una de sus caras. Crea atmósferas, más que ambientes; construye belleza con la fealdad, no se queda sólo con los harapos, la suciedad, la miseria, como si se tratara de un drama costumbrista o naturalista. El esperpento busca la belleza y el asombro, el horror y la compasión, la perfección formal de lo grotesco y lo bello, siempre en contraste. Para ello crea personajes que son como los antiguos héroes y bufones, sátiros y marionetas, embrujados y poseídos, aristócratas y plebeyos, todos vistos desde fuera y desde arriba, como se veía a los personajes de la tragedia griega, desde lo alto de las gradas excavadas en la roca o la tierra. Personajes verdaderamente *teatrales*.

En la *comedia* y el *drama realista*, el registro interpretativo ha de ser otro, la relación entre actor y personaje no puede ser la misma que en el esperpento, la farsa o la parodia. Aquí, entre actor y personaje hay, más que identificación, identidad; lo que la comedia necesita son actores que “den” el personaje, lo muestren del modo más natural, o sea, sin necesidad de hacer más que pequeños ajustes entre su modo de ser, de hablar,

de moverse y gesticular, y el del personaje. Que actor y personaje *encajen* sin demasiado esfuerzo. Esto se hace mucho más patente en el cine que es, por su propia naturaleza, más realista que el teatro.

Lo que hemos llamado el *punto de encaje* o *conexión* entre actor y personaje es un foco de atención y atracción de fuerzas, tanto para el actor como para el espectador. El actor ha de saber dónde y cómo se debe dejar “absorber” por el personaje, identificarse o distanciarse, otorgarle una exterioridad u otra, un gesto u otro, una actitud u otra, una máscara u otra, y todo ello en función del registro interpretativo que el tema y el conflicto de la obra exijan.

El teatro es “escuela de la vida” porque lleva a la escena conflictos humanos. Estos conflictos, para interesar al público, han de poseer cierto carácter o proyección universal. Si son demasiado locales o particulares, no sirven para ser representados. Pero tampoco si son demasiado abstractos. El teatro se nutre de conflictos individuales concretos que encarnan o representan conflictos humanos universales.

El teatro es también escuela de la vida porque ante los conflictos humanos puede adoptar todo tipo de actitudes: reírse, criticar, conmoverse, parodiar, reflexionar, admirar, imitar, engrandecer, analizar, compadecer, etc. Cualquier conflicto, sea de la naturaleza que sea, puede ser visto, presentado y representado desde perspectivas o modos muy diversos. Todo puede revelarnos su cara oculta: tras la seriedad, lo cómico; detrás del ridículo, lo serio; en la farsa, el drama; bajo el esperpento, la tragedia; del llanto a la risa, y de la risa al sobresalto... Como en la vida, todo y de todo puede suceder en la escena, y por eso el teatro cumple una función social catártica, terapéutica y didáctica muy clara.

Se suele distinguir, a partir de Forster, entre personajes planos, previsibles, y que no evolucionan a lo largo de la obra, y personajes redondos, imprevisibles o evolutivos. Los personajes planos en el teatro conforman estereotipos teatrales y estereotipos sociales. Un ejemplo son los personajes de la comedia del arte, fuertemente caracterizados como personajes, lo que obligaba a un trabajo mayor de diferenciación en el arte de interpretarlos. La comedia del arte nace del personaje-tipo-máscara, que encarna un rasgo social: Arlecchino (capacidad de supervivencia), Brighella (astucia), Pulcinella, Pantalone (padre o marido engañado), Dottore (sabio confuso), Capitano (amante militar), Colombina (criada-compañera de Arlecchino), Florindo e Isabella (enamorado). Frente a estos personajes relativamente simples, los personajes redondos presentan una mayor complejidad e interés dramático. Stanislavski dice que los personajes, como en la pintura, no se obtienen con un solo color. Los personajes, sean de tipo que sean (galanes y criados de la comedia del Siglo de Oro, burgueses de la comedia realista, héroes románticos, personajes populares, grotescos etc.), se convierten en *modelos de ser y modelos de actuación o de conducta*. Modelos sociales, ya que los conflictos en el teatro siempre tienen que ver con normas y valores sociales. A veces, incluso, el conflicto expresa una contradicción entre dos roles sociales dentro de un mismo personaje. La variedad de personajes teatrales es tanta como la de las personas en la vida real. Una curiosidad inmensa nos lleva a observarlos y valoramos para aprender de ellos, de forma vicaria o por modelado, modos de ser y de actuar con los que identificarnos¹⁶².

¹⁶² La necesidad de identificación va muchas veces más allá del personaje y se traslada al artista, al que se mitifica. El actor y la actriz cumplen hoy funciones simbólicas dentro de nuestra cultura como expresión idealizada de una libertad y una intensidad de vida que parece inaccesible al resto de los ciudadanos. La mitificación del artista viene del romanticismo y tiene una significación ambigua: por un lado representa la rebelión contra la sociedad represora, y por otro sirve de sublimación y compensación a la lógica alienante de la producción capitalista.

7. ESPACIO Y TIEMPO

Espacio y tiempo son dos categorías básicas de la obra teatral. No somos capaces de concebir nada fuera de ellas, pues son constitutivas del mundo real que conocemos y de nuestro modo de concebirlo y percibirlo. También, por lo mismo, de nuestra capacidad imaginaria. Espacio y tiempo conforman un esquema cognitivo general e innato, un *a priori* que predetermina nuestra percepción e interpretación de la realidad. Espacio y tiempo son conceptos inseparables, aunque podemos analizar cada uno por separado.

El *espacio teatral* es el espacio destinado a la representación, y puede estar institucionalizado o no. El espacio teatral institucionalizado es un edificio o lugar específicamente dedicado a la representación de obras teatrales. Es un espacio general preexistente a la representación, dividido en espacios internos con funciones específicas: sala y escena, pero también entrada, vestíbulo y vestuarios, es decir, espacios de *tránsito*, para el público y para los actores, que facilitan el paso del espacio social indiferenciado (la calle) al espacio de la representación. El paso por taquilla, por ejemplo, permite al ciudadano transformarse en espectador, con sus derechos y deberes. El vestuario ayuda igualmente al actor a convertirse en personaje. El espacio teatral institucionalizado marca de modo fijo y visible la separación entre calle y escena, o entre espacio teatral y espacio no teatral. Cuanto más institucionalizado y mayor relevancia adquiere el teatro en una sociedad, mayores dimensiones y más sacralizado está el espacio destinado a la representación. Como los templos, los teatros se

convierten en símbolos de poder y expresión del orden social: allí se reúne la sociedad para manifestar y ritualizar sus vínculos de pertenencia.

Para hacer teatro, sin embargo, no es preciso que exista un espacio teatral previo, institucionalizado. Cualquier espacio social o físico se puede transformar en espacio teatral: basta que así lo decidan actores y espectadores.

El aspecto más importante del espacio teatral es la división en dos espacios internos necesariamente distintos y encarados: la sala y el escenario. No existe una sola forma geométrica o arquitectónica de construir y poner en relación estos dos espacios. La sala puede adoptar una forma rectangular o ligeramente ovalada –lo más común– enfrente al escenario, pero también semicircular o circular, rodeando al escenario. Las formas de separación entre escenario y sala pueden también variar, desde la “abismal” (foso), a la que es invisible, una frontera físicamente no diferenciada. Pero adopten la forma que adopten, sala y escenario son dos espacios no se pueden mezclar o anular mutuamente; pueden intercambiar sus funciones en un momento dado de la representación, pero siempre se distinguirán como dos espacios “enfrentados” y diferentes.

El escenario es el lugar de la actuación y la representación; la sala el lugar de la visión y la contemplación. El escenario puede ser múltiple y la sala estar a su vez dividida, pero en cada momento de la representación escenario y sala han de mirarse y reflejarse: se necesitan el uno al otro.

Si entendemos por escenario el espacio *físico* o *arquitectónico* destinado a la representación, el *espacio escénico* es el espacio que se construye en el escenario para servir a una representación concreta.

Es *espacio escénico* es una construcción artificial que se lleva a cabo sobre la base del espacio físico (arquitectónico, tridimensional y con unas medidas concretas) y en función de la representación. Ha de cumplir dos funciones básicas: ser el espacio físico de la *actuación* (el movimiento escénico de los actores) y el espacio real de la *interpretación*. El espacio vacío, por ejemplo, es un espacio en el que los actores pueden moverse sin obstáculos físicos, un espacio que facilitará la actuación. Sobre ese espacio vacío se construirá, a través de diversos medios, el espacio de la ficción. Se puede usar la luz, el sonido, la música, los gestos, proyección de imágenes, etc., para crear de modo más o menos mimético, simbólico o abstracto, el espacio ficticio en el que tiene lugar la acción dramática. Pero lo más habitual es que el espacio escénico se convierta en espacio de la ficción mediante recursos miméticos. El espacio escénico mimético representa el espacio imaginario de la ficción, que se hace visible y real sobre el escenario. El espacio de la ficción, a su vez, suele ser mimético de otro espacio exterior a la ficción, un espacio social real. La forma de representar un espacio mimético puede variar desde el realismo al minimalismo o la abstracción. Un espacio no mimético, en cambio, es un espacio inventado, que no es imagen ni sustitución de ningún espacio del mundo real. El espacio escénico, mimético o no mimético, es siempre un espacio ficticio, un espacio que soporta, representa, realiza, hace visible o imaginable el espacio de la ficción o la representación.

El primer problema que se plantea una obra teatral es la construcción de su espacio, un espacio propio, original¹⁶³, pues por muy mimético que sea, siempre habrá de transformarse y constituirse como un espacio único. El espacio de la obra es un

¹⁶³ “No hay experiencia fresca y nueva sin un espacio puro, virgen, para albergarla” (BROOK, 1994: 12).

espacio imaginario que tiene que hacerse real sobre el espacio físico o arquitectónico del escenario. Esto impone un orden físico y unas limitaciones al espacio de la ficción, ya que tiene que contar con algún medio para hacerse (y de modo efectivo) real y concreto.

Todo espacio escénico es un espacio limitado. Como tal, establece posibilidades e impone limitaciones. Posibilidades y limitaciones a la actuación, a la representación y a la ficción. El espacio escénico es un espacio artificial construido, en primer lugar, *en función de las relaciones* que se establecen entre los personajes.

Toda relación social es una relación espacial. La relación espacial es condición y consecuencia de nuestra realidad física, corporal y tridimensional. Como cuerpos, ocupamos un espacio. Entre dos o más personas siempre hay un espacio marcado por la distancia entre sus cuerpos. Este hecho condiciona la relación o interrelación.

Cada cuerpo define y ocupa un espacio propio: el espacio físico de su cuerpo, pero también un espacio circular a su alrededor, hasta donde pueden llegar nuestras extremidades, el que contiene ese mínimo de aire que necesitamos para vivir. Es, por tanto, un *espacio mínimo vital*, individual y móvil: varía con nuestros movimientos, se está construyendo a nuestro alrededor en cada momento, lo “llevamos” constantemente con nosotros. Este espacio mínimo vital es social en la medida en que vivimos rodeados por los demás y necesitamos “apropiármolo” del espacio común, general y social, perteneciente a todos. Debo ocuparlo yo. Si no lo ocupo, lo puede ocupar otro. Es un espacio a defender, en la medida en que es necesario para mi supervivencia. El inconsciente vive la falta de espacio como una experiencia de la muerte: si no tenemos espacio nos “ahogamos”.

La *proxémica* estudia las distancias sociales, su codificación y significado, la jerarquía de relaciones y normas que impone y define la distancia, así como el sentido de su transgresión. Las normas espaciales jerarquizan y ordenan las relaciones humanas y sociales.

Todo espacio social está configurado para emitir señales sobre el comportamiento aceptado y el tipo de relaciones posibles en ese espacio. El espacio es social en la medida en que transmite información previa y define los términos de las relaciones posibles y aceptables que se pueden llevar a cabo dentro de él. Condiciona la comunicación. Permite unas acciones y prohíbe otras.

El espacio condiciona la acción. El comportamiento y la conducta no pueden prescindir de las determinaciones espaciales. El comportamiento humano es social y ecológico, ha de adaptarse al espacio en que se realiza.

Todo espacio es, además, un espacio *estimular*: genera estímulos físicos o psicofísicos, agradables o desagradables, estimulantes o nocivos.

Por todo cuanto venimos diciendo, el espacio teatral no debe considerarse como un mero continente de la acción o la relación: crea las posibilidades y limitaciones de la acción y condiciona las relaciones. Espacio y sujeto (espacio escénico y actor) interactúan constantemente. El individuo busca siempre la *congruencia* entre él y espacio. Por eso el espacio puede ser una fuente de estrés. Los psicólogos le llaman “estrés ambiental”. Las sociedades urbanas modernas se caracterizan por ser una fuente permanente de estrés ambiental, por la incomodidad que producen, por exceso de estimulación, de amenazas y peligros, por reducir el espacio vital individual.

Todo espacio tiene además una dimensión *afectiva y estética*: genera y se asocia a recuerdos, evocaciones y emociones. El espacio fija y revive vivencias, nos ayuda a

reconocerlas, recordarlas y evocarlas. Todo espacio es un estímulo emocional condicionado, asociado a las experiencias positivas o negativas que hemos vivido en él (por semejanza, por contigüidad). Es muy difícil que un espacio sea subjetiva y emocionalmente neutral.

Todo espacio es también un lugar *simbólico*. Construir un espacio es construir un mundo. Nuestro mundo es nuestro espacio. Un espacio caótico es un mundo caótico. Un espacio externo ordenado y significativo, construye un espacio interno ordenado y significativo.

El espacio escénico se puede construir con planos, volúmenes, muebles y objetos, pero también con la luz, el color, la imagen, la palabra, el gesto, el movimiento, el sonido, la música. Gracias a estos medios, el espacio escénico es siempre un espacio concentrado, intensificado.

La vida en el teatro es más entretenida e intensa porque está más concentrada. La acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo crea un concentrado. [...]

La comprensión consiste en eliminar cuanto no sea estrictamente necesario e intensificar lo que queda (Brook, 1994: 18-19).

El espacio teatral es, por todo lo dicho, *multidimensional* y *plurifuncional*¹⁶⁴.

Para construirse tienen que tenerse en cuenta todas sus dimensiones y efectos. Ha de ser, por tanto:

¹⁶⁴ Para un estudio de la evolución del espacio arquitectónico teatral, desde el barroco a nuestros días, y su influencia en el modo de representación e interpretación, véase I.MACKINTOS [2000]. Tienen especial interés las conclusiones de su estudio (capítulo XII, págs. 243 a 265), tales como: “El buen teatro raramente se hace en grandes salas” (pág. 243), “sin un marco arquitectónico preciso, un espacio ‘libre’ no es un teatro, sino más bien un hangar” (pág. 260), “la densidad del público, además del tamaño del auditorio, son elementos vitales de la arquitectura teatral (pág. 261), “”unos bancos incómodos para todos resultan más eficaces para producir una respuesta más concentrada del público que unos asientos

- *Práctico*, facilitador de la actuación de los actores.
- *Útil*, facilitador de las acciones y relaciones entre los personajes.
- *Perceptible*, facilitador de la recepción por parte del espectador.
- *Representativo*, acorde con el espacio de la ficción o espacio representado.
- *Significativo*, reunir un conjunto de signos con significado y sentido coherente.
- *Estética y formalmente congruente*, coherente con el tema de la obra.
- *Estimulante*, capaz de producir estímulos multisensoriales agradables. El

espacio escénico produce efectos orgánicos, está físicamente relacionado con el espectador:

La arquitectura está en grado de evocar estados de ánimo, afectos y emociones porque las formas percibidas hacen saltar el sentido cenestésico del observador (el sentido cenestésico queda perfectamente ejemplificado por los movimientos empáticos del jugador de bolos) [...] Igual que el juego de bolos, pero con mayor variedad y misterio, las formas arquitectónicas están en grado de despertar y organizar nuestras capacidades neuro-musculares y de actuar sobre ellas con ritmos de tensión y de relajamiento. El llamamiento a nuestro sistema cenestésico concuerda con la idealización de las actitudes del cuerpo, que son, como ha sido demostrado, epifenómenos psicológicos. [...]

La arquitectura refleja, idealizados, los estados orgánicos (Kaplan, 1973: 10-32).

El espacio se relaciona con el cuerpo, es metáfora del cuerpo, con el que establece relaciones intensas, de proyección, identificación, contraste, lucha. El espacio,

confortables” (pág. 262), o “el propósito principal de la arquitectura teatral es proporcionar un canal para que fluya la energía” (pág.263).

como el cuerpo, establece campos de energía, tensiones que luchan contra la gravedad, creando su propio centro de atracción y gravitación. El espacio determina ritmos biológicos y desencadena reacciones impulsivas e inconscientes. El espectador teatral, para vivir la representación, ha de “entrar” en el espacio escénico y de la ficción: no es un mero observador externo. Su cuerpo reacciona como si estuviera dentro del escenario. Ésta es una de las condiciones del placer teatral. La elección de un espacio u otro, por tanto, no es un asunto simplemente funcional. Las clasificaciones del espacio escénico y su relación con la sala, por lo mismo, tienen interés como medio de descubrir la relación que se establece entre representación y público, entre la obra y su disfrute, la interpretación y la vivencia emocional. Así, podemos hablar de espacio vacío, espacio estilizado y espacio concreto o singularizado; de espacio presente, contiguo y ausente; espacio visible y espacio invisible; espacio real y espacio evocado, imaginado u onírico; espacio cercano o espacio distante; espacio creado por la palabra o espacio materializado, etc.(véase Gutiérrez Carbajo, 2001: 190-192]. Cada obra define sus espacios y la relación que mantienen entre sí. El espacio puede llegar a ser el elemento más importante de una historia, el que determina el comportamiento de los personajes y el desarrollo del conflicto.

El espacio está unido a otra dimensión esencial: el *tiempo*. No podemos concebir el tiempo sin el espacio. Todo lo que hemos dicho del espacio podríamos repetirlo del tiempo. El tiempo existe porque existe el espacio, y al revés. Para imaginar el tiempo necesitamos el espacio; para medir el tiempo necesitamos el espacio. El tiempo es movimiento en el espacio. No existe en el universo conocido ningún espacio *inmóvil*, sin tiempo. El tiempo sólo se puede percibir a través de movimientos y transformaciones en el espacio.

Toda obra teatral es, antes que cualquier otra cosa, la creación de un espacio-tiempo ficticio que se hace real a través de, o en, un espacio-tiempo real, el de la vida cotidiana. El espacio-tiempo real, al aceptar un espacio-tiempo ficticio dentro de sí, queda borrado, diluido, desaparece de la mente y la *atención* de actores y espectadores mientras dura la representación. Es *como si* el tiempo se detuviera y el espacio se anulara para transmutarse en otro tiempo y otro espacio.

Podemos llamar *tiempo subjetivo* a la conciencia y vivencia personal del tiempo, *tiempo ficticio* al tiempo de la representación o ficción, *tiempo histórico* a la época en que suceden los hechos de la ficción, y *tiempo objetivo o cronológico* al tiempo medido, el que transcurre para todos por igual y que medimos a través de los relojes. El *tiempo teatral* es la conjunción e integración de estos cuatro tiempos.

La duración (tiempo objetivo) de las obras y representaciones teatrales está sometida a convenciones. En Grecia la fiesta teatral duraba un día; en la Edad Media un *misterio* podía prolongarse hasta un mes, con sus naturales interrupciones; en el corral de comedias, una tarde, hasta el oscurecer. Hoy se acepta que las obras duren, como máximo, tres horas, aunque la convención dominante tiende cada vez más hacia la hora y media o las dos horas. Han influido en ello los cambios del modo de vida y, en general, la aceleración del ritmo de trabajo, el aumento de las ocupaciones y preocupaciones, la sobreexcitación y multiplicidad de estímulos de las ciudades modernas, la necesidad de dedicar mayor tiempo, paradójicamente, a tareas relacionadas con la supervivencia.

La duración de la representación *condiciona* la obra, su estructura, su lenguaje (la extensión de los parlamentos y diálogos, por ejemplo), el ritmo general y la forma como se presentan y desarrollan las acciones. Y, por supuesto, la recepción. La

capacidad de atención del público es limitada, tiene su curva fisiológica y psicológica. Los psicólogos hablan del efecto de *primacia* (mayor interés, atención y recuerdo de lo que sucede al comienzo de cualquier hecho o acción, en este caso, al inicio de la obra) y el efecto de *recencia* (aumento del interés, atención y memoria de lo último que sucede, el final de la obra). A lo largo de la representación, la atención parece que sigue ciclos generales de veinte minutos, con su curva correspondiente, como sucede en la vida cotidiana.

Es muy difícil prescindir de la referencia histórica en la representación teatral, construir una obra verdaderamente *ahistórica*, es decir, fuera del tiempo histórico. Cualquier elemento (objeto, palabra, frase, tema, conflicto), aunque la representación transcurra en un espacio vacío, remite a un tiempo histórico. Sin embargo, se puede anular el tiempo histórico mediante anacronismos, traslaciones, transmutaciones y juegos con épocas y referentes históricos distintos (modas, vestuario, objetos, por ejemplo). Por histórico entendemos no sólo los *acontecimientos y personajes* del pasado (o del presente y el futuro), sino, sobre todo, las *sociedades* de esas épocas o momentos históricos. El pasado siempre es concreto, un espacio y un tiempo determinado, con su sociedad correspondiente, sus valores, condiciones materiales, relaciones de producción.

Dado el carácter de ficción real y presente propio de la representación, el llamado *teatro histórico* encaja mal en el teatro. Un teatro arqueológico, con plena conciencia de referirse al pasado, de reconstruir acontecimientos y personajes pasados, tal y como sucedieron en el pasado, choca contra la vivencia y el modo de disfrute y placer del teatro, que necesita la ilusión de realidad presente. Así lo entendió muy bien Cervantes en su *Numancia*. Si todo aparece o se muestra como pasado, difícilmente se puede entrar en la convención de que está ocurriendo por primera y única vez ante

nuestros ojos. Se convierte en teatro narrado. Por eso decimos que todo teatro ha de ser, en última instancia, *contemporáneo*. Independientemente de la época en que se sitúe la obra, la escenificación y el modo de suceder y sucederse los hechos han de fingir una acción que transcurre en un presente absoluto. Para hacerse presente de este modo, el tiempo de la ficción ha de mantener una referencia o conexión con el tiempo real e histórico de los espectadores; o sea, hacerse contemporáneo. De otro modo no nos interesa, no nos sentimos involucrados o afectados como espectadores, integrados dentro de la representación. Cuando esto se produce, en cambio, cuando el tiempo presente y absoluto de la escena logra borrar o alejar de nosotros la conciencia del tiempo objetivo, experimentamos la vivencia de un *tiempo subjetivo*, el placer de la liberación del tiempo cronológico, de suspensión del tiempo real por otro más intenso, vivido con mayor interés, atención y emoción que el tiempo de la vida cotidiana¹⁶⁵. El tiempo subjetivo nos libera del tiempo; se hace, en cierto modo, vivencia de lo intemporal y eterno: “Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente”(Wittgenstein, 1989: 6.4311).

Precisamente porque nos interesa y produce placer la vivencia de ese tiempo subjetivo e intersubjetivo, vamos al teatro. A esa experiencia se le puede llamar evasión, diversión, entretenimiento, con tal de que se le quite a estos términos toda connotación negativa. Cualquier efecto sobre la realidad o lo real pasa por esta vivencia *catártica*, o sea, por la suspensión del tiempo real para poder vivir algo distinto a lo que vivimos en la vida cotidiana. Por eso el teatro puede jugar a transmutar la realidad, el tiempo y el

¹⁶⁵ “Para que exista diferencia entre el teatro y el no teatro, entre la vida diaria y la teatral, es necesario que se produzca un comprensión del tiempo que es inseparable de una intensificación de la energía” (BROOK, 19994: 41).

espacio, como lo desee, a trastocarlo y recolocar todo, a hacerlo más rápido o más lento, a suprimir todo aquello que no ayuda a esa intensificación del momento presente¹⁶⁶.

El espacio escénico sólo cobra sentido en función del espacio de la ficción. De igual modo, el tiempo de la actuación está en función del tiempo de la ficción. Así como no se precisa que una obra tenga “unidad de espacio”, tampoco es necesaria la “unidad de tiempo”. Aristóteles, en contra de una interpretación que proviene de Horacio, no defendió nunca la unidad de espacio ni la unidad de tiempo.

Que una obra tenga unidad de espacio significa que las acciones transcurren en un solo espacio de ficción, al que el espacio escénico representa o mimetiza. Lope de Vega destruyó esta convención al llevar la acción dramática a una gran variedad de espacios, apelando a la imaginación del espectador y las capacidades interpretativas del actor para crear una movilidad espacial acorde con la vitalidad barroca, el sentido de fugacidad de la experiencia y el gusto por los cambios, enredos y transformaciones. El teatro moderno considera el espacio escénico como un lugar de juego y de actuación, además de un espacio ficticio. No pone énfasis en la creación de un espacio mimético o realista, sino en la construcción de un espacio sugerido, evocado, estilizado, subjetivo, estético, más que histórico o de época, incluso cuando se trata de un espacio único.

Por unidad de tiempo se entiende la mayor aproximación posible entre la duración de la representación y la duración de las acciones y de la acción global o historia (fábula) en el mundo de la ficción. Se equipara o aproxima al máximo el tiempo objetivo o cronológico de la escenificación con el tiempo ficticio de la representación.

¹⁶⁶ “El teatro no tiene nada que ver con edificios, ni con textos, actores, estilos o formas. La esencia del teatro se halla en un misterio llamada ‘el momento presente’. El ‘momento presente’ es asombroso. [...] Cuando se desintegra este átomo de tiempo, todo el universo se halla contenido en su infinita pequeñez” (BROOK, 1994: 97).

Este modo de construir el tiempo no interesa hoy al teatro. La movilidad temporal y la libertad para comprimir, expandir o suprimir el tiempo real en la ficción ya fue instaurada en la comedia por Lope de Vega y desde entonces rige por completo la escena.

Unidad de espacio y unidad de tiempo representan modos de construcción de la ficción demasiado rígidos y limitados y que difícilmente permiten representar los conflictos del hombre moderno, para el que el espacio y el tiempo se han vuelto técnica y físicamente mucho más controlables y móviles que en épocas pasadas. La excesiva fragmentación del tiempo y el espacio, sin embargo, nos parece más propia del cine que del teatro. La insatisfacción que encubre la prisa, el aturdimiento que provoca la sobrecarga de estímulos, la ansiedad o la pérdida de interés que crea una excitación permanentemente insatisfecha, la compulsión unida a la falta de energía, la desvalorización de la palabra y de la comunicación intensa, etc., el llamado *modo de vida* actual, todo esto empuja al teatro a trasladar a la escena modos de percepción, estimulación y vivencia que encajan mal con el placer y el disfrute teatral, con otros ritmos, más intensos y pausados a la vez, más acordes con los ritmos biológicos y de la naturaleza: el teatro, frente a los ritmos compulsivos y obsesivos, propios del “malestar” actual de la cultura (según expresión de Freud) supone siempre cierta ruptura con el orden de la vida cotidiana, incluidos sus modos de estructurar el tiempo y el espacio. Por eso hemos dicho en otro lugar que el teatro es una práctica *excéntrica* y *anacrónica*: nos obliga a salir del centro de nuestras preocupaciones y del continuo flujo de actividades automatizadas y absorbentes en el que transcurre nuestra vida cotidiana.

8. RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA OBRA TEATRAL

La *estética de la recepción* ha puesto de manifiesto la enorme importancia del receptor en los procesos artísticos. El receptor ha entrado a formar parte de la obra, no es un mero complemento externo, ya que su participación es imprescindible para que se produzca un hecho artístico. El autor trabaja sobre el “horizonte de expectativas” de los receptores; toda obra establece una relación entre ella y ese horizonte de expectativas (supuestos y conocimientos culturales, esquemas cognitivos, valores dominantes, proyecciones, deseos, etc.).

El abuso de esta teoría ha dado lugar, sin embargo, a afirmaciones y aplicaciones erróneas, como considerar al receptor el verdadero “autor” de la obra. El llamado *deconstruccionismo* sitúa al receptor en este lugar, colocando a la interpretación individual subjetiva en el centro del hecho artístico. La obra se convierte así en un mero pretexto para una deriva *ad infinitum* de la interpretación. La recepción, sin embargo, es un fenómeno mucho más complejo (y, por lo mismo, mucho más interesante desde el punto de vista teórico).

Cuando hablamos de recepción en el teatro nos referimos a tres procesos superpuestos:

- 1) Estimulación
- 2) Comunicación
- 3) Interpretación

La *estimulación* es la recepción multisensorial, corporal, física y sensible (percepción, contacto, reacción) de estímulos sensoriales (visuales y auditivos sobre todo, pero también, y a través de ellos, táctiles, gustativos, olfativos, propioceptivos), así como las reacciones físicas, químicas y orgánicas que esos estímulos provocan. Los estímulos son proyecciones de diferentes vibraciones e intensidades de energía (fotones, partículas, ondas electromagnéticas y sonoras, feromonas, etc.), pero también el conjunto de imágenes y asociaciones mentales que los signos producen. Posiblemente, cuando se alcanza una buena estimulación, se induce cierta sincronización (sintonía, simpatía, sinergia) de reacciones y ritmos biológicos –respiratorios, cardíacos, cerebrales, etc.– entre actor-espectadores y entre espectadores-espectadores. Dario Fo ha hecho alusión a estos fenómenos:

Habréis notado que a veces introduzco unos instantes relajados de pausa, es intencionado. Esos momentos hacen respirar, porque hay que conseguir que el público respire contigo. El público tiene que tomar aire también; si le ahogas y no le permites tras las tensiones que se recupere, tras una carcajada que respire, no cesas de agredirle, acabas agotándole, y así pierde también la correcta participación y la diversión [1998: 203].

La mirada en el teatro es una mirada “sinestésica” o multisensorial: se deja “contaminar” por todos los sentidos, especialmente por el tacto. El espectador no mira pasivamente, sino que incorpora lo que ve, especialmente el cuerpo del actor, y vive internamente los movimientos corporales y las transformaciones escénicas: las mimetiza en su cuerpo. Habría que hablar de la quinésica interna del espectador, de la proxémica interna y de la tactilidad y gestualidad interna, no sólo imaginaria, sino orgánica, en la

medida en que se activan micromovimientos musculares y posturales. Pero todos estos fenómenos no nos permiten sustituir una teoría de la recepción por una *erótica* de la recepción. El “teatro energético” no es un sustituto del “teatro de signos”. Los efectos de la inmediatez del significante y la materialidad escénica pronto pierden interés para el espectador si no se integran o relacionan con el significado de la obra. Por eso hay que hablar al mismo tiempo de comunicación.

La *comunicación* es transmisión de mensajes e información, interrelación e interacción. En la recepción de la obra teatral subyacen tres procesos comunicativos distintos, paralelos e interdependientes:

-Una comunicación plurimodal entre actores y espectadores (lingüística –verbal y no verbal–, quinésica y estimular).

-Una comunicación textual entre el autor (o autores) de la obra y los espectadores.

-Una comunicación global entre el director y el público.

Los demás creadores y productores de la representación (escenógrafo, figurinista, luminotécnico, músico, etc.) establecen también una comunicación con los espectadores, pero la tendencia a responsabilizar en último término al director de escena de todo cuanto ocurre en el escenario, propia del teatro moderno¹⁶⁷, lleva a que la comunicación entre autor, actores, técnicos y público quede absorbida o condicionada muchas veces por la tarea del director, lo que suele generar con frecuencia confusiones

¹⁶⁷ La pugna entre autores, actores y directores es inevitable en el teatro. Hablamos así de un “teatro de autor”, un “teatro de actor” y “teatro de director”. La literatura dramática estudia el “teatro de autor”. El “teatro de actor” fue propio del siglo XIX, donde el primer actor era la figura más destacada, lo que dio lugar a supeditaciones y limitaciones excesivas. En el siglo XX se establece lo que algunos han llamado exageradamente “la tiranía del director”, cuya labor es actualmente imprescindible. Ya hemos dicho que el teatro es un arte colectivo. Cualquier apropiación en exclusiva es una usurpación, un hurto.

a la hora de atribuir los aciertos o errores de la obra al director, los actores, el escenógrafo o el dramaturgo.

Si la comunicación ordinaria es compleja, la comunicación teatral se vuelve mucho más al tener necesidad de integrar estos tres procesos comunicativos en el acto mismo de la producción, que es también el de la recepción. Pero hay más: el espectador debe también atender (y entender) a la comunicación que se establece entre los personajes dentro del mundo de ficción que crean. Esto impone ciertas condiciones al actor y al personaje. Para ello, el espectador ha de poder percibir e integrar coherentemente toda la información que el personaje le envía. Las intervenciones de los personajes tienen que responder a la verosimilitud interna de la ficción. Si un personaje por ejemplo, sabemos que no sabe algo, no puede actuar como si lo supiera. Si el espectador no lo sabe, tiene que recibir esa información de algún modo. El autor no puede comunicarse directamente con el espectador a fin de transmitirle los datos que necesita para construir y entender los hechos. Debe hacerlo, para no romper la convención, mediante recursos específicamente teatrales, sobre todo a través de las palabras y acciones de los personajes.

Los personajes, además, para ser creíbles o verosímiles, tienen que reaccionar como cualquier interlocutor, haciendo deducciones, inferencias, salvando obstáculos cognitivos, cumpliendo ciertas leyes comunicativas mínimas. Los personajes, en principio, y mientras no se construya una lógica interna distinta, se supone que actúan siguiendo las normas comunicativas habituales, de acuerdo con un principio general que rige en el teatro y que dice que, mientras no se nos haga ver lo contrario, el mundo de la escena responde a las leyes naturales, culturales y sociales más comunes. Si no es así, si el mundo de ficción responde a otras leyes básicas, se le han de dar al espectador las

claves informativas para que vaya construyendo un mundo coherente que pueda dar consistencia a los hechos y acciones de los personajes. El mundo de la ficción ha de ser un mundo cognitivamente consistente –aunque sea absurdo con relación a la lógica de la vida cotidiana–, porque de otro modo no es posible establecer ningún vínculo comunicativo entre la obra y sus receptores.

Los personajes deben también conocer las leyes de su propio mundo y actuar en él consecuentemente: tienen sus propios límites. Para que su existencia y su comportamiento sean verosímiles, han de actuar de acuerdo con el conocimiento y las leyes del mundo ficticio en el que habitan. El espectador, al comunicarse con los personajes, juzga inevitablemente su comportamiento, pero para eso debe otorgarles previamente la posibilidad de que tengan consistencia y actúen de acuerdo con el mundo en el que viven. Juzgará si son libres o no, si actúan con coherencia o incoherentemente, siguiendo unos valores u otros, valores que él puede compartir o no. Pero para ello necesitan ser reales, reales en su mundo, el mundo de la ficción. Reales y posibles. No arbitrarios o inverosímiles, ni excesivamente complicados, que exijan procesos cognitivos complejos para ser entendidos.

Entre la recepción y la creación del drama se descubren unas relaciones muy estrechas. El dramaturgo debe tener en cuenta las particularidades receptoras en el drama y procurar que el texto que presenta no sea demasiado difícil de captar. Para que no se obstruya la comunicación, tanto la historia como las figuras, el conflicto y las réplicas no deben rebasar cierto grado de complejidad, o, si tienen que ser complejos por necesidades intrínsecas, el autor puede socorrer al receptor reiterando afirmaciones o creando redundancias capaces de esclarecer los fenómenos intrincados (Spang, 1991: 60).

La *comunicación teatral*, como toda comunicación, no sería posible si la existencia de mecanismos de inferencia y presuposiciones. Unos datos presuponen otros. Hemos de distinguir entre *presuposiciones* y *sobreentendidos*. Las presuposiciones son los supuestos comunes y necesarios entre emisores y receptores para que se produzca la comunicación: conceptos, esquemas cognitivos, conocimientos generales sobre el mundo, las relaciones sociales, etc. Así, si oímos fuera de escena un “ruido de coches”, por ejemplo, aunque no veamos ninguno, el espectador puede construir los supuestos necesarios para que ese ruido tenga significado: un espacio contiguo con vehículos, el tráfico, la ciudad... Toda obra teatral se basa en multitud de supuestos, lo que le permite el uso frecuente de elipsis de todo tipo: temporales, espaciales, conceptuales, discursivas, etc. Los autores y creadores de la obra, como emisores y locutores en el proceso comunicativo, son los responsables de estas *implicaturas*, no el receptor. Los *sobreentendidos*, en cambio, pertenecen al receptor, son *añadidos* de los que no se responsabilizan ni la obra ni sus productores. La obra trabaja con presuposiciones, no con sobreentendidos *subjetivos*¹⁶⁸.

Analicemos desde este punto de vista el ejemplo del “ruido de coches”. Si se oye fuera de escena, podemos decir que el ruido actúa metonímicamente para significar un todo: la calle, la ciudad... Pero seguramente no sólo denota ese espacio urbano, sino que puede añadir connotaciones de “estrés, incomodidad, contaminación”, etc. O no. Si ese ruido se estiliza, se vuelve ligero, alegre, puede que connote “movimiento, vitalidad, optimismo”. O sólo “velocidad, fuerza”... o que uno de los personajes es piloto de

¹⁶⁸ Cuando una obra no funciona en el plano de la comunicación, se vuelve ininteligible y hermética. Puede que ese hermetismo lo justifique el director, el autor o el escenógrafo, echando mano de sus propios sobreentendidos, añadidos cuya relación con la obra es meramente casual, cuando no arbitraria.

carreras... ¡y va a morir en un accidente! Los ruidos de coches, incluso, pueden irse volviendo más abstractos y transformarse en música estridente. Pero hay todavía otra posibilidad: los ruidos pueden no tener ningún referente concreto (el supuesto de que haya un espacio contiguo, la calle, de donde provienen esos ruidos puede ser incongruente con el contexto, por ejemplo) y ser simplemente estímulos auditivos. Como tales, pueden usarse para provocar tensión, llenar el espacio de convulsiones y violencia. Como espectadores tenemos asociados los ruidos a experiencias lo suficientemente comunes como para que todos identifiquemos, por ejemplo, un ruido determinado como “ruido de coches”. Todos sabemos qué son los coches y qué ruido producen como para distinguirlo de otros ruidos, aunque ese ruido venga distorsionado por altavoces. Esta base cognitiva permite todo tipo de manipulaciones denotativas y connotativas de ese ruido.

Con este ejemplo queremos poner de manifiesto que un autor no podrá especificar en su texto todas las posibilidades sígnicas, simbólicas, metafóricas, metonímicas y connotativas de un ruido, por ejemplo, pero si introduce en su texto “un ruido estridente de coches invade la escena”, no será lo mismo que si dice “ruido de coches de fondo”, o “ruido de coches siderales”, o simplemente “ruido de coches”. El director tendrá que interpretar y producir un ruido concreto de coches, y tendrá que elegir. Seguramente no le valdrá “cualquier ruido de coches”. Él tendrá que valorar el significado o significados de este signo, de sus posibles formas, y sus efectos estimulares de acuerdo con el resto de elementos y efectos de la escena y de la obra en su conjunto. Tiene que ser un ruido coherente, posible y verosímil dentro del mundo de ficción en el que ese ruido se produce. Si ese mundo es muy realista, hecho según las leyes del mundo de la vida cotidiana, no será lo mismo que si la ficción se desarrolla en

una remota galaxia. O si se trata de un mundo de sueños y pesadillas. Todo esto, por supuesto, da lugar a infinitas posibilidades y combinaciones, imposibles de definir de antemano. Sea como fuere, el principio que aquí nos interesa resaltar, es el de que “no vale cualquier ruido de coches”, porque la forma que adopte ese ruido tendrá efectos distintos sobre la comunicación, sobre el espectador y sobre el conjunto de la escena. Podremos determinar, en función de la consistencia interna de la escena y la obra, qué ruidos no son posibles, no son coherentes o verosímiles, distorsionan el mundo de la ficción, entorpecen su construcción o impiden la asignación de un significado inteligible. Lo importante es tener en cuenta que estamos trabajando sobre un conjunto de signos (o una forma) que tal y como lo construyamos va a hacer posible, o no, una *interpretación válida* y, por tanto, una *comunicación auténtica*, entre la obra y sus receptores.

Se pueden provocar disonancias cognitivas, pero tendrán que perseguir un fin concreto, comprensible para el espectador. La tarea del receptor es la de elaborar una *interpretación significativa* de la obra, no hacer coherente lo incoherente, dar consistencia a lo inconsistente, congruencia a lo incongruente, sino el interpretar y dar sentido al mundo de ficción que se le muestra. Su tarea no es la de ser autor, sino receptor. La construcción de un mundo de ficción internamente consistente no le corresponde. No es autor porque no es responsable, ni directa ni indirectamente, de nada de lo que ocurre sobre la escena. Él no puede intervenir en el mundo de la ficción. Como ser real, está fuera, observando. A él lo único que se le pide es interés y atención. Toda su participación pasa por lo que de verdad puede hacer: estar lo más atento posible, poner todos sus sentidos para captar lo que ocurre ante él. En ese acto de máxima atención se entrega con todo su ser para hacer posible la ficción, para

sostenerla, no para determinar su curso ni intervenir en ella. Participa activamente, pero esa participación tiene una barrera infranqueable: la que separa la escena de la sala, el lugar de la ficción y el lugar desde el que se contempla la ficción. Su participación no pasa necesariamente por levantarse del asiento, desplazarse, moverse físicamente o subir al escenario, aunque pueda haber obras en las que se le exija este modo de intervención.

La idea de que la pasividad del aparato motor provoque un déficit de experiencia es otro de los mitos más difundidos. La activación del comportamiento suprime la posibilidad de percepción, pero [...] es la percepción, y no el comportamiento, lo que plasma la experiencia (Scott, 1971: 20).

El carácter *dialogal, comunicativo e intencional* de la obra de teatro, por todo lo que venimos diciendo, lo impone el espectador. Si no hay diálogo con él no hay teatro. Dialogal quiere decir que tiene que establecerse una comunicación auténtica, o sea, que le afecte; tiene que importarle, no ser charla aburrida, espectáculo banal o asunto ajeno, encerrado en la subjetividad de sus productores. El teatro es interacción, diálogo comprometido entre la obra y los espectadores:

El ojo del público es el primer elemento de orientación. Cuando sentimos ese escrutinio como una auténtica expectación que exige en todo momento que no hay nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia y que todo surja de una percepción constante, nos damos cuenta de que el público no tiene una función pasiva. No necesita intervenir ni manifestarse para participar. Su participación es continua a través de su presencia expectante. Esta presencia debe percibirse como un reto positivo, como un

imán frente al cual uno no puede permitirse ser “de cualquier manera”. En teatro, “de cualquier manera” es el mayor y más sutil enemigo (Brook, 1994: 25-26).

Cuando al espectador no le afecta, cuando no le atrae hacia sí, el teatro es puro pasatiempo externo, vacío. Si los personajes no se implican en la acción y el diálogo, por ejemplo, el público espectador no puede entrar en el drama, no puede interesarse por él, ya que su participación se hace a través de los personajes, sus interacciones, conflictos y acciones, no sólo a través del montaje o la escenificación. No lo hace desde fuera. Esto no significa que el público espectador busque una identificación salvaje e hipnótica con los personajes; su identificación es más bien con lo que hacen, con sus motivos, con lo que ocurre en escena, sabiendo siempre que es ficción. El espectador crea (y se cree) esa ficción para poder vivir algo que de otro modo no podría vivir. Al no ser real, sino simulación, puede aprender, reflexionar, analizar, sacar conclusiones por procuración, o sea, a través de otros, a través de los personajes. Es un aprendizaje vicario, fundamental y necesario en el aprendizaje humano, que es constante a lo largo de toda la vida. Tiene la ventaja de que, al ser ficción, no existen límites previos, se pueden modificar las normas, los comportamientos, indagar sobre una solución u otra, observar las consecuencias de los actos. Si los personajes no son tales, sino ideas y conductas arbitrarias, sin motivación ni sentido, si lo que hacen y dicen no importa, ya que pueden hacer o decir cualquier otra cosa y no pasa nada, si sus palabras y actos no tienen consecuencias, el teatro como lugar de experimentación y aprendizaje deja de funcionar, deja de interesarnos. Vamos al teatro a aprender algo sobre nosotros mismos y los demás, sobre nuestra vida y nuestro destino, nuestro lugar en el mundo, nuestras angustias y deseos, nuestro propio enigma. Queremos saber más y más sobre nosotros

mismos, queremos aprender a vivir mejor, a superar nuestros miedos y angustias, a ser más felices. Esperamos aprender algo de todo esto a través de lo que les ocurre a otros, a esos seres imaginarios hechos realidad en el escenario. Este es el teatro que siempre ha interesado a los hombres y mujeres de cualquier época o cultura.

Como entretenimiento o pura diversión, hoy el teatro tiene competidores poderosísimos a los que no puede vencer. Ha de encontrar su lugar, aquel en que resulte más eficaz. Para esto no necesita ser una copia de la vida, y menos un reflejo realista o naturalista. Basta con que tenga efectos sobre la realidad (o mejor, sobre las representaciones de la realidad, como ya dijimos); basta que nos afecte e interese, ya sea a través de una acción fantástica o común, llena de movimiento o en la que parezca que no ocurre nada. Para eso ha de conectar con los problemas de nuestro tiempo, con los problemas que preocupan e interesan de verdad a la mayoría. Todo teatro, o es contemporáneo, en este sentido, o no es verdadero teatro (o, al menos, teatro verdadero).

En el proceso de comunicación teatral hemos de tener en cuenta el efecto del público o *efecto masa*. Los etólogos han descrito el fenómeno del comportamiento de colonias de insectos y animales que, en un momento determinado actúan, no como individuos, sino como un solo organismo. Esto ocurre a partir de un determinado número de individuos. No sabemos cómo este fenómeno afecta a una colectividad humana. Sin necesidad de llegar a los extremos de sincronización y unificación que observamos en esos casos, creemos que la mera presencia de un número suficiente de espectadores puede influir en los estados de atención, interés y reacciones emocionales del público, o sea, transformarse en un elemento cualitativo. La comunicación espectadores-espectadores produce una tendencia a la uniformización en las reacciones, cierto contagio sutil o energético. El espectador del teatro se diferencia del espectador

del cine en que éste vive la experiencia de modo más interior, se puede aislar más fácilmente del conjunto de espectadores.

El hecho de la colectividad receptiva no es una cuestión meramente cuantitativa, es decir, de un número mayor o menor de receptores simultáneos, sin un aspecto cualitativo, que además influye en la propia plasmación y estructuración del drama. Si en la recepción “lectiva” de textos líricos o narrativos es el propio lector quien marca la velocidad de recepción o incluso puede volver sobre partes ya leídas y además espaciar los períodos de lectura, la recepción auditiva del texto dramático no es individual o por lo menos, la individualidad ha de subordinarse a la colectividad. No podemos indagar aquí el fenómeno con el enfoque de la dinámica de grupos; sin embargo, la recepción colectiva debe contemplarse también en sus aspectos positivos; la colectividad aumenta indudablemente la intensidad de la recepción. Observamos el mismo efecto ya en niveles inferiores de la comunicación: el chiste contado en grupo suscita incomparablemente más risa que el que se comunica a un interlocutor único. Parece ser que en el grupo las reacciones individuales se acumulan y se intensifican formando algo así como una respuesta homogénea al estímulo comunicativo (Spang, 1991: 78-79).

La recepción es una experiencia intersubjetiva. La intersubjetividad se interesa sobre todo por interpretar y compartir estados subjetivos, precisamente porque no son visibles. Muchas veces es más importante determinar los estados subjetivos que la objetividad de la información sobre el mundo o la realidad externa. El otro es un ser activo, impredecible, necesitamos conocer sus intenciones y propósitos; el mundo, en cambio, es más predecible, es lo que está ahí. Somos seres sociales, muy dependientes

de los otros, de ahí que nos preocupemos mucho más por interpretar al otro que por interpretar el mundo.

La *interpretación* de la obra la realiza el receptor sobre la base de la *estimulación* y la *comunicación* que la representación le transmite. Estimulación, comunicación e interpretación van unidas; el espectador reúne todos los estímulos y signos en una experiencia o vivencia multiperceptiva global. Pero no todas las obras y representaciones producen la misma experiencia, ni sus procesos de interpretación siguen siempre los mismos pasos. Cada obra propicia un acto de recepción e interpretación distinto. Las posibilidades de interpretación pueden quedar más o menos abiertas. Las obras clásicas, paradójicamente, tienen un texto sintáctica y lingüísticamente cerrado, pero sus temas están muy abiertos a la interpretación. En esto radica su permanente contemporaneidad. A este fenómeno se suele llamar en literatura *ambigüedad*, considerada como un rasgo distintivo del texto literario. La ambigüedad favorece la representación, en la medida en que suscita permanentes lecturas diferentes de un texto. Pero la ambigüedad no debe trasladarse sin más a la representación. No debe dejarse al espectador la tarea de resolver sistemáticamente todas las ambigüedades de un texto, ya que éste es un esfuerzo cognitivo excesivo que le impide el disfrute y la contemplación de otra multitud de signos diversos que la obra le presenta y a los que tiene que dar igualmente un sentido y una significación. La recepción es un acto global que exige cierta relajación y predisposición integral para poder percibir y poner orden en la totalidad y heterogeneidad de los signos teatrales. La regla que el espectador va a seguir nos dice que: “Cuando (el intérprete) se encuentra con un enunciado ambiguo, se aplica a extraer la *interpretación relevante*: el sentido menos costoso de procesar (el que

más se adecua al entorno cognitivo) y que más efectos contextuales o conocimientos nuevos le aporte” (Gutiérrez Ordóñez, 2000: 60).

De acuerdo con esto, no se debe abusar de la ambigüedad en el teatro, entre otras cosas porque resolver la ambigüedad es un proceso que no sólo absorbe atención y energía, sino que requiere tiempo. En la lectura nosotros establecemos el tiempo de recepción, pero en el teatro, cuya acción no puede ser interrumpida, ese tiempo no depende del receptor. En cualquier caso, lector y espectador buscan siempre la comprensión y la coherencia mediante procesos de inferencia, anticipaciones, retrospectaciones, agrupamiento de información, eliminación de la información no relevante, etc. Uno de los teóricos de la teoría de la recepción, W.Iser, lo dice claramente:

Ya hemos discutido el proceso de anticipación y retrospectación, y a esto debemos añadir el proceso de agrupamiento de todos los diferentes aspectos de un texto para formar la coherencia que el lector siempre andará buscando. Mientras que las expectativas pueden continuamente modificarse y las imágenes continuamente expandirse, el lector siempre se esforzará, aunque sólo sea inconscientemente, por encajar todo en un esquema coherente [1987: 228].

Que la obra, en su desarrollo, pueda llegar a configurar una significación coherente es imprescindible para que el espectador se implique en la representación. El espectador sostiene la ilusión de la ficción siempre que no tenga que renunciar a la coherencia interna de las acciones y a una interpretación significativa de las mismas. Lo que afirma W.Iser sobre el texto vale aquí para la obra dramática en su conjunto:

Un significado coherente y configurativo es esencial para la aprehensión de una experiencia desconocida, que mediante el proceso de creación de ilusión podemos incorporar a nuestro propio mundo imaginativo [...].

En la oscilación entre coherencia y “asociaciones extrañas”, entre el sentirse implicado en la ilusión y la observación de ésta, el lector ha de dirigir su propia operación equilibradora y es esto lo que conforma la experiencia estética ofrecida por el texto literario [1987: 231-232].

La interpretación es un proceso en el que, apoyándose en el significado y sentido de la obra, el receptor le otorga una significación. Al teatro vamos a confirmar y desconfirmar creencias, supuestos básicos. Necesitamos reajustar constantemente nuestras creencias, necesitamos creer en lo que pensamos, tener confianza y seguridad en nuestras ideas porque de ellas depende en gran parte la seguridad en nosotros mismos. Necesitamos, además, conocer las ideas de los demás, porque nuestra seguridad también depende de que conozcamos o no las ideas, creencias e intenciones de los otros. Vamos al teatro a aprender cómo movernos por el mundo, cómo interpretarlo mejor, cómo entender mejor a los demás y su comportamiento. Vamos movidos por la curiosidad y la necesidad. Interpretación, comprensión y valoración son procesos inextricablemente relacionados y simultáneos.

Es imposible comprensión sin valoración. No se puede separar comprensión y valoración: son simultáneas y constituyen un acto total. El que comprende se acerca a la obra con una visión del mundo propia y ya formulada, con su punto de vista, desde sus posiciones. Estas posiciones en cierta medida determinan la valoración de la obra, pero simultáneamente ellas mismas no permanecen invariables: se someten a la acción de la

obra que siempre aporta algo nuevo. Tan sólo desde un dogmatismo inerte de la postura no se descubre nada en la obra: un dogmático que con lo que ya tenía y no puede enriquecerse. El que comprende no puede exceptuar la posibilidad de un cambio o incluso de un rechazo de sus propios puntos de vista preformados y de las posturas anteriores. En el acto de la comprensión se lleva a cabo una lucha, cuyo resultado es un cambio y un enriquecimiento mutuo (Bajtín, 1982: 364).

Dado el carácter absoluto de la representación (un tiempo y un espacio únicos e irrepetibles), es difícil construir una obra dramática con un sentido totalmente “abierto” o “inconcluso”. En cierto modo, en el teatro no hay –o no puede haber– “obra abierta”. El tiempo y el espacio de la ficción están separados del tiempo y el espacio reales y en este sentido, cuando una obra de teatro se acaba, se acaba por completo, no continúa más allá. Todo lo que no se resuelva en ella quedará para siempre sin resolver, salvo que construyamos otra representación en la que se continúe esa ficción, como en una serie televisiva, por capítulos. (En la Edad Media ocurría esto, pero así y todo, la representación de los *misterios* siempre tenía un final: El Juicio Final, precisamente).

El que deba existir necesariamente un final conclusivo no tiene que suponer que el conflicto o los temas planteados queden cerrados, resueltos, acabados. Como la vida misma, sólo acaba lo que se muere. La muerte es el único final. Teóricamente, el espectador puede continuar imaginando la ficción y dándole una solución en el caso de que no quede resuelta sobre la escena. Esto, sin embargo, no es más que un supuesto, pues lo que el espectador suele hacer, en coherencia con el carácter cerrado del mundo de ficción escénica, es que lo deja como está, como haya quedado en la obra. Apelar a que sea el espectador el que complete la ficción es una apelación retórica, vacía, y muchas veces lo que indica es la incapacidad del autor para ofrecer un final coherente al

espectador. La acción llega a un punto en que no es posible resolverla y entonces hay que dejarla en un lugar de imposible resolución. Si esto se hace intencionadamente, y no por incapacidad, tiene un sentido. Si no es así, la obra queda “mal resuelta”. La resolución puede ser precipitada y hasta poco verosímil, como ocurre con frecuencia en la comedia del Siglo de Oro, pero hay algo en la dinámica interna del mundo de la ficción teatral que pide un final, aunque sea puramente convencional y hasta arbitrario.

Dejar todo en tensión, en suspense, por ejemplo, produce en el espectador incomodidad, revela demasiado el carácter ficticio de la obra. Puede dar la sensación de que la obra puede acabar de cualquier manera o en cualquier momento, y esto significa que la fábula no tiene vida propia, que alguien, el autor o el director, puede hacer con ella lo que quiera. Naturalmente que el autor puede resolver la obra como quiera, pero la obra dramática tiene sus propias exigencias y, para que no se anule el placer que le es propio, no ha de revelar demasiado su carácter ficticio y perder realidad, o sea, la capacidad de sostenerse por sí misma, existir en función de su propia necesidad.

Por todo esto, casi siempre el sentido de la obra sólo se puede elaborar o construir al final de la obra, porque tiene que integrar la totalidad de los signos. A lo largo de la obra, momento a momento, se irán produciendo *aglutinadores de sentido*, pero no se dará todo el sentido antes de su final. Por eso existen multitud de recursos teatrales para lograr el suspense, la intriga y la atención del público, para mantener el interés sostenido a lo largo de toda la representación.

Todo cuanto hemos dicho acerca de la recepción no debe entenderse como la necesidad de una *supeditación* de la obra al público. El público está sometido a presiones, modas, gustos y tendencias cambiantes. No es función del teatro el *complacer* al público. Tener en cuenta su horizonte de expectativas no es lo mismo que

acomodarse a esas expectativas. También se puede intentar modificarlas: “Sólo podemos interpretar lo no familiar mediante su inserción en lo familiar; pero también debemos modificar lo que ya sabemos con el fin de explicar lo nuevo y lo extraño” (Armstrong, 1992: 72).

Dario Fo nos advierte sobre los peligros de idealizar al público:

El público es con frecuencia adulator o demasiado reverente, el público llega al teatro la mayoría de las veces estúpidamente condicionado o prevenido, el público acepta a menudo modas alucinadas, tiene sus propias ideas fijas, y sin duda es difícil quitárselas con un espectáculo [1998: 220].

El autor, el director, el actor, tienen que contar con la resistencia del público, tanto como con su disponibilidad. Tampoco sirve para nada el escudarse en la “incomprensión” del público. El teatro, la obra dramática, no puede ser nunca un *problema de comprensión*. Al teatro no vamos a resolver crucigramas sino a ver, a sentir, a disfrutar y a conocer o aprender algo nuevo que puede ayudarnos a cambiar nuestra vida. A ampliar los límites de nuestro mundo y entusiasmarlos con la posibilidad de transformarlo, empezando por nosotros mismos. El teatro es efímero, pero sus efectos se prolongan más allá de la representación. Estos efectos, ya lo dijimos, han de ser globalmente agradables, positivos, placenteros¹⁶⁹. Estimulación,

¹⁶⁹ Podríamos enumerar estos efectos positivos con una gran variedad de términos. Cada obra produce en cada espectador reacciones distintas, con diversos grados de intensidad y matices emocionales. A modo de ejemplo, más que como intento de definición, y limitándonos a los efectos agradables, podríamos diferenciar:

Diversión pasiva: algo exterior nos produce placer sin que tengamos que hacer ningún esfuerzo para ello.

Diversión activa: algo nos produce placer a condición de que nosotros hagamos algo (movernos, manipular algo, relacionarnos con otros, etc.). El esfuerzo debe ser mínimo.

comunicación e interpretación forman entonces una experiencia emocional y estética integrada.

Por todo cuanto hemos venido afirmando a lo largo de nuestro estudio se comprenderá el papel central, esencial e imprescindible, que concedemos al receptor en la realización de la obra dramática. El receptor teatral es a la vez oyente, espectador, contemplador, observador, espía, juez, crítico, intérprete, partícipe, animador, resonador, amplificador y distanciador de todo cuanto sucede en el escenario.

Entretenimiento: algo atrae y ocupa nuestra atención sin que tengamos que hacer esfuerzo para ello.

Distracción: alejamiento de una preocupación, aplazamiento de una obligación o trabajo. Algo atrae nuestra atención sin esfuerzo, capta nuestra atención y nos evita así el sufrimiento o la tensión producida por algo.

Placer: satisfacción de una necesidad, eliminación de un dolor o tensión. Es sensual, corporal, ligado a los sentidos físicos.

Disfrute: Placer producido por un objeto artístico o mental.

Satisfacción: placer producido por la realización de algo o el logro de un propósito concreto.

Gratificación: recompensa, placer producido por la adquisición o logro de algo después de un esfuerzo.

Agrado: placer moderado producido por la contemplación o la escucha de algo.

Contento: alegría moderada y duradera por la consecución, obtención o realización de algo buscado o esperado.

Alegría: placer espontáneo y general, de duración limitada, motivado por algo concreto.

Júbilo: alegría súbita y elevada motivada por algo inesperado o fuertemente deseado.

Euforia: excitación placentera elevada motivada por la obtención de algo muy deseado o a punto de ser alcanzado.

Felicidad: estado de contento y satisfacción general con ausencia de preocupación y dolor.

Goce: placer estético, intelectual o sensual profundo.

9. DRAMATURGIA Y CRÍTICA TEATRAL

El término dramaturgo, del que deriva dramaturgia, tiene en español dos sentidos no del todo sinónimos: autor del texto teatral y autor de la dramaturgia de una obra teatral. Se trata de dos tareas distintas, aunque puedan ser llevadas a cabo por la misma persona. Conviene diferenciarlas.

El autor teatral (o dramaturgo) es el encargado de escribir el texto que dará lugar a la representación. Él es el quien se hace pública y legalmente responsable del texto y, por tanto, su propietario. Pero puede ocurrir que el texto no sea enteramente de su invención, sino:

-Que la idea original o la base argumental sobre la que escribe el texto proceda de otro (de una novela o un cuento, por ejemplo, o de un hecho real).

-Que su labor haya consistido en hacer una *versión* (modificación sustancial) de otro texto original del que él no es autor, en cuyo caso debe dejar claro en qué ha consistido su labor, qué partes, ideas o párrafos ha añadido o modificado.

-Que su tarea haya sido únicamente realizar una *adaptación* (modificación parcial) de otro texto, en eliminar párrafos –partes del diálogo o los parlamentos– o hacer algunas modificaciones léxicas y sintácticas para actualizar o modernizar el texto, en cuyo caso igualmente está obligado a manifestarlo, dejando clara la autoría del texto general, que no es suya.

Dado que existen derechos legales sobre los beneficios que un texto representado o publicado produce, es preciso determinar en cada caso la participación

que un autor o dramaturgo ha tenido sobre un texto. También lo exige el público receptor (lector o espectador), que nunca debe ser engañado o confundido respecto a la autoría de la obra o de sus cambios y modificaciones.

El término *dramaturgo* puede utilizarse también para referirnos al autor de la *dramaturgia* de una obra. No ha de confundirse dramaturgia con escritura teatral. Dada la ambigüedad de las dos acepciones señaladas, se ha intentado introducir en español el término *dramaturgista* para referirse al autor de la dramaturgia de una obra. Esta palabra, sin embargo, no acaba de ser aceptada por la lengua, quizás porque fuerza en exceso el sentir fonético y la derivación morfológica del español.

En la práctica se puede resolver el problema hablando del “autor de la dramaturgia”, o simplemente del dramaturgo, para referirnos a un trabajo específicamente dramático. El contexto ayuda en cualquier caso a diferenciar el dramaturgo autor de un texto original, del dramaturgo responsable de la dramaturgia de una realización escénica determinada.

Entendemos por *dramaturgia* el estudio y adaptación de un texto previamente escrito para que sirva eficazmente a una representación teatral concreta. Entre las posibles tareas que la elaboración de una dramaturgia puede abordar, tenemos:

- 1) La búsqueda y elección de un texto que sirva para la creación de una obra, acto o representación teatral.

- 2) La fijación del texto base sobre el que se va a empezar a trabajar (ensayos, escenografía, montaje).

- 3) La adaptación de un texto, durante el proceso de producción y ensayos, a la realidad concreta del montaje escénico que se está construyendo, haciendo los cambios necesarios en los diálogos y parlamentos de los personajes, teniendo en cuenta a los

actores concretos que lo van a interpretar y a todos los elementos escenográficos propuestos.

4) El estudio “de mesa”, orientación y discusión sobre el tema, la estructura, el significado del texto y el sentido de la obra, el conflicto o conflictos, etc.

5) El seguimiento de todo el proceso de transformación o paso “del texto a la escena”, analizando las contradicciones y dificultades, y ofreciendo sugerencias o soluciones concretas.

Estas son tareas propias del dramaturgo o autor de la dramaturgia. Con frecuencia este trabajo no tiene un responsable concreto ni definido, diferenciado del director, el escenógrafo o los actores. No parece ésta una “política” acertada. Casi siempre es el director quien se encarga entonces de todo cuanto aquí decimos que puede ser responsabilidad del dramaturgo. No dudamos que el director de una obra pueda asumir estas tareas y realizarlas con total eficacia. Sin embargo, nos parece mucho mejor que exista alguien que se centre o especialice en este trabajo, de suma importancia. Quizás el problema resida precisamente en eso, en que no se considera *necesaria* esta labor. Nosotros pensamos todo lo contrario y achacamos gran parte de los males del teatro actual a la falta de reconocimiento o inexistencia de esa figura, la del “autor de la dramaturgia”, en el proceso de creación y producción teatral.

Hemos defendido, cuando analizamos el texto teatral, la necesidad de un texto *intermediario* entre el texto original y la representación. Añadiríamos ahora que es preciso, además, un *trabajo de intermediación general* que sirva de *punte* entre texto y representación. Esta labor afecta no sólo al texto propiamente dicho, sino a todo el *proceso* de creación, producción y trabajo de escenificación de la obra, en el que la opinión fundamentada del dramaturgo ha de servir de estímulo para la investigación

práctica y ayudar a la concreción de la obra, aportando criterios de análisis, discriminación y elección entre las distintas posibilidades que vayan apareciendo a lo largo de los ensayos e improvisaciones. Esta tarea la asume normalmente el director, pero puede diferenciarse y especializarse. Al director le incumbe la tarea de *decidir* a lo largo de todo el proceso los pasos a dar, el ritmo del trabajo y, al final, ser quien tome *todas las decisiones últimas*. No es poca tarea. Él ha de asumir la responsabilidad *global* de la obra. ¿Es esto incompatible con la tarea del dramaturgo que aquí estamos definiendo? No sólo no nos parecen trabajos incompatibles, los del director y el dramaturgo, sino ambos necesarios y complementarios. Lograr una integración armónica y productiva de sus “papeles” serviría para dar un impulso renovador a la escena.

El término *dramaturgia* tiene, por tanto, un sentido práctico que quisiéramos reivindicar. Pero también quisiéramos defender el término como disciplina o materia de estudio, con un objeto propio y unos contenidos específicos.

Partamos de una afirmación difícilmente rebatible: “La característica principal de un texto heterónomo es que resulta limitado y potencialmente inagotable” (Armstrong, 1992: 38). Un texto y una obra teatral son *heterónomos*, es decir, no tienen una interpretación única, cerrada, correcta y válida. En este sentido, toda obra dramática es “potencialmente inagotable” en cuanto a su interpretación y, por tanto, en cuanto a sus posibilidades de representación o escenificación. Sin embargo, ya lo hemos repetido, existen interpretaciones ilegítimas, incompatibles con la intención de la obra, incoherentes con su tema, inaceptables porque impiden la comunicación o la comprensión, etc. Del mismo modo que no todas las interpretaciones de un texto son válidas, o igualmente válidas, tampoco cualquier realización escénica es válida o

igualmente válida. Existen, por tanto, montajes inaceptables, representaciones rechazables. Corresponde al dramaturgo, antes del estreno y durante el proceso de ensayos, la tarea de analizar y valorar todas las alternativas que surjan por parte de los actores, escenógrafos, músicos, etc., porque existe una dramaturgia de todo ello. Podemos hablar con propiedad de “dramaturgia de la interpretación”, “dramaturgia de la escenografía”, “dramaturgia del espacio sonoro”, etc., para referirnos a los signos que en cada caso se utilizan, analizar su significado, su coherencia con el tema de la obra, su cohesión interna, etc. Esta tarea no es igual que la de crear o proponer una forma de interpretación de un personaje (lo que corresponde al actor y al director), o la de diseñar y crear una escenografía (lo que corresponde al escenógrafo), etc. La dramaturgia analiza *todos* los códigos y signos de la escena, valora su significado y sentido, partiendo del texto, pero viendo cómo ese texto se concreta y realiza en la propuesta escénica. No propone un texto y luego se desentiende por completo de él, dejando la tarea de “pasarle” a la escena exclusivamente en manos del director. El dramaturgo, sin embargo, no hace *propuestas* sobre la interpretación de los actores, ni sobre la escenografía, ni sobre la dirección, sino que analiza todo el proceso y lo valora, y sus argumentos y opiniones las ofrece al director para que decida luego lo que crea mejor. El dramaturgo es un asesor, alguien que proporciona información y crítica interna constante sobre todo el proceso de creación. Como no es el responsable del montaje (lo es el director) se encuentra en una posición ideal para valorar y analizar con entera libertad todos los elementos en juego. Su tarea debiera ser enormemente apreciada por todos, ya que es una mirada conocedora e interesada por todo el proceso desde dentro, pero al mismo tiempo libre y distanciada, capaz de proporcionar datos, criterios y valoraciones que los que están directamente implicados difícilmente puede realizar.

La *Dramaturgia* es una disciplina, por tanto, que trata de estudiar las obras teatrales en función de su coherencia, su estructura y su composición, tanto en lo que se refiere al texto como a la representación. Estudia los efectos de una propuesta escénica, define las manipulaciones legítimas e ilegítimas del texto, descubre las posibilidades de representación encerradas en la obra misma. Para ello puede estudiar obras concretas – textos y representaciones–, pero también establecer principios generales, definir los métodos y modos de análisis más eficaces. A la Dramaturgia le corresponde estudiar los géneros dramáticos, por ejemplo, o los géneros interpretativos de los que hablamos a propósito del actor y el personaje; o hacer estudios comparativos entre obras y géneros, etc. En resumen, podríamos hablar de una dramaturgia *general* o *teórica* y otra *práctica* o *aplicada*. Su espacio epistemológico y la importancia práctica dentro de las disciplinas teatrales parece indiscutible.

Autor, dramaturgo y dramaturgia no son, por lo tanto, palabras inútiles o prescindibles dentro del hecho teatral, ya que aluden a realidades cuya importancia en el proceso creativo y productivo de la obra dramática son de una relevancia fundamental, no meramente decorativa o accesorio.

Pero si el análisis dramaturgico de la obra es imprescindible, teórica y prácticamente, dentro del proceso teatral, no lo es menos la *crítica teatral*. Incluimos la tarea crítica, al igual que la dramaturgica, dentro del proceso general de análisis de la obra dramática y, por lo mismo, como parte de una teoría global y crítica del teatro. El estudio del hecho teatral quedaría incompleto sin establecer el lugar y la función de la crítica. No hay teatro sin crítica: éste es nuestro punto de partida. No podemos eliminar la labor del crítico de la actividad teatral sin provocar una grave distorsión en todo el proceso creativo y de recepción de la obra.

Desde los orígenes del teatro en Grecia, la crítica forma parte esencial del hecho teatral. Allí se otorgaba un premio a la mejor tragedia, y para ello se decidía democráticamente entre un conjunto de “críticos” o encargados de valorar las trilogías, el nombre del autor y obra premiada. El público, por otra parte, siempre ha ejercido una labor de crítica inmediata o espontánea, casi siempre también de forma ostentosa e inmisericorde. Esta crítica tenía hasta hace poco la importantísima función de manifestar el agrado o desagrado mayoritario ante una obra y su interpretación por parte de los actores. Pese a los excesos y abusos a los que en algún momento se llegó, era una práctica saludable y necesaria, que sirvió durante siglos para estimular la imaginación de autores, actores y directores, y era expresión clara del interés masivo que el teatro suscitaba. El teatro no era una actividad anodina que dejara indiferente al público, que le obligara a “mantener las formas”, como si asistiera a una misa o un entierro. El público no tenía obligación alguna de “ser educado” cuando algo no le gustaba. La famosa “cólera del español sentado” no debe entenderse como síntoma de barbarie, falta de educación, cultura o gusto, sino como lo que de verdad era: pasión por la escena.

Hoy, sin embargo, las convenciones sobre el comportamiento del público han cambiado radicalmente hasta el punto de volverse, en consonancia con cierto tipo de teatro, en la más educada expresión del aburrimiento y la apatía. Hoy la norma dominante parece ser la de que al teatro se va a “aplaudir y/o callar”. En un panfleto “educativo”, repartido profusamente no hace mucho entre los escolares, el Centro Dramático Nacional establecía explícitamente esta norma, presentándola poco menos que de obligado cumplimiento. Al teatro –se leía en ese folleto– se ha de ir “bien vestido” y al final de la obra, si ha gustado, se debe aplaudir y así reconocer la labor de los actores; si no ha gustado, se tiene la posibilidad de “no aplaudir” y “guardar

silencio”. Pero si el público se ha acostumbrado a callar –o, mejor, se la ha acostumbrado–, mayor razón para que la crítica no calle y ejerza públicamente su labor.

En contra de la crítica se han levantado muchas veces muchas voces, no siempre con argumentos serios. Uno de ellos, falaz y demagógico, es el que proclama que se debe siempre reconocer, al menos, el esfuerzo de los actores y demás profesionales de la escena ya que, gracias a su dedicación generosa, nosotros podemos asistir a la magia del teatro. Este argumento se suele completar con el muy compasivo de que silbar, patear, gritar o no aplaudir una obra es “tirar piedras contra el propio teatro”. Los actores, al fin y al cabo, que es a quienes se aplaude, “viven de su trabajo como cualquier otro”, y nadie merece ser silbado o pateado por realizar su trabajo del mejor modo posible, como hacen sin duda todos los actores. Lo contrario es “de mala educación” y “de desagradecidos”. Apelando al respeto se pide una especie de aplauso incondicional.

Pero nosotros pensamos que no hay peor remedio ni más absurdo procedimiento para “ayudar al teatro” que el de acallar la crítica, desvirtuarla o eliminarla de la escena, empezando por la crítica del público. A un público al que se culpabiliza por no acudir al teatro y, si acude, se le obliga o acostumbra a callar, a reprimir su enfado, a no expresar el aburrimiento o el tedio mortal que una obra puede producirle, se le está física y psicológicamente invitando a que no acuda más al teatro. Acomplejar al público, además, por no entender o no saber apreciar montajes pretenciosos, incomprensibles o disparatados, que lo único que muestran es la egomanía de sus autores, es como pedir a la mayoría que grite “¡viva el teatro muerto!”, del mismo modo que aplaudían los vasallos del cuento la hermosura de aquel vestido de oro invisible que llevaba el rey desnudo.

Entre los argumentos serios está el que hace referencia a “los críticos”, poniendo de manifiesto su incompetencia, sus manías y abusos. Llevan razón en algunos casos quienes así opinan. Pero ni la incultura del público, ni su posible conservadurismo, ni su admiración por lo que no comprende ni disfruta, ni las injusticias de algunos críticos, nada de todo esto nos puede cegar hasta el punto de no reconocer la imprescindible, saludable a inapreciable labor de una *crítica libre*, argumentada, con buen juicio y criterios, independiente, apasionada y ecuánime al mismo tiempo. Sin ella el teatro pierde fácilmente su rumbo. No hay peor enemigo del teatro que la falta de una crítica razonada.

Hemos defendido la necesidad de la crítica; nos toca ahora analizar y definir su objeto y su función.

U.Eco [2000] ha establecido una serie de premisas respecto a lo que él llama “los límites de la interpretación” de los textos literarios, que bien nos puede servir de guía para fundamentar el objeto y sentido de la crítica. Parte del principio, expresado varias veces a lo largo de nuestro estudio, de que ningún mensaje puede significar “cualquier cosa”. Un texto puede significar muchas cosas, pero hay cosas que no puede significar. Todo enunciado, además, tiene un significado literal. Ese significado literal se puede modificar creando un nuevo sentido, pero se ha de tener en cuenta el peso inicial de ese significado “literal”. Cualquier receptor, por otro lado, puede producir significados, pero siempre habrá de hacerlo de acuerdo con las restricciones que el propio texto establece. Todo texto da (contiene) instrucciones para la producción del significado. Una cosa será, por tanto, *usar* un texto y otra *interpretarlo*. Con un texto un receptor puede hacer lo que desee, construir los significados y sentidos que quiera: eso es *usar* el texto. Pero otra cosa es *interpretarlo*, para lo cual se han de aceptar las

restricciones que el propio texto impone. Un texto no es un mero estímulo para la deriva interpretativa. Y donde decimos texto podemos añadir obra o representación.

La crítica teatral es una interpretación elaborada de una obra teatral. Su objeto es desvelar el contenido y sentido de la obra (del texto y la representación), analizar sus elementos fundamentales para revelar la coherencia, la cohesión, el ritmo y sus valores formales, estéticos (el trabajo de interpretación, la construcción del espacio y el tiempo, etc.) Si la obra no está lograda, la crítica deberá manifestar y demostrar su falta de coherencia, de cohesión y ritmo, sus desaciertos formales. Para todo ello necesitará definir el tema de la obra, hacer una interpretación del mismo, cómo se muestra y articula a lo largo de la obra.

La crítica es la elaboración de una interpretación que ayuda a explicar y comprender la obra en su conjunto. Analiza con datos y argumentos, interpreta con criterios y valoraciones. No hay crítica sin criterios; no hay valoración sin valores en los que se cree. Su misión no es juzgar, sino analizar, interpretar y valorar. No pretende, por tanto, establecer *la* interpretación correcta y única de la obra, sino *una* interpretación correcta y válida. Puede, además, señalar o describir alguna de las interpretaciones no admisibles, aquéllas que son incompatibles con el tema y el sentido general de la obra. Puede incluso, mostrar el porqué de alguna de las interpretaciones más comunes o aceptadas por la mayoría del público. Interpreta las interpretaciones, explica cómo el texto o la obra produce determinadas interpretaciones.

El crítico, por tanto, no se erige en juez, no lleva a cabo juicios sumarísimos, aunque se vea obligado a ejercer su labor a través de una minicolumna periodística. El crítico valora y da una interpretación argumentada de la obra y el trabajo de sus creadores (autor, actores y director, sobre todo).

Como receptor, el crítico se sitúa en el lugar del espectador *ideal*: sin prejuicios, con total disponibilidad anímica, abierto a todo lo nuevo, entregado al placer que la obra produzca. Luego analiza los efectos que la obra le ha provocado. Después empieza su verdadera labor, la de comprender el sentido de la obra y los efectos que produce en la mayoría de los espectadores, no para dar por buenos o malos estos resultados sin más, sino para explicarlos.

Toda interpretación responde a una hipótesis o conjetura de sentido. La obra debe funcionar como un todo orgánico que confirma o desconfirma esa hipótesis. Así opera el crítico.

El crítico no debe dejarse atrapar por la fascinación del pensamiento o la estética “hermética”, o sea, no dar por bueno todo aquello que no se puede explicar o todo aquello que se nos presenta oscura y confusamente. No debe caer en la tentación del subjetivismo o el relativismo absolutista, aquel que no se atreve a valorar nada porque todo argumento en el fondo no es más que “opinión subjetiva”. El hecho de que no haya un sentido objetivo y último de la obra, no es lo mismo que afirmar que todo sentido es subjetivo. Ya hemos dicho que una interpretación válida es aquella que se fundamenta en alguno de los posibles sentidos de la obra, aquéllos que la obra contiene en su propia estructura y en el significado de los signos de que se compone. U.Eco habla del principio de “simpatía universal”, por el que toda cosa puede remitir a cualquier otra basándose en alguna posible asociación formal (analógica, metafórica, metonímica, simbólica, o de contraste, homonimia, coincidencia casual o parcial en algún aspecto formal, etc.). En el arte es muy fácil dar por válido este principio de simpatía, contagio o relación universal de conceptos, enunciados, formas, temas, estructuras, etc., para fundamentar una interpretación. Pero hay semejanzas arbitrarias y relaciones puramente

casuales que no tienen ningún valor interpretativo. Por eso U.Eco distingue entre la “interpretación sana”, que no fuerza la semejanza o la analogía, y la “interpretación paranoica”, que ve secreto y conspiraciones de sentido en casi todo. La crítica no ha de convertir su trabajo en un ejercicio de invención literaria, de juego con las palabras, de exhibición de ocurrencias y vanidad discursiva. Y menos aún en un instrumento de dominación o prepotencia para mantener un supuesto estatus de privilegio o distinción intelectual.

La crítica, decimos, no revela el sentido infalible de una obra, el sentido que debemos dar a una obra, sino cómo se engendran los sentidos múltiples y polivalentes de una obra, qué relación hay entre ellos y cuál de estos sentidos puede ser el más aceptable. La crítica busca la comprensión y el sentido, superando las categorías de buen o mal gusto, yendo más allá del gustar o no gustar. Media entre la reacción o crítica espontánea del público y la elaboración razonada de una significación concreta de la obra. La crítica no intenta dar un sentido *verdadero* a la obra, sino un sentido *que tenga sentido*. Como dice R.Barthes:

La crítica no busca la verdad de la obra, el fondo, la traducción verdadera o exacta, porque “el fondo” es el sujeto mismo, es decir, una ausencia: toda metáfora es signo sin fondo, es ese lejano del significado lo que el proceso simbólico, en su profusión, designa: el crítico sólo puede continuar las metáforas de la obra, no reducirlas: una vez más, si hay en la obra un significado “oculto” y “objetivo”, el símbolo no es más que eufemismo, la literatura no es más que disfraz y la crítica no es más que filología. Es estéril llevar de nuevo la obra a lo explícito puro, puesto que entonces no hay *en seguida* nada más que decir y la función de la obra no puede consistir en sellar los labios de aquellos que la leen; pero apenas es menos vano el buscar en la obra lo que

diría sin decirlo y suponer en ella un secreto último, al cual, una vez descubierto, no habría igualmente nada que agregar [1983: 75].

La crítica teatral, por todo cuanto decimos, es imprescindible para revitalizar y estimular la aparición de lo mejor sobre la escena. Ya dijo Oscar Wilde que “sin espíritu crítico no existe ninguna creación artística digna de ese nombre”. Y que “la crítica es no solamente la reflexión del arte, sino su transformación. El arte crea un modelo ideal de vida, la crítica crea un modelo ideal de arte” (Siliunas, 1995: 45).

La Dramaturgia y la Crítica Teatral, como disciplinas teóricas y como prácticas al servicio de la representación y el desarrollo del arte teatral, no podrían ejercerse plenamente sin un sólido fundamento teórico. Una de las funciones de la teoría teatral es la de servir de soporte y apoyo al trabajo dramático y crítico. Por eso hemos relacionado aquí Dramaturgia, Crítica y Teoría Teatral. Aunque sólo fuera por esta razón, ya estaría justificado nuestro esfuerzo por sentar las bases para la elaboración de una Teoría del Teatro¹⁷⁰.

¹⁷⁰ NOTA FINAL: Todo cuanto hemos afirmado y argumentado en este trabajo es “discutible”, en el sentido de que “puede ser tanto aceptado como rechazado” y que, por lo mismo, aspira o merece “ser discutido”.

APÉNDICE I

ANÁLISIS DE TEXTOS TEATRALES

Presentamos aquí, brevemente comentados, una serie de fragmentos de textos teatrales en los que se reflejan o muestran algunas de las ideas expuestas de forma teórica a lo largo de nuestro estudio. Servirán para dar mayor fundamento a cuanto hemos afirmado, pero no deben confundirse, sin embargo, con una *demostración*. Son, más bien, una *confirmación* que, de por sí, no puede sustituir a la consistencia y validez de la teoría, pues también pudieran confirmar el error. No hemos querido introducir estos textos dentro del discurso teórico para mantener coherencia con nuestra posición y no confundir definición y argumentación con confirmación o ilustración; para evitar la circularidad del discurso, en definitiva. Este apéndice podría prolongarse casi ilimitadamente, analizando elementos y aspectos del texto y la representación a lo largo de la historia, lo que podría revelar aspectos evolutivos de sumo interés, pero este propósito desborda por completo nuestro objetivo, así que nos limitaremos, de forma un tanto aleatoria, a unos cuantos fragmentos significativos, breves, pero fáciles de situar en su contexto. Nos parece este método mejor que el que suele utilizarse en otros trabajos, en los que, dentro del discurso teórico, se citan y hacen referencias frecuentes a obras y espectáculos que sólo muy casualmente puede conocer el lector.

SOBRE LA FUNCIONALIDAD TEATRAL Y ESCÉNICA DEL TEXTO DRAMÁTICO

Escena 1, Acto I, de *Hamlet*, de W. Shakespeare [1979]¹⁷¹

ELSINOR. EXPLANADA DELANTE DEL CASTILLO

FRANCISCO, *de centinela en su puesto. Entra BERNARDO dirigiéndose a él.*

-¿Quién vive?

-¡No, contestadme a mí! ¡Alto y descubríos!

-“¿Viva el rey!”

-¿Bernardo?

- El mismo.

- Llegáis muy puntualmente, a vuestra hora.

- Acaban de dar las doce. Vete a dormir, Francisco.

- Muchas gracias por el relevo. Hace un frío cruel, y estoy fatigado.

- ¿Ha sido tranquila vuestra guardia?

- Ni un ratón se ha movido.

- Está bien: buenas noches. Si halláis a Horacio y Marcelo, mis compañeros de guardia, decidles que se den prisa.

- Me parece oírlos. ¡Alto! ¡Eh! ¿Quién va?

Entran HORACIO y MARCELO

-¡Amigos del país!

-¡Y vasallos del rey de Dinamarca!

¹⁷¹ Eliminamos los nombres de los personajes al inicio de sus intervenciones para que quede más claro lo que queremos mostrar con este fragmento.

En primer lugar, la distribución en actos y escenas (numeradas y sucesivas), ya implica una *conciencia de género* y una *elección sobre la estructura* y organización del texto y la acción dramática, organización que condiciona el desarrollo posterior del texto, pues no se puede, por ejemplo, o no es muy coherente, empezar distribuyendo un texto dramático en actos y escenas para luego pasar a un texto sin ninguna división externa; o dividir una escena en función de un criterio y luego utilizar otro totalmente distinto, etc. Así que el autor teatral empieza seleccionando una *estructura* o un esquema que es *externo* o formal, pero que ha de responder ya a un primer nivel de la estructura *interna*, o sea, que ha de tener alguna idea, por muy vaga o imprecisa que pueda ser, sobre el contenido argumental o la fábula que va a *inventar* y *construir*. Un plan, digamos, al menos de la primera escena (como aquí hace Shakespeare), que va a condicionar el plan general de la obra. No nos referimos tanto a lo que tiene en la mente el autor *antes* de escribir, asunto que no nos interesa en principio para nada, porque eso pertenece al “autor empírico”, y no al dramaturgo. Lo que nos interesa mostrar es que, una vez elegido, ese esquema interno y externo inicial va a condicionar o limitar las siguientes invenciones y decisiones que se tomen. Esta predeterminación es en un sentido restrictiva, pero en otro “permisiva” o amplificadora: posibilita la concentración, la intensificación y la expansión de una serie de recursos lingüísticos y mentales por los que el teatro se diferencia de otras formas de creación verbal y artística. Por ejemplo, en este caso, la forma de describir el espacio y de situar en el tiempo la acción, es totalmente distinta a lo que haría un narrador. Se dice: “Elsinor. Explanada delante del castillo”. Nada más sintético. Nunca lo haría así un narrador que quisiera fabular y construir una historia. Nótese, por ejemplo, la construcción nominal, con ausencia de verbo, y también de sujeto, como marca de impersonalidad y de funcionalidad

descriptiva pura. Nos basta con saber que hay un castillo con una explanada *delante* (o sea, que el castillo está de fondo, y vemos el espacio de enfrente), y que ese castillo pertenece al “feudo” de Elsinor (pronto sabremos, a través de un personaje, que está situado en Dinamarca y es el castillo del Rey). Si Shakespeare hubiera escrito *Hamlet* pensando en un lector cualquiera, no interesado en llevar la obra a escena, hubiera sido más descriptivo y más informativo, incluso hubiera cuidado el “estilo” y la forma de escribir, asumiendo el carácter literario de su texto; más aún si hubiera imaginado un lector de cuatro siglos después. Si pensara en esa forma de posteridad más o menos gloriosa, se daría cuenta de que debería especificar un poco más ese espacio y ese tiempo: época, territorio en que se desarrollan los hechos, ciertas características básicas de ese espacio, etc.; dónde está y cómo es Elsinor, en definitiva. Hoy, con nuestro conocimiento histórico, podemos fácilmente reconstruir ese espacio y ese tiempo en lo fundamental, de modo suficiente como para poder imaginar el lugar de los hechos. La lectura de este inicio de escena y obra (no entramos aquí en una discusión histórico-filológica sobre la literaridad y autoría del texto que comentamos) nos muestra que el autor no piensa como un narrador, ni como un poeta, ni como un historiador, sino como dramaturgo, o sea, piensa e imagina la representación, una representación real e inmediata, en un espacio conocido, como era el caso de Shakespeare, o una posible representación futura en un espacio impreciso, como en el caso de un autor actual. Al elegir el género, Shakespeare seguramente estaba más condicionado por las convenciones literarias y escénicas de su tiempo de lo que estaría un autor de hoy, pero ambos tendrían un mismo modo básico de proceder y escribir.

Leemos a continuación una serie de réplicas y contrarréplicas cortas, puestas en boca de dos personajes a los que desconocemos por completo, aunque podemos

imaginar alguno de sus rasgos básicos enseguida, lo que haría un espectador de forma inmediata al verlos en escena, personajes que irían vestidos de un modo que permitiría una primera y rápida identificación. Dos soldados, inferimos de cualquier modo los lectores en cuanto transcurren tres o cuatro réplicas. Tenemos esquemas mentales de qué es un castillo y unos soldados haciendo guardia, lo que nos permite realizar las inferencias mínimas para dar un sentido inmediato a lo que vemos y oímos sobre el escenario. No podemos entrar aquí a analizar todo lo que presuponen (implicaturas lógicas y conversacionales) esas palabras y formas de hablar iniciales de los dos personajes; no es necesario para lo que estamos mostrando, y cualquiera puede hacer un ejercicio mental sobre todo lo que supone ese “¿Quién vive?” o “¡Viva el rey!”, por ejemplo. Nos interesa más revelar la función escénica y dramática de las acotaciones implícitas del texto. Así, al conminarle un soldado a otro con ese “¡Alto y descubríos!”, señala una doble acción, que se descubra –luego lleva seguramente el rostro cubierto– y que diga la contraseña identificadora para saber si es un soldado amigo o enemigo. A través de dos réplicas brevísimas ya sabemos, por tanto, que hay dos soldados de guardia, que uno está frente al castillo y otro llega o aparece cubierto, que no se reconocen de inmediato, seguramente porque no se ven bien (en el caso de la representación ya lo sabrían los espectadores, porque de algún modo se escenificaría que es noche, exactamente la media noche, como luego nos dirán los propios personajes). Sabríamos también, por los signos de admiración, que gritan o vocean, por lo que debe haber cierta distancia física entre ellos para hacer verosímil esa forma de dirigirse el uno al otro. Este modo de hablar es ya una indicación didascálica sobre la forma que han de interpretar y representar estas intervenciones los actores, lo que supone tomar determinada actitud corporal, cierto estilo o forma de hablar propia de los

soldados, con aplomo, fuerza y confianza, incluso con cierto ritmo, más bien rápido, sin dejar demasiado tiempo entre réplica y réplica. Se sugiere, por tanto, una voz, una entonación, una actitud corporal, incluso breves gestos para reforzar la voz y lo dicho, pero también un tiempo, un espacio y una distancia proxémica. Todo esto un narrador, repetimos, lo tendría necesariamente que hacer de otro modo, creando en primer lugar una voz y una posición o punto de vista narrativo, con un tono y un ritmo distintos, adaptándose a los ritmos de la lectura y a los procesos imaginarios que quiere inducir en el lector, captando su atención y su imaginación con detalles descriptivos mucho más visuales y precisos, llevándole a la fabulación de un modo eficaz, verosímil y coherente. Con muchas más palabras¹⁷², sin duda, y con otra estructura, con otra construcción formal y sintáctica.

Si pasamos un poco más adelante nos encontramos con otro recurso de la escritura teatral muy evidente: el uso de los nombres propios. Los personajes enseguida nos dicen su *nombre*, y nos lo dicen sobre todo a nosotros, los espectadores o lectores, para que podemos rápidamente hacernos una “composición de los personajes”, para lo cual es imprescindible identificar o distinguir a los actores que van apareciendo en escena. Conocemos muy pronto el nombre de cuatro personajes, lo que no es poco cuando apenas puede haber transcurrido un minuto de la acción dramática. En el teatro los personajes repiten mucho su nombre y el de los otros, porque es un buen recurso para que el espectador no se despiste. El nombre es el medio más fácil de identificar a una persona y a un personaje, aunque poco nos dice sobre su modo de ser o su identidad

¹⁷² Parece claro que la narración necesita más palabras que una obra dramática para desarrollar la misma historia, del mismo modo que un poema necesitaría muchas menos, y una buena exposición “didáctica” sobre el contenido de la o las “tesis” de *Hamlet* exigiría más proposiciones que las que forman la obra teatral, aunque menos, posiblemente, que su novelización. Esta diferencia cuantitativa entre géneros es, cuanto menos, sintomática.

real, asunto sobre el que no nos interesamos en el teatro más que en función de los hechos (para entender e interpretar mejor lo que sucede sobre la escena). Digamos que no tenemos ninguna curiosidad psicológica ni taxonómica *per se*, como podría entender el mal teatro naturalista. La “personalidad” del personaje es teatral, como todo en el teatro, exterior e “incompleta”, no real, ni realista, o sea, que está ahí para ilustrarnos una idea de lo humano universal, no lo particularizado individual; paradójicamente, para que pueda encarnar eso universal, el personaje ha de estar bien caracterizado o diferenciado, mostrarnos un modo de ser y de actuar original, único, capaz de producir extrañeza y conmoción con su comportamiento. Aquí, los soldados se individualizan pronto, pero lo hacen a través de su modo de hablar y de actuar, tanto con relación a sí mismos como al otro. Sabemos que uno es muy puntual, y que el otro es agradecido y está fatigado. Luego sabemos que esperan a otros dos compañeros de guardia, Horacio y Marcelo, que no son tan puntuales como Bernardo, pero que llegarán pronto. Los dos presentes, por el modo de hablar, parecen o podemos suponer que son jóvenes, que se llaman por sus nombres con camaradería.

El texto está lleno de otras indicaciones temporales y espaciales: son las doce de la noche (es una hora “simbólica”, el momento más oscuro, una hora que divide la noche e inicia el cambio hacia el amanecer, etc.), hace mucho frío (puede ser invierno), la noche ha sido quizás “demasiado” tranquila (no se ha movido ni un ratón, lo que indica que el centinela ha estado muy atento y eso crea cierta expectación en el lector o espectador, un estado de alerta especial, “identificándose” con el soldado –¿por qué ese silencio? ¿qué va a ocurrir?, se preguntará de forma más o menos consciente–). La intriga aumenta cuando Francisco dice que parece “oírlos” (a Horacio y Marcelo), lo cual, siendo una suposición (dice “parece”) es una suposición un poco forzada, pues

resulta difícil saber quiénes son, incluso si son uno o varios los que se acercan. Aunque se les pide la contraseña cómo a Francisco, vemos que no responden igual, pero su respuesta basta para identificarlos. Se suprime lo innecesario, ya que se puede suponer que se conocen simplemente por la voz y no es necesario repetir la contraseña, una redundancia prescindible.

Otra característica textual de este fragmento es el desarrollo “contrapicado” (pregunta-respuesta) del diálogo, sin marcadores que den entrada a las réplicas. Es una forma de dialogar muy directa y sintética que enseguida identificamos como teatral, algo que se aprende fácilmente en cuanto se va un par de veces al teatro o se lee alguna obra clásica. Es un diálogo “en presente”, real, no contado. Precisamente porque no viene marcado sintácticamente ni se nos presenta como dependiendo de ninguna otra conciencia que la de los personajes mismos, por eso los actores pueden dar vida a ese diálogo, hacerlo real. El actor no actúa como quien reproduce lo que otro cuenta o dice (el autor), sino que encarna y hace presente el diálogo y la acción de unos personajes que ha inventado otro.

El que todo esto se lleve a cabo, a través de recursos textuales, al inicio de la obra, nos indica algo que hemos afirmado a lo largo de este estudio, el carácter absoluto de la representación y la necesidad de crear, desde el comienzo, las condiciones básicas espacio-temporales de la acción. Para ello se cuenta con la competencia general del espectador, su conocimiento del mundo, y también su competencia teatral, su conocimiento de las características básicas del género teatral. La “sobrecarga” informativa añadida al diálogo responde a la necesidad de facilitar o hacer posible inferencias coherentes, datos que no se pueden transmitir mediante medios artificiales o

añadidos narrativos o explicativos, o sea, de forma externa, sino mediante el diálogo y la acción, manteniendo el máximo de verosimilitud en las situaciones.

Todo cuanto hemos descubierto en este breve fragmento muestra nuestra hipótesis acerca de que el carácter escénico de la representación condiciona y hace posible el texto teatral, siempre escrito e imaginado por y para la escena.

SOBRE LA PRESENCIA DEL AUTOR EN EL TEXTO DRAMÁTICO Y CÓMO INTRODUCIR TEXTOS DE NATURALEZA DIDÁCTICA Y DISCURSIVA DENTRO DEL MISMO

Acto III, escena II, de *Hamlet*, de W.Shakespeare [1979]

UN SALÓN EN EL CASTILLO

Entra HAMLET con algunos actores

HAMLET.- Te ruego que recites este pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos actores, valdría más que diera mis versos al pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aun podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave u elegante la expresión. ¡Oh!, me hiere el alma oír a un robusto jayán con su enorme peluca desgarrar una pasión hasta convertirla en jirones, hendiendo los oídos de la gentecilla de la cazuela [...]

ACTOR PRIMERO.- Lo prometo a Vuestra Alteza.

HAMLET.- No seas tampoco demasiado tímido; en esto tu propia discreción debe guiarte. Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que ella opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es, por decirlo así, servir de espejo a la Naturaleza: mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico. De donde, si se recarga la expresión, o si languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos de disgustar a los discretos, cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto de otros.

Este es un buen ejemplo de la intromisión del autor-dramaturgo en la obra misma, o sea, el mezclar la realidad con la ficción. Primero, está claro que no puede hablar el autor directamente, salvo que se constituya él mismo en personaje, como hacía muy bien T.Kantor, teatralizándose a sí mismo y distanciándose y distanciando así el espectáculo-representación, aunque nunca interviniendo verbalmente. El autor debe hacerlo, decimos, a través de los personajes, en este caso Shakespeare lo hace a través de Hamlet. Para ello ha de dar verosimilitud a la situación en la que se va a decir lo que se va a decir, que no es exactamente lo que diría el propio personaje, ni tampoco del todo lo que diría el autor, aquí William Shakespeare. Vemos que se inscribe, se integra esta intervención externa, mediante un procedimiento verosímil: Hamlet ha contratado a unos actores para que representen una escena que él mismo ha escrito; esta escena, a su vez, está muy justificada, porque va a ser el recurso mediante el cual Hamlet

desenmascare a esa “serpiente que quitó a tu padre la vida” y “ciñe hoy su corona”, “ese incestuoso” y “esa adúltera bestia” –su propia madre–, tal y como le revela la Sombra, el Espectro de su padre.

Tenemos, por tanto, una situación verosímil que permite, en principio, integrar un texto de naturaleza discursiva o didáctica dentro de la acción dramática, “paralizándola” momentáneamente. ¿Está igualmente integrado y justificado todo lo que dice Hamlet y cómo lo dice? Por un lado sí, ya que le interesa mucho a Hamlet, acorde con su situación y el momento del conflicto general, el que esa representación intencionada se lleve a cabo correctamente y así pueda alcanzar él el objetivo que pretende: desenmascarar al asesino de su padre. Pero, por otro lado, no podemos dejar de pensar que a través de Hamlet, en este momento, no sólo habla Hamlet, personaje de ficción, sino también Shakespeare, persona real. Si no fuera así quizás el párrafo fuera más conciso y orientado, no sólo hacia el modo de interpretar, sino hacia otros aspectos escénicos o de la representación que, en un momento, va a dejar de ser ficticia dentro de la ficción para ser una ficción real, tal y como planea Hamlet. Esto es metateatro, claro, pero sin salirse de la ficción general. Un metateatro de nivel 1, diríamos, mientras que la parte de la intervención de Hamlet sobrante, es metateatro de nivel 2, porque apunta hacia fuera de la escena, hacia el modo de representar e interpretar las obras dramáticas en la época isabelina. El espectador de su tiempo así lo interpretaría, como hoy lo hacemos nosotros. Shakespeare lo hace de manera intencional, está claro, y seguramente sabedor de la dificultad de hacerlo, pues de otro modo no lo hilvanaría con tanta maestría. Pero se le va la mano, para nuestro gusto, y una prueba está en lo que podríamos llamar la *prueba de la supresión* o la *prueba de la conmutación*, consistente en borrar los párrafos sobrantes o conmutarlos por otros más adecuados; en este caso,

menos discursivos y más teatrales. Si no resisten la prueba confirman la sospecha del carácter forzado (mezcla, añadido) de un texto no dramático dentro de una obra teatral, sea de la naturaleza que sea esa inclusión, narrativa, poética o discursiva, como en este caso. Sin embargo, espectadores de hoy, agradecemos que Shakespeare haya forzado este parlamento de Hamlet, ya que nos permite conocer mejor su teoría interpretativa y datos valiosos sobre el teatro de su tiempo. Su teoría interpretativa confirma nuestro modo de entender algunos aspectos esenciales de la actuación relacionados con la naturaleza misma del teatro y la representación. Por ejemplo, la “naturalidad”, una de las condiciones básicas del teatro, dado que la ficción no puede ni alejarse demasiado de la realidad (la Naturaleza, dice Shakespeare, tal y como se entendía en su tiempo), ni aproximarse excesivamente a ella, tal y como años más tarde defendería Diderot y Lessing. Las emociones no pueden ser exageradas, como suelen ser en la vida y en el mal teatro, pero tampoco tímidas o lánguidas, como también pueden ser en la vida y en el mal teatro. Se cuida mucho Shakespeare de otro de los elementos fundamentales del arte de la interpretación: la voz y el gesto. No se ha de gritar ni vocear, y menos para hacer reír al público, ni tampoco hacer gestos exagerados con las manos. La expresión en todo ha de ser controlada, incluso en medio del “mismo torrente, tempestad y aun podría decir torbellino” de la pasión. Aquí Shakespeare introduce, a través de esta triple comparación poética, redundante y acumulativa (torrente, tempestad, torbellino), un rasgo del propio Hamlet, su pasión, que es tumultuosa pero controlada y fría hasta que puede llevar a cabo su venganza. Lo poético en Shakespeare casi siempre está integrado adecuadamente en lo dramático. El principio general es muy claro: “Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción”. Palabra y acción no sólo no se

enfrentan, sino que han de “co-responderse”. Esto vale para la palabra dramática, pero también para la didáctica, la poética o la narrativa.

SOBRE LA PRESENCIA DE LO SOBRENATURAL Y DESCONOCIDO COMO RECURSO Y ELEMENTO DRAMÁTICO

Acto Tercero de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega [1993]

Al entrar, una Sombra con una máscara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada, se le ponga delante.

ALONSO. ¿Qué es esto? ¿Quién va? De oírme
no hace caso. ¿Quién es? Hable.
¡Que un hombre me atemorice,
no habiendo temido a tantos!
¿Es don Rodrigo? ¿No dice
quién es?

SOMBRA. Don Alonso.

ALONSO. ¿Cómo?

SOMBRA. Don Alonso.

ALONSO. No es posible.
Mas otro será, que yo
soy don Alonso Manrique.

Si es invención, ¡meta mano!
Volvió la espada. Seguirle
desatino me parece.
¡Oh imaginación terrible!
Mi sombra debió de ser...
Mas no, que en forma visible
dijo que era don Alonso.
Todas son cosas que finge
la fuerza de la tristeza,
la imaginación de un triste.
¿Qué me quieres, pensamiento,
que con mi sombra me afliges?

(Continúa el monólogo de Alonso, preguntándose por lo que ha visto. Piensa que es un embuste preparado por Fabia para que no vuelva a Olmedo, ya que la envidia le acecha y es peligroso caminar solo de noche. Rechaza que don Rodrigo pueda atacarle porque le ha salvado la vida en el ruedo, y es vil el pagar mal por bien. Luego aparecen don Rodrigo y don Fernando planificando el crimen y dirigiéndose hacia el camino de Olmedo. La acción vuelve a don Alonso, que sigue hacia Olmedo y oye una canción que anuncia su muerte).

ALONSO. Allí cantan. ¿Quién será?
Mas será algún labrador
que camina a su labor;
lejos parece que está,
pero acercándose va.

Pues, ¿cómo?, lleva instrumento
y no es rústico el acento,
sino sonoro y suave.
¿Qué mal la música sabe,
si está triste el pensamiento?

Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina.

(VOZ). *Que de noche le mataron*

*al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

ALONSO. ¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
Si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estáis informando? (...)

LA VOZ. *Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

(Continúa la acción, el labrador le explica oyó esa canción a Fabia. Le deja y a continuación aparecen don Rodrigo y don Fernando y le asesinan).

Estas escenas introducen el componente sobrenatural y lo desconocido en la acción dramática de un modo teatralmente muy eficaz. Por un lado crean gran tensión en el espectador al ser la “crónica de una muerte anunciada”, un recurso que García Márquez utilizó con gran habilidad en la novela del mismo nombre. El protagonista aparece más ciego, y su destino se vuelve más fatal, cuanto más reiterados y evidentes son los presagios y premoniciones de su muerte, a los que él teme, al mismo tiempo que trata de explicar racionalmente. Su ceguera proviene de esas explicaciones racionales, de su temeridad y de su excesiva responsabilidad filial, motivos que a nosotros hoy nos pueden parecer un poco forzados, pero que en conjunto resultan verosímiles y convincentes, sobre todo para el público de su época. Esta ceguera y fatalidad es semejante a la que sufría el héroe de la tragedia griega, por lo que se ha considerado a esta obra de Lope como tragedia. Se crea una tensión entre lo que el público sabe y espera (la muerte de Alonso) y lo que el héroe teme y desprecia (los presagios de su muerte). Pero este recurso dramático no tendría eficacia si no estuviera teatralmente bien resuelto. Primero, la acción es progresiva: Sombra, canción del Labrador, encuentro con sus asesinos, muerte. Vemos también que el protagonista va pasando del exterior al interior, expresando no sólo lo que ve, sino lo que siente. El monólogo es el recurso más adecuado para mostrar la duda, la confusión, la fatalidad que lleva al protagonista a la muerte. Si se eliminara esa exteriorización de lo interior (miedo, temeridad, reflexiones, dudas, confusión) la acción carecería de verosimilitud y el personaje actuaría de forma plana. El intraconflicto es parte de la acción dramática, no un elemento psicológico aislado de ella.

Pero destaquemos otro elemento esencial: todo esto resulta verosímil porque existe la posibilidad de lo sobrenatural, de lo inexplicable. Dentro del horizonte de

expectativas del público existen los presagios, las premoniciones, los “avisos del cielo”. La presencia de esa realidad transreal se acepta e interpreta dentro del orden simbólico e ideológico de la cultura cristiana en la que viven los espectadores: “el cielo” es la providencia divina que trata de protegernos con sus avisos. Pero también se une a ésta otra explicación “pagana”, que crea cierta ambigüedad: las apariciones sobrenaturales pueden ser obra del mal, del demonio, de la brujería, representada por Fabia, un doble de La Celestina. Se deja la puerta abierta a otra interpretación: Alonso es culpable por haber utilizado los servicios de Fabia, una bruja que practica artes paganas, y esto le llevará a la muerte. Es ambigua la explicación, porque Fabia parece mucho menos malvada que La Celestina (en la que se inspiró Lope) y no necesita usar la hechicería para que Inés se enamore de Alonso, como ocurre con Melibea. También actúa de modo positivo avisando a Alonso por medio del Labrador. No parece que podamos achacar a Fabia la muerte de Alonso, sino a otras razones, como son su temeridad y su desprecio de los avisos del cielo. Pero, como todo ello resulta insuficiente, lo que se nos transmite es más bien una idea de fatalidad y destino, fatalidad que Lope une al amor, y esta parece la clave temática esencial de la obra. Ante la falta de una explicación del todo racional no nos queda más que pensar en la fatalidad del amor, en la idea del amor trágico. Todo esto adquiere verosimilitud y tensión dramática precisamente porque no es explicable y a ello contribuye el que se produzca en un ambiente de misterio: la noche, la soledad del campo, la aparición de una Sombra, una voz y una lánguida canción que se aproximan. Sin estos recursos específicamente teatrales para crear esa atmósfera de incertidumbre todo se vendría abajo. Estos recursos están contenidos o surgen a partir del texto mismo y de la acción que crea: Un personaje con máscara negra y sombrero es la viva representación de la muerte, pero también lleva espada y habla

para repetir dos veces su nombre: Don Alonso. La leyenda de origen medieval del caballero que se encuentra con su propio entierro, con su propia muerte (retomada, entre otros, por Zorrilla en su *Don Juan Tenorio*), es utilizada aquí por Lope de modo contenido y breve para no romper el ritmo general de la acción, pero es suficiente para que el protagonista nos transmita esas reflexiones e ideas que forman parte de nuestra cultura: que la tristeza y el miedo pueden hacernos ver lo que no existe, crear ilusiones y visiones fantasmagóricas. El espectador se tranquiliza con estas explicaciones, pero, al mismo tiempo, y aquí está la intriga de la situación, puede que no sea así, puede que esos fantasmas existan de verdad; la duda es lo que hace que sigamos interesados por lo que ocurre y por lo que va a ocurrir. No se trata de explicaciones psicológicas, sino de ideas y situaciones objetivas. La presencia de lo desconocido adquiere fuerza dramática por ser eso, algo inexplicable. Y, repetimos, todo esto se basa en el uso teatral del lenguaje, del diálogo y de eficaces recursos escénicos. “*Allí cantan*”, dice Alonso: este deíctico sustituye a una escenografía naturalista. “*Lejos parece que está,/pero acercándose va*”: la distancia y el movimiento del Labrador se crean con la palabra. Recordemos que apenas existía escenografía en los corrales de comedias, que las representaciones se hacían a la tarde, pero siempre de día, así que la oscuridad en la que se desenvuelve toda la acción debía ser en gran parte sugerida por el diálogo e imaginada por el público, más que recreada miméticamente sobre el escenario. Alonso dice por eso “¡Qué oscuridad!”, y habla de ramas, viento, un arroyo..., o sea, crea con sus palabras los elementos mínimos y más significativos del espacio y del tiempo en el que transcurre la acción dramática. Y una última consideración: el verso está en función de la escena, se acomoda a la acción, y no al revés, lográndose la unión entre verso y verosimilitud dramática de manera tal que lo uno no entorpece a lo otro, un difícil

equilibrio que es característico de la comedia barroca. Así, un solo octosílabo, cuando es preciso, se rompe o distribuye hasta en tres versos: “¿...quién es?/ Don Alonso./ ¿Cómo?”. De igual modo se pasa al endecasílabo cuando la acción se hace un poco más lenta. Dice don Rodrigo: “Hoy tendrán fin mis celos y su vida”. Verso y drama no sólo no son incompatibles, sino que lo uno (el verso) intensifica y se acomoda a lo otro (la acción dramática), al mismo tiempo que contribuye a crearla.

SOBRE LA ESTRUCTURA EXTERNA DE LA OBRA DRAMÁTICA Y SU RELACIÓN CON EL CONTENIDO, EL RITMO Y LA FORMA ESTÉTICA.

Divinas palabras, de R.M^a del Valle-Inclán [1979]

Divinas palabras es una obra minuciosa y matemáticamente estructurada. Estructura externa y estructura interna mantienen un perfecto equilibrio. Todo es fruto, como dijo Valle-Inclán, de ese ideal de “matemática perfecta”, de origen esotérico y pitagórico, como explicó en *La lámpara maravillosa*. La obra está dividida en tres jornadas. La primera jornada consta de 5 escenas, la segunda de 10 y la tercera de 5. La extensión de la primera jornada es, en la edición que comentamos, de 25 páginas; la segunda, de 50 páginas, y la tercera, de nuevo de 25 páginas. Esta estructura externa tan simétricamente organizada en torno a los números 3 y 5 responde a una consideración de la forma no sólo como expresión del contenido, sino como creadora e inseparable del

valor estético de la obra en su conjunto. Las escenas, a su vez, están internamente divididas en acotaciones y diálogo. En las acotaciones se describen siempre acciones físicas, con una fuerte carga visual y multisensorial; en el diálogo nunca se introducen acotaciones. Esta separación no es sólo estilística y sintáctica, sino sobre todo escénica y dramática: en un caso la palabra adquiere todo su valor sonoro, expresivo y semántico en la voz de los personajes, y en el otro la riqueza rítmica, estilística y descriptiva señala acciones dramáticas, gestos y ambientes de gran valor plástico y estético. Las acotaciones marcan el ritmo de la acción dramática (los actos, los hechos, los acontecimientos y su relación argumental), mientras que los diálogos expresan el dramatismo de los personajes, su modo de pensar y sentir. Valle-Inclán ha relacionado de este modo tan original y teatral lo visual y lo verbal, separando en el texto mismo los dos elementos básicos del teatro, llevando tanto la palabra como la imagen a una especie de paroxismo estético, de máxima concentración e intensidad. La distribución entre diálogo y acotaciones también mantiene siempre cierta regularidad, alternándose breves parlamentos de uno o dos personajes, con otros más largos y de más personajes; el total de intervenciones verbales de los personajes se distribuye, excepto en cuatro escenas, en múltiplos impares: 3, 6 y 9.

Los espacios de las escenas están igualmente distribuidos de modo regular, alternándose los espacios naturales abiertos, cruces de caminos, bosques, etc., con los pórticos, patios, fachadas, lugares cercanos a edificios significativos, especialmente en torno a la iglesia, el espacio central y simbólico en el que tienen lugar los acontecimientos más decisivos de la obra. El único interior es la casa de los Gailos, pero este espacio no es cerrado, ya que está rodeado por el espacio de la noche y abierto a ese exterior en el que también transcurre la acción. El espacio en torno a la iglesia, en el que

empieza y acaba la obra, marca una circularidad espacial totalmente acorde con el carácter sacrílego, irreverente y sagrado que da sentido a la obra.

La primera jornada comienza en “*San Clemente, anejo de Viana del Prior, Iglesia de aldea sobre la cruz de dos caminos, en medio de una quintana con sepulturas y cirpeses. PEDRO GAILO, el sacristán, apaga los cirios bajo el pórtico románico*”; la última también sucede en “*San Clemente. La quintana, en silencio húmedo y verde, y la iglesia de románicas piedras dorada por el sol, entre el rezo tardecino de los maizales*”. Casi al final, cuando MARI-GAILA llega desnuda, llevada por los vecinos en un “*carro de triunfo venusto*”, ante el pórtico, su marido el sacristán PEDRO GAILO va también a apagar un cirio, pero esta vez sobre las manos cruzadas de su mujer con las que se tapa el sexo. El valor simbólico y central de este espacio sagrado se nos revela al comprobar que en la Primera Jornada la acción empieza y acaba allí, o sea, que aparece en dos de las 5 escenas, el mismo número que en la Tercera Jornada; en la Jornada Segunda, la Iglesia de San Clemente es el espacio de la cuarta escena, o sea, casi a la mitad de las 10 escenas de que consta la jornada. Así que también nos encontramos con una distribución regular y simétrica de este espacio sagrado y simbólico a lo largo toda la obra.

Pero lo mismo sucede con el tiempo. La obra empieza de día (primera escena) y la Primera Jornada acaba de noche (escena quinta), con el “claro de luna”. Empieza la Segunda Jornada con el alba, pasa el día con “*claros de sol y repentinas lluvias*”, cae la tarde, llega la noche estrellada, noche de plata y de luceros, y precisamente en mitad de la noche tiene lugar el encuentro obscuro y sacrílego entre EL CABRÍO y MARI-GAILA, momento culminante que coincide también con la mitad de la obra. Acaba esta Segunda Jornada con “*Prima mañana, rosadas luces, cantos de pájaros*”. En la Tercera

Jornada sale el sol que *“traza sus juveniles caminos de ensueño sobre la esmeralda del río”* (tercera escena), y en la cuarta, *“en claros de sol blanquean los linos mozas como cerezas”*, para acabar la obra a la tarde de ese mismo día. De la primera escena de la Primera Jornada a la última de la Tercera Jornada y final de la obra han transcurrido, por tanto, tres días. De nuevo el número tres. La Segunda Jornada nos presenta no sólo el transcurso del día, sino de la noche, por lo que es, consecuentemente, el doble de extensa. Como comprobamos, la estructura formal de las acciones gestuales y plásticas, del espacio y del tiempo en *Divinas palabras* adquiere una importancia fundamental para entender su valor estético y dramático, y para dar sentido a su tema central.

Esta obra nos revela una de las claves de la estética del esperpento y, en general, del teatro de Valle-Inclán: la importancia decisiva del espacio, el ritmo y el equilibrio de las formas. Para él, el espacio (los “escenarios”, dice) es lo que crea la situación dramática, lo que empuja la creación de las escenas, y no al revés. Por eso es tan determinante que el autor teatral sepa construir los espacios, los ambientes, la plasticidad y expresividad de las formas y la luz:

*Se parte de un error fundamental, y es este: el creer que la situación crea el escenario: Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios (Valle-Inclán, en Hormigón, 1989: 66)*¹⁷³.

¹⁷³ “He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare”, artículo de ABC, 23 de junio de 1927 (HORMIGÓN, 1989: 66). Destaquemos, de paso, esa idea de que el teatro es “acción sin relatos”.

El trabajo sobre el ritmo y las formas es para Valle-Inclán la esencia de la creación estética. Con ello el artista intenta revelar lo oculto de la naturaleza (aquí el erotismo, la sexualidad, el miedo sagrado, la fascinación por el mal, el poder de la palabra “divina”, etc.) y elevarla, introducir en ella un impulso genético que vaya más allá de su impulso natural para alcanzar, como quería Goethe y Valle persigue, “la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas”(en Hormigón, 1989: 338).

SOBRE LA INTRODUCCIÓN DE LA POESÍA Y LAS IMÁGENES POÉTICAS DENTRO DEL TEXTO Y LA ACCIÓN DRAMÁTICA.

Acto III de *La Casa de Bernarda Alba*, de García Lorca [1984]

El teatro de García Lorca está plagado de imágenes poéticas. Poesía y teatro en Lorca, sin embargo, no tratan de borrar sus diferencias de género. Lorca es muy consciente de la diferencia entre ambos¹⁷⁴. Lo dramático no se opone a lo poético, pero no son lo mismo y, en consecuencia, no pueden confundirse ni mezclarse arbitrariamente. Lorca introduce el lenguaje poético en el texto dramático en momentos muy significativos y siempre en coherencia con la situación dramática: no es un mero

¹⁷⁴ Es muy significativa la respuesta que LORCA da a un periodista de *La Voz* (18 de febrero de 1935) a la pregunta “¿Qué cree que tiene más fuerza en su temperamento: lo lírico o lo dramático?”: “Lo dramático, sin duda alguna. A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo”(GARCÍA-POSADA, 1984: 114).

recurso literario sino una forma de intensificación de lo dramático. Podríamos presentar muchos de ejemplos. Nos vamos a limitar a uno tomado de las últimas escenas de *La casa de Bernarda Alba*, una obra de madurez en la que Lorca depura todos sus recursos lingüísticos y dramáticos¹⁷⁵ hasta alcanzar la perfección de ese “realismo trágico” que caracteriza lo mejor de su teatro.

MARTIRIO. Abuela, ¿dónde vas?

MARÍA JOSEFA. ¿Vas a abrirme la puerta? ¿Quién eres tú?

MARTIRIO. ¿Cómo está aquí?

MARÍA JOSEFA. Me escapé. ¿Tú quién eres?

MARTIRIO. Vaya a acostarse.

MARÍA JOSEFA. Tú eres Martirio. Ya te veo. Martirio: cara de Martirio. ¿Y cuándo vas a tener un hijo? Yo he tenido éste.

MARTIRIO. ¿Dónde cogió esa oveja?

MARÍA JOSEFA. Ya sé que es una oveja. Pero ¿por qué una oveja no va a ser un niño? Mejor es tener una oveja que no tener nada. Bernarda, cara de leoparda. Magdalena, cara de hiena.

MARTIRIO. No dé voces.

MARÍA JOSEFA. Es verdad. Está todo muy oscuro. Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y

¹⁷⁵ CARLOS MORLA, gran amigo de LORCA, que asistió a la primera y última lectura que dio LORCA de *La casa de Bernarda Alba* el 19 de junio de 1936 en casa de los condes de Yebes, escribió con gran agudeza: “Esta vez se me antoja que Federico ha desterrado al poeta que lo habita para darse entero al pavoroso realismo de una verdad terrible. Ha rechazado por un día, con un gesto de la mano, a las musas que, como siempre, acudieron a su encuentro, cargadas de guirnaldas y de coronas [...] para penetrar, sin linterna ni candil, hasta el fondo del más negro y desesperado de los abismos. Y ha triunfado nuevamente por la fuerza de su talento invencible” (GARCÍA-POSADA, 1984: 118).

otra y otra. Luego nos sentaremos todos y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espumas? Aquí no hay más que mantos de luto.

MARTIRIO. Calle, calle.

MARÍA JOSEFA. (...) Yo tengo que marcharme, pero tengo miedo de que los perros me muerdan. ¿Me acompañas tú a salir al campo? Yo no quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos y los hombres fuera sentados en sus sillas. Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua!

MARTIRIO. (*Enérgica*). Vamos, váyase a la cama. (*La empuja*).

MARÍA JOSEFA. Sí, pero luego tú me abrirás ¿verdad?

MARTIRIO. De seguro.

MARÍA JOSEFA. (*Llorando*).

Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar;
la hormiguita estará en la puerta,
yo te daré la teta y el pan.

Éste es un buen ejemplo de integración dramática de lo poético y la poesía dentro del texto teatral. Primero, porque es coherente con la caracterización de los personajes (aquí la abuela María Josefa). Se trata de una anciana que habla y actúa de forma verosímil dentro de un realismo referencial básico: los ancianos pueden actuar así, con cierta desinhibición, sin respetar prejuicios y convenciones y diciendo la verdad que otros callan. María Josefa, además, es tratada por las hijas de Bernarda como “loca”, como si padeciera “demencia senil”. De forma coherente con esta caracterización, María Josefa pueda hablar y comportarse de modo infantil y

desinhibido, como lo hace. Pero los personajes, ya lo hemos dicho, están en función de la acción dramática general, así que esta demencia senil e infantil de María Josefa le va a servir a Lorca para hacer avanzar la tensión y el conflicto central de la obra poniendo de relieve la situación que Bernarda y sus hijas tratan de ocultar, al mismo tiempo que profundiza en el tema central de la misma: la lucha por la libertad del instinto en contra de la imposición social y familiar. María Josefa no es sólo una anciana más o menos loca, sino un personaje que sobrepasa esta verosimilitud realista para integrarse en la verosimilitud interna del desarrollo de la obra: sirve de contraste frente a las hijas de Bernarda, subyugadas bajo su tiranía, proclama su sueño infantil de libertad y las ansias de fecundidad (la metáfora escénica de la oveja-niño, la repetición de la palabra “crías”), revela la fuerza instintiva de Pepe el Romano y la atracción que todas sienten por él, anuncia la catástrofe final, subraya la oposición dentro/fuera, casa/campo que recorre toda la obra, etc. Además, sus intervenciones están llenas de sentimiento poético, de imágenes y metáforas poéticas. Este modo de hablar enriquece la obra, pero lo hace desde dentro, no forzosamente. No es Lorca el que quiere poetizar a toda costa el texto dramático, sino que la poesía surge de modo coherente, integrado y verosímil, dentro la situación dramática: juegos de palabras, rimas intencionadas, una breve canción lírica popular e infantil, bellas imágenes trágicas (nieve, olas, espuma, perros, granos de trigo), el contraste simbólico entre blanco/negro (pelo blanco/mantones de luto), asociaciones libres y fonéticas de origen vanguardista (oveja-niño, cabello-olas-espuma, Bernarda-leoparda, hormiguita-puerta, teta-pan). Un poco más adelante, Adela introduce también expresiones poéticas de gran fuerza dramática para expresar su pasión, ejemplo de cómo Lorca ha logrado utilizar la poesía para intensificar la tragedia: “Pepe el Romano es mío. *Él me lleva a los juncos de la orilla*”; “Seré lo que él quiera.

Todo el pueblo contra mí, *quemándome con sus dedos de lumbré*”; “No a ti, que eres una débil. *A un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique*”.

Digamos, por último, que este modo de hablar y actuar se integra dentro del uso “funcional” (escénico) del diálogo, tal y como hemos afirmado repetidas veces, que sirve para definir de modo indirecto el tiempo, el espacio y la acción: al decirle María Josefa a Martirio “¿Y cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido éste”, Martirio le pregunta “¿Dónde cogió esa oveja?”. Nos enteramos entonces de que María Josefa lleva una oveja en brazos, algo que antes no nos ha dicho el autor, que prefiere hacerlo, no mediante una acotación, sino a través del diálogo. Martirio insiste en que “no dé voces”, lo que nos indica que debe de ser de noche y no quiere que se enteren los habitantes de la casa, que estarán durmiendo. María Josefa lo corrobora: “Es verdad. Está todo muy oscuro”. El diálogo cumple aquí también una función escénica, acorde con su naturaleza teatral.

SOBRE EL USO TEATRAL DEL MONÓLOGO NARRATIVO Y DRAMÁTICO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

1 ALBUM DE FAMILIA de *La Máquina Hamlet*, de Heiner Muller [1990]

Yo era Hamlet. De pie junto a la costa hablaba con el oleaje BLABLÁ, a mi espalda Europa. Tañían las campanas durante el entierro nacional, el asesino y la viuda

formaban pareja, los consejeros con paso de parada tras el ataúd del cadáver insigne, llorando con duelo mal pagado QUIÉN ES EL MUERTO EN EL COCHE FÚNEBRE/ EN TORNO AL CUAL ÁLZASE TANTO TRENO Y LLANTO LÚGUBRE/ EL MUERTO ES UN SANTO VARÓN/ QUE COPIA DE LIMOSNAS REPARTIÓ la doble fila formada por la población, obra de su arte de gobierno ERA UN HOMBRE TOMABA TODO SOLO DE TODOS. Detuve el cortejo fúnebre, forcé el ataúd con la espada cuya hoja se rompió al hacerlo, con el trozo roto que quedaba logré abrir la caja y repartí al muerto engendrador CARNE CON CARNE A GUSTO SE JUNTA entre los tristes mequetrefes que nos rodeaban. El duelo se transformó en júbilo, el júbilo en lenguetazos de satisfacción, encima del ataúd vacío se tiró el asesino a la viuda TE AYUDO A CUBRIRLA TÍO ABRE LAS PIERNAS MAMÁ. Me tendí en el suelo y escuché cómo el mundo giraba sus vueltas con ritmo acompasado de putrefacción.

La Máquina Hamlet (Hamletmaschine) es una obra que ha atraído a muchos grupos y directores de teatro por considerarla representativa de una nueva forma de escritura dramática capaz de estimular a su vez una nueva forma de “hacer” teatro. El texto, ciertamente, no responde a ningún modelo clásico, y a primera vista parece no ajustarse a cuanto hemos dicho sobre la naturaleza específica del texto teatral y la distinción de géneros literarios. Sin embargo, si lo analizamos con un poco más de detención, comprobaremos que se trata de un texto que en modo alguno contradice lo fundamental de nuestra hipótesis sobre las características esenciales del texto dramático y la obra teatral. Veamos.

La obra está dividida en cinco partes. Las dos primeras y las dos últimas corresponden respectivamente a sendos monólogos, primero de Hamlet y luego de Ofelia. En medio, en la tercera parte, aparece una serie de acciones y un breve diálogo

entre Ofelia y Hamlet. Como vemos, existe una estructura externa significativa: 1) Monólogo de Hamlet 2) Monólogo de Ofelia 3) Acción-Diálogo de Ofelia-Hamlet 4) Monólogo de Hamlet 5) Monólogo de Ofelia. Es una estructura ordenada, no arbitraria. Los monólogos de Ofelia son mucho más breves que los de Hamlet, de acuerdo con el protagonismo de la obra, centrada en el personaje shakespeariano que da título a la obra. A cada una de estas partes corresponden sucesos y acciones que se llevan a cabo en espacios más o menos definidos: 1): Entierro del padre de Hamlet junto al mar, aparición del Espectro, salas del palacio, boda de la madre de Hamlet con su tío. 2): Ofelia junto al río. 3): Cementerio, aparición de Ofelia y Claudio, baile de Hamlet y Horacio. 4): Un teatro en el que se representa a Hamlet, sala con un frigorífico y tres televisores, aparición de tres mujeres desnudas, decapitación de Marx, Lenin y Mao. 5): Ofelia en silla de ruedas, dos médicos la envuelven en gasas. Éste es un resumen breve e incompleto de las acciones y espacios más significativos que aparecen en la obra y que nos indican que se trata de un texto pensado para ser llevado a escena, no para otra cosa. Sin una proyección sobre el escenario, sin la representación a la que invita, este texto carece de todo interés y resulta casi ilegible. Al remitir constantemente a la obra de Shakespeare, el autor juega con referencias intertextuales y deja en libertad a los directores para que definan y concreten los espacios y las acciones, pero da suficientes datos como para que, si queremos llevar la obra a escena, podamos hacerlo. No se trata de monólogos discursivos o narrativos, sino dramáticos, porque están rodeados de acciones a las que remite el monólogo y, a su vez, quienes hablan son personajes inmersos siempre en las acciones que narran o describen. Podemos comprobarlo analizando brevemente el fragmento que hemos transcrito, correspondiente al monólogo primero.

En primer lugar nos encontramos con un personaje que afirma: “Yo era Hamlet”. Nos choca el uso del imperfecto. No dice “yo soy” ni “yo fui”, sino “yo era”. Se produce una ruptura que puede significar tanto que se trata de un actor que hizo de Hamlet en otro momento, y nos va a contar algo de esa experiencia, o de que el propio Hamlet ya no se identifica con quien en otro momento de su vida fue. Esta ambigüedad tiene sentido en la obra, pues efectivamente veremos que se trata de ambas cosas: un actor que se cansa de hacer de Hamlet y del propio Hamlet que reniega de su papel.

Nos cuenta luego que estaba de pie junto al mar hablando BLABLÁ al oleaje. Este “blablá” quiere decir que Hamlet (actor/personaje) desprecia su propio dolor o una supuesta expresión de sentimientos poéticos ante el mar (rechazo de todo romanticismo). Luego recrea la escena del entierro de su padre, el cortejo fúnebre, cómo él lo detiene, abre el ataúd con su espada, que se rompe, y organiza una especie de orgía de canibalismo con el cadáver, sobre cuyo ataúd, y ante su mirada, copulan su tío y su propia madre. Aquí ya pasa el personaje, significativamente, a hablar en pasado (uso del pretérito indefinido). En medio de esta narración-recreación el texto introduce en mayúsculas otro texto en presente, que puede interpretarse como diálogo o texto para ser hablado o dicho.

El reto para un director y un dramaturgo es el trasladar este monólogo a escena conservando su doble nivel de acción: la del monólogo propiamente dicho (Hamlet habla-cuenta-recrea-revive el entierro de su padre e introduce en el relato sus violentas e incestuosas fantasías) y la del entierro mismo, con sus diálogos y acciones, tal y como el propio texto desarrolla. Para dotar a este monólogo de sentido, decimos, es imprescindible llevarlo a una ficción en la que un personaje habla desde un presente y en el que se introducen otras acciones y diálogos que, aún perteneciendo al pasado, se

hacen igualmente reales y presentes. El problema, desde el punto de vista de la representación, es precisamente el no convertir este monólogo en un monólogo meramente narrativo, sino dramático, conservando, al mismo tiempo, su relación con la mente del personaje. Pasar de la mente a la realidad, de las acciones mentales a las acciones reales. La solución más fácil, y a la que la mayoría de los actores y directores acuden, es la de trabajar sobre una dramatización “verbal” del monólogo, es decir, transformar la complejidad del texto en un asunto de “actuación e interpretación”, y no el plantear y crear acciones e imágenes que sean coherentes con los diversos niveles de la acción dramática contenida en el texto: acciones mentales/acciones verbales/acciones físicas.

Desde el punto de vista del contenido, este fragmento contiene imágenes e ideas de gran valor dramático, cuya interpretación psicoanalítica se nos impone con gran fuerza y evidencia: tienen que ver con una vivencia extrema y violenta del complejo edípico, entendido no sólo como conflicto individual sino, y sobre todo, como conflicto colectivo, como expresión de la violencia contenida en nuestra sociedad. Freud en *Totem y Tabú* planteó el problema de la muerte violenta del padre como origen de la cultura y las sociedades humanas, y relacionó el complejo de Edipo con esa rivalidad inconsciente y primitiva contra la amenaza de un padre castrador. H.Müller asume todas estas referencias míticas y psicoanalíticas, pero va más allá. Hamlet abriendo el ataúd de su padre con una espada (símbolo fálico evidente) que se rompe (complejo de castración), no se retira sobrecogido por el temor, sino que despedaza su cadáver (crimen primitivo, asesinato del padre) y lo da a comer a los que le rodean (participación colectiva en la venganza, afirmación de la vida). Pero el drama de Hamlet se amplía al tener que matar también al sustituto de su padre y a su propia madre: aquí

ya no hay salvación posible, todo es destrucción y caos. La originalidad de H.Müller es el mezclar y condensar, con fuertes imágenes teatrales, el sentimiento de total desgarramiento y desmoronamiento del orden social actual, en el que los individuos no pueden moverse más que por impulsos de destrucción y violencia al no existir ya figura alguna del padre ni de la madre en que sostenerse. La densidad dramática va mucho más allá de toda referencia puramente psicológica y sociológica para convertirse en una crítica radical que ahonda en profundos sentimientos inconscientes reprimidos que salen a la luz a través de la representación. Hamlet, por lo mismo, no quiere ser Hamlet, Ofelia no quiere ser Ofelia. La obra está llena de expresiones e imágenes de una violencia física extrema mediante la que se expresa la renuncia a vivir en un mundo sin sentido como el que nos está tocando vivir: “Aquí viene el espectro que me engendró, con el hacha todavía en el cráneo”. “Te remendaré el virgo, madre, para que tu rey goce de desposorios sangrientos”. “Ahora te poseo, madre mía, siguiendo la huella invisible de mi padre. Tu grito lo sofoco con mis labios”. “Soy Ofelia. La mujer ahorcada. La mujer con las venas de las muñecas abiertas. La mujer de la sobredosis”. “Con las manos ensangrentadas rasgo las fotografías de los hombres a quienes amé y que me utilizaron en la cama sobre la mesa en la silla en el suelo”. “No soy Hamlet. No interpreto ningún papel más”. “Los pensamientos son llagas en mi cerebro. Mi cerebro es una cicatriz. Quiero ser una máquina”. “Asfixio entre mis muslos al mundo que he parido”.

El texto de Müller, como puede comprobarse, no puede llevarse sin más a escena (necesita lo que hemos llamado un “texto intermediario”), pero eso no significa que no sea un verdadero texto teatral en el que, a partir del modelo del monólogo interior, el autor construye una posible escenificación, señalando imágenes dramáticas, acciones, espacios, diálogos, todo ello inmerso en una sucesión más o menos caótica de

reflexiones, gritos, pensamientos inconscientes y libres, no sometidos a la censura social ni a la censura sintáctica. Un texto dramático que pretende, en su forma y su contenido, dar cauce a la angustia y la violencia del mundo actual y que invita a una creatividad escénica llena de imaginación y libertad. El centro del conflicto se lleva al cuerpo, que sirve para expresar escénicamente el terror, el desorden, la lucha contra esas ideas que “infligen heridas a los cuerpos”:

Un crítico ha visto en mis últimas obras un ataque contra la historia, contra el concepto lineal de historia. Leyó en ellas la rebelión del cuerpo contra las ideas, o dicho con más precisión: contra el efecto de las ideas, de la idea de historia, sobre el cuerpo humano. De hecho, ese es el meollo de mi teatro: son arrojados a escena cuerpos y sus conflictos con ideas (Müller, 1990: 34).

A ese cuerpo desgarrado, mutilado, que sufre y expresa orgánicamente (como quería Artaud) su conflicto con el orden simbólico y la imposibilidad de alcanzar el goce, se corresponde un texto igualmente fragmentado, violentamente troceado, inconexo, que manifiesta directamente el horror, que es, paradójicamente, “la primera forma de esperanza”, porque “la primera manifestación de lo nuevo es el espanto” (Müller, 1990: 34).

DE CÓMO EL TEMA ESTRUCTURA EL CONJUNTO DE LA OBRA Y DA SENTIDO Y VEROSIMILITUD A LA CONSTRUCCIÓN DE MUNDOS IMPOSIBLES

Cuatro corazones con freno y marcha atrás de Enrique Jardiel Poncela [1994]

Jardiel Poncela escribió cuarenta y ocho obras teatrales, muchas de ellas estrenadas con gran éxito de público. Escritor de gran originalidad, supo elevar y dignificar la “comedia del disparate”, asimilando las corrientes vanguardistas de su época y llevando el teatro de humor más allá del chiste, la ocurrencia o los juegos de palabras propios del sainete de los hermanos Álvarez Quintero y del astracán de Muñoz Seca. Junto a Miguel Mihura aparece como un claro precursor de lo que luego se llamaría “teatro del absurdo”.

La obra que vamos brevemente a comentar se estrenó en 1936 con un éxito indiscutible. El tema arranca seguramente de una conferencia que dio Albert Einstein en 1927 en la Residencia de Estudiantes, a la que asistió Jardiel. La teoría de la relatividad del tiempo debió disparar su imaginación al ver que podía relacionarla con el mito del elixir de la inmortalidad y la eterna juventud, permitiéndole crear situaciones cómicas y disparatadas, pero verosímiles, sostenidas por el interés temático, acorde con su teoría del humor teatral.

Se divide la pieza en tres actos de casi igual extensión, estructura tripartita que se ha mantenido en nuestro teatro desde Lope hasta hace muy poco, y que se acomoda perfectamente a la distribución clásica de presentación, nudo y desenlace que tan útil se

ha mostrado para organizar eficazmente la obra dramática. El espacio se establece también siguiendo cierto orden de contraste, en correspondencia con cada acto: interior-exterior-interior. El tiempo, asunto central, se manipula para presentar coherentemente el tema de la obra y permitir que los protagonistas puedan vivir su sueño de inmortalidad y alcanzar todos más de cien años. Del primer acto al último transcurren 75 años (de 1860 a 1935). No existe, por tanto, unidad de tiempo ni de espacio; sin embargo, cada acto internamente sí mantiene esa unidad para permitir construir la verosimilitud de las situaciones y no provocar un caos excesivo en la cronología de los hechos que confundiera por completo al espectador. Jardiel se preocupa mucho de hacer verosímiles y creíbles los saltos vertiginosos en el tiempo, manteniendo a la vez la consistencia e identidad de los personajes.

Pero lo que más nos interesa resaltar es la función estructural y fundamental del tema dentro de la obra. Todas las situaciones tienen que ver con el tema de la inmortalidad y la posibilidad de hacer reversible el tiempo. Es la unidad temática lo que posibilita el juego de los personajes, las acciones y la organización de la trama. El tema no sólo está de fondo, sino que se hace explícito cada cierto tiempo, avanzando así en su desarrollo. El *desarrollo del tema*, siguiendo un orden de progresión y profundización, es otro requisito del buen teatro, de la obra lograda. Se va pasando del concepto a la proposición, de una proposición a otra, hasta crear un enunciado abstracto al que hemos llamado *macroproposición*, que refleja la originalidad y el tratamiento concreto que un tema general adquiere en una obra determinada. Veamos cómo organiza Jardiel Poncela este desarrollo temático.

En el Acto Primero, después de una rápida presentación de los personajes y la situación inicial, en la que se suceden entradas y salidas de escena de modo vertiginoso

creando intriga y desconcertando al espectador, y mediante adecuados mecanismos de suspense, se nos presenta el tema, que permite encajar las piezas aparentemente disparatadas de la situación creada: el doctor Ceferino Bremón ha inventado unas sales que permiten mantener eternamente vivos los tejidos del cuerpo y por tanto acceder a la inmortalidad. Los cinco personajes principales (dos parejas y un cartero que se ve implicado en la trama de modo fortuito) deciden tomar esas sales y así alcanzar todos sus sueños:

BREMÓN.- Si un hombre, a fuerza de trabajos, de tentativas y de insomnios hubiera descubierto un procedimiento por el cual las personas que él quisiera no se muriesen jamás y fueran eternamente jóvenes, ¿Tendría alguna importancia para estas personas el paso del tiempo?

LAS DOS.- ¿Cómo?

BREMÓN.- Si usted (a HORTENSIA) supiera que no se iba a morir nunca y que siempre iba usted a ser joven y apetecible, ¿tendría inconveniente en aguardar treinta años a ser libre para casarse?

HORTENSIA.- Pero es que eso es una fantasía que...

RICARDO.- (*Dando un puñetazo en la mesa*) ¡Eso es una verdad del tamaño de un obelisco! Si él quiere, usted será joven e inmortal y Valentina lo mismo, y yo, también, y todos, igual.

Ya tenemos el tema presentado. Los personajes han de vencer su incredulidad para hacer verosímil la acción. Bremón les explica bien en qué ha consistido su invento, argumentando con una lógica científica:

BREMÓN.- Hace diez años, como ha dicho Ricardo, que se me ocurrió buscar una sustancia que, al ser ingerida, impidiese la vejez y la muerte. Senté mi trabajo en un razonamiento sencillo. Yo me decía: la causa de la muerte por vejez es el empobrecimiento, el desgaste, la decadencia de los tejidos humanos. Ahora bien, cualquier sal tiene condiciones para conservar la materia muerta.

RICARDO.- Véase el bacalao, la mojama...

BREMÓN.- Luego todo consistía en encontrar una sal que, convenientemente tratada, conservase los tejidos vivos.

Siguiendo su lógica investigadora encuentra esa sustancia mágica en el “alga frigidaris”, muy rica en materias orgánicas. Una vez convencidos toman las sales, y ya tenemos la situación dramática general presentada y controlada. La propia fantasía de inmortalidad del espectador queda atrapada e interesada por el futuro de estos cinco personajes que, en plena euforia inicial, gritan: “¡Inmorales!... ¡Inmortales!... ¡Inmortales!...”. Pero, curiosamente, la primera preocupación de los cinco va a ser el asegurarse económicamente el futuro: si van a vivir eternamente necesitarán disponer de dinero suficiente durante tan largo período de tiempo. Así que contratan un magnífico seguro de vida (“¡cuatro millones de reales a cada uno!”) a cobrar dentro de 75 años (lo que ocurrirá en el último acto). Tiempo y dinero: todo resuelto, ya sólo queda disfrutar de una vida eterna. ¿Por dónde continuará la obra? Es aquí donde Jardiel necesita hilar muy fino para mantener la intriga, el interés y el desarrollo de la acción, para lo cual necesita profundizar en el tema propuesto.

Utilizando hábilmente un procedimiento de elipsis temporal, el segundo acto nos sitúa a los personajes en una isla del Pacífico, paradigma del paraíso y la felicidad. Pero lo que nos encontramos no es precisamente eso, sino a unos personajes aburridos,

desesperados, hartos de su propia inmortalidad, lo que obliga de nuevo al cráneo privilegiado de Bremón a dar una vuelta de tuerca a su invento y descubrir otra sal que produzca el efecto contrario, el regreso progresivo hacia el pasado en una cuenta atrás invertida: los personajes podrán empezar a “descumplir años”, una situación que, de pronto, les devuelve la ilusión de vivir. Así que la inmortalidad tiene también sus inconvenientes. En cuanto pasamos de la fantasía a la realidad algo cambia, nos viene a decir Jardiel. Pero en esta vuelta hacia atrás, para hacerla más verosímil y permitirse todavía un juego con la fantasía del espectador, Jardiel mantiene al personaje de Emiliano, el cartero, en su estado de eterna juventud, pues se niega a tomar las sales del regreso. Es sin duda una actitud coherente y realista, pues Emiliano es el único que está a gusto con su inmortalidad, ya que sabe aceptarla con naturalidad y pragmatismo, sin pedirle a la vida el milagro de la felicidad: no tiene pareja y va por libre, sin ataduras familiares ni emocionales. Este realismo del personaje viene muy bien a la obra, permitiendo un contraste muy rico en sugerencias para el espectador.

BREMÓN.- Óyeme, Hortensia. Hace un rato, cuando Emiliano me defendía contra vuestros reproches, he estado a punto de descubriros el éxito de mis nuevos trabajos, y deciros: Dejad ya de sufrir, porque si yo quiero, volveremos todos a ser mortales como antes, sólo que en mejores condiciones que antes...

HORTENSIA.- ¿Eh?

BREMÓN.- He estado a punto de gritaros: Yo puedo devolveros el gusto por la vida que hemos perdido. He estado a punto de descubriros el prodigio más grande que ha concebido la mente humana: un prodigio todavía mayor que el de la inmortalidad... (...)

(Un poco más adelante)

BREMÓN.- ¿No os habéis amotinado varias veces contras mí porque os sentís incapaces de soportar la vida eterna? Pues lo que yo iba a proponeros es... la muerte a plazo fijo.

RICARDO/VALENTINA.- ¿La muerte a plazo fijo?...

EMILIANO.- ¡Caray, qué proposición!...

BREMÓN.- Iba a proponeros el volver a ser jóvenes de veras, y serlo cada día más, y al fin... morirnos de niños.

(Un poco más adelante)

BREMÓN.- De niños; pero después de haber vivido años deliciosos; en plena y verdadera juventud y con el acicate de la muerte segura, que nos dará un ansia constante de aspirar a todo y de disfrutar de todo...

De forma muy eficaz y sintética Jardiel ha desarrollado el tema dándole un giro inesperado, pero verosímil, dentro del ese mundo “imposible” que ha creado. Un mundo realista en todos los demás aspectos, dado que la inmoralidad no hace otra cosa que cambiar el destino final de los personajes, porque, y esto es lo que nos viene a decir el autor, todos los demás aspectos de la vida no cambian al no cambiar de verdad la condición humana, su forma de vivir y desear, sus miserias, aspiraciones y vulgaridades.

En el último acto se ponen en evidencia todas las contradicciones y lo absurdo de la situación creada, con unos padres que son más jóvenes que sus hijos y que acabarán jugando con sus propios nietos de la misma edad. Con fina maestría Jardiel sostiene el tinglado sin romper la verosimilitud, comprensión y aceptación por parte del espectador de las acciones que, dentro de la lógica interna establecida, mantienen en todo momento su coherencia. ¿Cómo acabar, cómo presentar un final verosímil y

teatralmente eficaz a una situación que parece abocada al puro disparate y la arbitrariedad? Pues de nuevo Jardiel nos muestra su talento y capacidad para sostener el ritmo de la obra, seguir interesando al espectador y llevar la acción dramática hacia un final conclusivo aceptable. Para ello, de nuevo se ve obligado a profundizar en el tema de la obra, el elemento que le ha permitido a lo largo de los tres actos organizar y dar sentido global a un texto que de otro modo se le habría ido de las manos. Valentina, en pleno regreso hacia su juventud, se queda embarazada. La situación que se plantea es endiabladamente complicada:

VALENTINA.- Pronto me echa el Destino a la cara mis palabras de antes: cuando mi hijo tenga dos años, yo tendré quince, cuando él tenga cuatro, yo tendré trece... Luego seremos niños los dos... ¡Cómo nos querremos!... ¡Qué amor y qué dichas infinitas habrá en nuestros juegos!... Pero él seguirá creciendo y yo, y yo... ¡Oh, qué horror!... ¡Qué horror!... *(Se abraza a Ricardo y hay un silencio impresionante)*

BREMÓN.- ¡Quién sabe!... ¡Hay que confiar en las fuerzas de la vida!

VALENTINA/RICARDO.- ¿Eh?

EMILIANO.- ¡Mi madre! ¿A que se le ha ocurrido otra cosa aún?

BREMÓN.- No es que quiera alentaros... Pero yo... Lo único que no veo claro en mis experiencias es el final. (...) sigo sin saber qué será de nosotros. Nos haremos niños, llegaremos a tener nada más que un mes, y luego, quince días, y después, sólo unas horas de vida, y al fin, ya únicamente nos quedarán unos minutos... Pero en la Naturaleza no muere nada; ¿y quién sabe si al cumplir el último segundo de vida, no empezaremos a cumplir el primero otra vez? *(Todos al oírle, parecen revivir y vuelven a la alegría).*

Otra vuelta de tuerca al tema: el sueño de inmortalidad se renueva, el círculo se cierra y la posibilidad del eterno retorno se hace posible. Bajo el humor y el disparate, la comedia deja abierto el tema a la reflexión y la nostalgia. Cobran entonces todo su valor e interés las palabras del propio Bremón: “Morirse es un acierto estupendo... Morirse es vivir... Cuando se ha sabido aprovechar la vida, morir es vivir. De igual modo que cuando no se ha sabido aprovechar la vida, vivir es morir”.

APÉNDICE II

RESUMEN: SÍNTESIS PROPOSICIONAL

1. El teatro es la totalidad de los hechos teatrales. Una *teoría del teatro* trata de analizarlos y definirlos coherentemente de acuerdo con una *lógica abstracta, proposicional y persuasiva*. La teoría no son los hechos ni la descripción de los hechos. No se ha de pretender que coincida con los hechos, ni que los hechos coincidan con la teoría. Son realidades distintas, una mental y proposicional (la teoría), otra empírica y fenoménica (los hechos).
2. El valor de una teoría depende de la capacidad de *explicación* o *iluminación* de su objeto de estudio (establecer una relación coherente entre los elementos que lo componen) y de su capacidad de *proyección* sobre los hechos concretos para *transformarlos*. Una teoría ha de ser abstracta y pragmática a la vez. Al estudiar el objeto, se *compromete* con él. La teoría está en función de los hechos, y no al revés. Una teoría teatral, por tanto, es un conjunto ordenado de proposiciones que explica coherentemente la mayoría de los hechos teatrales con el propósito de comprenderlos mejor para poder actuar eficazmente sobre ellos.
3. El teatro es un hecho *artístico*. Un hecho es aquello que sucede, pero también aquello que se hace y aquello que se vive. El arte es un hecho *artificial*, construido de manera voluntaria y consciente. Elige qué hacer y decide cómo hacerlo. El arte es en el hombre también, y *al mismo tiempo*, un hecho *natural*, vital y necesario.
4. El teatro es un arte vivo, *biológico*. El buen teatro estimula, entusiasma, libera, amplía y desarrolla las posibilidades humanas.

5. El teatro es un hecho *creativo*, generativo: construye una realidad *única y absoluta*, nunca antes vista, que sólo existe como tal en el momento en que se produce. Sin embargo, el verdadero teatro permanece en el cuerpo y la mente de los espectadores que lo viven intensamente. El teatro transforma al espectador, produce efectos imprevistos por asociación, contraste, purificación, estimulación o disonancia cognitiva.
6. El teatro es un hecho *real*: se da, se hace, ocurre en un tiempo presente y sucesivo, y en un espacio real y tridimensional. Quienes lo hacen son seres corporales, orgánicos, vivos: ocupan un espacio real y viven su experiencia como algo único, fugaz e irrepetible.
7. El teatro es *ficción*: existe, se produce, sucede porque se inventa. Inventa un espacio, un tiempo y una acción imaginaria que se convierten en reales, que se parecen en todo a un hecho real, pero que se sabe, porque se realiza *con esa intención*, que no es una realidad del todo real, que no es igual de real –o no lo es del mismo modo– que un hecho de la vida ordinaria o cotidiana. El teatro es real, pero la realidad que crea es irreal, suprarreal o transreal: una realidad distinta o una realidad *aparte*. El teatro es ficción, pero ficción real, no sólo imaginaria.
8. Ficción no es *falsedad*. Fingir no es mentir ni engañar. La ficción es velo y revelación. Fingir es alejar, separar, extrañar, para luego aproximar, unir y comprender mejor lo que antes se ha separado y distanciado. Fingir es romper la familiaridad con el mundo, no dar nada por sentado, poner el mundo a prueba para verlo de nuevo y *transfigurar*lo. Fingir es experimentar, probar, indagar, pero a modo de *juego*, nunca totalmente en serio.

9. El teatro es un hecho artístico que crea una *realidad ficticia* y una *ficción real*. Una realidad que no es *sólo* real y una ficción que no es *sólo* ficción. Una realidad atravesada y sostenida por la ficción, y una ficción atravesada y sostenida por lo real. El teatro nos libera del peso de la realidad (social) para ponernos en contacto con el misterio de *lo real* (el mundo). El teatro nos libera del sueño débil, rutinario, de la vida cotidiana, para abrirnos a la realidad plena del ensueño. Imagen del deseo, prefiguración del goce, de las ilimitadas posibilidades de la conciencia y el cuerpo: el *intento* de todo lo que podemos llegar a ser y a vivir.
10. El teatro es un hecho *cultural*. Cultura, en sentido extenso, es todo lo que no es Naturaleza. En sentido restringido, el conjunto de productos, prácticas y saberes contenidos en las ciencias y las artes. El teatro es un hecho artístico y cultural; pero tampoco es *sólo* un hecho cultural, es también un hecho económico. Considerar al teatro sólo como *mercancía*, sin embargo, supeditarlo al mercado, pervierte su misma esencia artística y cultural.
11. El teatro es, además, un hecho *social*. El teatro es social por ser un hecho artístico, por ser un hecho cultural y por ser un hecho económico. Pero además es social por ser una *institución social*. Una institución social es una actividad pública sometida a leyes, regulada por normas y convenciones. Toda institución tiene dos componentes: uno material y otro simbólico. El componente *material* de la institución teatral lo forman todos los edificios, salas, compañías, grupos, empresas, organismos, escuelas, etc., dedicadas a la organización y promoción de la actividad teatral, y también toda la actividad económica que sostienen esta actividad. El componente *simbólico* de la institución teatral lo forman los libros, publicaciones, teorías, ideas, conceptos, lugares comunes, etc., que sirven de base, justificación y mantenimiento

de la actividad teatral. El teatro es, por tanto, una *realidad material* y una *realidad simbólica*. Como toda realidad material y simbólica está sometida y regulada por leyes, normas, modas y convenciones. Las normas y modas cambian con más facilidad que las ideas. Una teoría crítica del teatro analiza y pone en cuestión las ideas generales que sostienen las normas y convenciones.

12. El teatro es un hecho artístico *específico* que podemos distinguir del resto de las artes. El teatro es toda actividad que convierta una realidad en ficción y una ficción en realidad. La literatura crea con palabras una realidad *imaginaria*. Es ficción, pero sólo ficción imaginaria. El teatro hace real una ficción imaginaria. El cine crea con imágenes una realidad imaginaria. Es ficción, pero ficción *visual*, óptica. La ficción visual es formalmente real porque se construye con un soporte material, pero no es real en cuanto que el referente de las imágenes vistas no es real, sino proyectado, bidimensional. Es el espectador el que las convierte mentalmente en imágenes tridimensionales y reales. Lo fueron, en su origen, pero no lo son el momento presente de la proyección y la visión.

13. Todo (o casi todo) teatro es *espectáculo*, pero no *todo* espectáculo es teatro. Espectáculo es la visión de un hecho que asombra, sorprende, atrae o repele. Existen espectáculos naturales y artificiales. El teatro es un espectáculo artificial. El teatro es espectáculo, pero no es *sólo* espectáculo. La pura realidad, sin ficción, no es teatro, aunque pueda ser artística y espectacular.

14. Los componentes básicos del teatro son el *texto* y la *representación*. El texto teatral es aquel que está escrito o construido *en función* de la representación y no sólo para ser leído o imaginado. El texto teatral puede ser literario, pero también puede no ser literario. El texto teatral se distingue del texto narrativo porque carece de narrador o

intermediario textual. El texto teatral puede mostrarse o presentarse (estructura superficial) de dos formas: como *diálogo* o como *acotación*, pero su estructura profunda es una sola y la misma. El texto teatral contiene a la representación, pero de manera abstracta. El lector puede transformar esa representación abstracta en representación imaginaria. El texto teatral no contiene a la representación real. La distancia entre la representación abstracta y la (una) representación real puede ser grande o corta, pero nunca ambas podrán ser homogéneas, coincidentes, superponibles. El texto teatral no puede contener ni definir todas las condiciones de la representación ni de la enunciación de los personajes. La representación contiene al texto teatral, pero es algo más que el texto teatral, no es la simple ilustración, escenificación o representación del texto.

15. La *representación* es el conjunto de acciones y hechos que se producen en un espacio teatral durante un tiempo concreto, realizadas por unos actores ante la mirada de unos espectadores. Las acciones y hechos de que se compone una representación son reales y presentes, ocurren en el mismo momento en que se producen, suceden de verdad aunque sean ficticios, no son contados. *Representación* y *narración* son antitéticos.
16. Los elementos *constitutivos* de la representación son el actor, la acción y el espectador. Sin actor no hay representación. El *actor* es una realidad hipostática: persona, actor y personaje. Su trabajo consiste en mostrarse como una totalidad integrada y unificada (una *gestalt*) que haga verosímil, real y verdadero a un personaje de ficción. La verdad del actor (de la interpretación) está en su cuerpo, en la transformación, transfiguración y transparencia de su cuerpo. Sin acción no hay representación. La *acción* es un movimiento escénico real y verosímil que ocurre en

un tiempo presente y en un espacio real y tridimensional. La acción no se cuenta: sucede, se hace, se vive. Sin espectador no hay teatro. El *espectador* es un ser real, vivo y presente, que ve y percibe directamente las acciones que realiza un actor. Entre el actor y los espectadores se ha producido una conexión *empática*, una interacción *fática* y una estimulación *energética* positiva.

17. Una teoría global del teatro ha de responder a la pregunta de *para qué* sirve. El teatro cumple funciones biológicas y sociales. Como actividad artística, el teatro responde a necesidades energéticas y evolutivas. El hombre es un animal *mimético* (se transforma, adopta la forma del medio social en que vive), *imitativo* (copia, reproduce, aprende), *simulador* (oculta, finge, engaña), *creativo* (inventa, construye, experimenta), *lúdico* (se divierte, se disfraza, parodia), *observador* (mira, espía, siente curiosidad), *contemplativo* (admira, se asombra), *comunicativo* (comparte, se expresa, interactúa) *emotivo* (siente) y *consciente* (piensa, indaga, trasciende). En el teatro se pueden satisfacer estas necesidades sin límites ni censura previa.
18. El teatro también cumple *necesidades sociales* específicas. Las sociedades y grupos necesitan, para constituirse y permanecer unidos, establecer normas, modelos de comportamiento, signos y símbolos de identificación y pertenencia, compartir ideas, valores y creencias, participar en ceremonias, ritos y actos colectivos, institucionalizar formas de cohesión y homogeneización social. Necesitan, a su vez, poder criticar, modificar y cambiar todas estas normas, ideas, valores y modelos siempre que lo necesiten, sin que esto ponga en peligro su existencia como sociedad constituida. El teatro es un instrumento especialmente apto y eficaz para lograr estos fines. En las sociedades modernas contemporáneas, estas funciones sociales tradicionales del teatro se cumplen hoy mejor y de forma más amplia y masiva a

través de otras instituciones y mecanismos sociales como el cine, la televisión, la publicidad, la enseñanza, la moda y, sobre todo, el *consumo*. Las funciones *biológicas*, en cambio, y en su conjunto, no pueden ser asumidas mejor por ningún otro arte que por el teatro.

19. La obra teatral es un *polisistema*, un sistema de sistemas. Por sistema entendemos un conjunto ordenado y coherente de signos. Los signos de la misma naturaleza material forman un código. No existe un signo ni un código teatral *específico*. No existe, por tanto, un lenguaje teatral específico. Cualquier signo se puede convertir en signo teatral. Los signos teatrales son heterogéneos: pertenecen a códigos diversos. Todo signo tiene un *significante* (materia y forma) y un *significado* (concepto e imagen) y un *referente* (real o imaginario). Como *significante*, el signo teatral es una materia que se concreta en una *forma*. La forma del signo teatral es *ostensiva y presencial*: se muestra, se presenta y se percibe. Como tal, produce efectos estimulares y perceptivos. Como *significado*, el signo teatral es una materia mental que se concreta en un concepto o una imagen. Todo signo teatral es autorreferencial en la medida en que su referente es el signo mismo como constructor del mundo autónomo y absoluto de la obra y cuyo significado depende de la relación con otros signos escénicos. Como *referente*, el signo teatral puede remitir a un objeto real o a un objeto imaginario. El signo teatral que tiene un referente *real* en el mundo extraescénico se convierte en *signo de signo*: por un lado remite al mundo de la ficción, por otro al mundo real. Si el referente de la ficción remite al referente real, este signo es *mimético*. Cada obra teatral reúne y relaciona de modo particular los signos y códigos con los que se construye. Una obra lograda es la que da coherencia y sentido a *todos* los signos y códigos que utiliza.

20. Toda obra teatral ha de construirse en torno a un *tema*. El tema es una *macroproposición*: una proposición que incluye un conjunto de proposiciones coherentemente relacionadas. El tema es lo que da coherencia a una obra, un punto de confluencia y contención de todos los contenidos de la obra. El tema permite dar *sentido y significación* al conjunto de la obra. La obra lograda está bien construida o cohesionada. La cohesión expresa la coherencia de una obra y permite que el espectador perciba y comprenda su argumento (la composición y sucesión de los hechos). Toda obra lograda tiene un *ritmo* propio y adecuado a la lógica interna de las acciones, al tiempo de percepción, comprensión y disfrute del espectador, y a la sucesión y cohesión global de las partes de que se compone.

21. El *personaje teatral* es distinto del personaje *narrativo*. El personaje teatral tiene más vida propia, es el sujeto responsable e inmediato de sus actos y palabras. El personaje narrativo depende enteramente del narrador, de una conciencia interpuesta. El personaje en el teatro es apariencia, exterioridad, máscara. Toda su interioridad ha de mostrarse, verse, percibirse a través del cuerpo del actor, de sus actos y palabras. Entre el actor y el personaje existe un *punto de encaje* cuya posición varía en función del tipo de personaje y de obra. Ese punto se mueve hacia adentro o hacia afuera del actor, lo que produce diferentes grados de identificación entre actor y personaje. La posición de ese punto de encaje determina los diferentes *géneros o estilos interpretativos*.

22. Todo personaje encarna, materializa, manifiesta, sostiene o es parte de un *conflicto*. Lo que interesa al espectador es que el conflicto (o conflictos) de una obra dramática sea posible, verosímil y cercano, que le afecte. Esto no significa que el conflicto y su solución tengan que ser realistas, ni que la estética, la escenificación y la

interpretación hayan de ser realistas. Al teatro no le importan sólo las causas de conflictos, sino, y sobre todo, las razones, los motivos y las justificaciones de esos conflictos y la forma de solucionarlos.

23. Una obra teatral es la construcción o creación de un *espacio* y un *tiempo* únicos, irrepetibles. El espacio teatral se constituye a partir de la conexión e interrelación entre dos espacios distintos y enfrentados: el espacio de la representación (escénico) y el espacio de la visión o recepción (sala). Ambos son mutuamente necesarios, no puede anularse ninguno de los dos. El espacio escénico *mimético* y *realista* carece de interés para el teatro contemporáneo. El cine y la fotografía lo reproducen mucho mejor. El teatro no necesita copiar espacios reales, sino crear espacios posibles que faciliten la actuación, la interpretación y la indagación sobre las relaciones humanas. Vamos al teatro a vivir una experiencia no ordinaria, en la que el tiempo y el espacio reales se diluyen para hacer posible una vivencia subjetiva e intersubjetiva más intensa y placentera. El teatro vive del momento presente, de la intensificación, concentración y acumulación de momentos presentes. En el teatro el espacio y el tiempo reales quedan *suspendidos* o *alterados*.

24. La *recepción* es el único punto de referencia válido para la construcción de una obra teatral: todo se selecciona, decide y hace *en función* de la recepción. La recepción es *estimulación, comunicación e interpretación*. La estimulación y la comunicación dependen de la obra y de ello son responsables directos el autor, los actores y el director. La interpretación es obra del receptor, que la construye o elabora a partir de la estimulación y comunicación que recibe. El receptor no es el autor de la obra, es el autor de la recepción de la obra. Interpretar una obra es darle una *significación*

apropiada. La significación se elabora a partir del *significado* de los signos de la obra y del *sentido* que la combinación e interacción entre esos signos construye.

25. La *dramaturgia* es una disciplina teórica y una *teoría aplicada*. La dramaturgia establece un *punte* entre el texto y la representación. Va del texto a la representación y a la inversa, de la representación al texto. La dramaturgia no se ocupa *sólo* del texto: analiza y valora todo el proceso creativo mediante el cual una obra se construye. Además de la dramaturgia *textual*, existe una dramaturgia de la interpretación, de la representación, la escenificación; de todos y cada uno de los elementos de que se compone la obra dramática. La tarea del dramaturgo no es la del director. El director teatral decide en todo momento el proceso creativo y productivo de la obra y él es el responsable último de la realización escénica. Él toma todas las *decisiones finales*.

26. La *crítica teatral* es una disciplina teórica y una *teoría aplicada*. El objeto de la crítica teatral no es establecer *la* interpretación o el sentido *único* de la obra, sino elaborar una interpretación válida que dé una explicación coherente a la totalidad de la obra y su representación. Una interpretación *válida* es la que se elabora a partir del significado de los signos y los elementos que la obra contiene y del sentido concreto que la representación construye. La *función* de la crítica teatral no es juzgar, sino analizar, argumentar y valorar. Más importante que lo que afirma, es la explicación del fundamento de aquello que afirma y sus valoraciones. La crítica explica y desvela lo que la obra contiene y los efectos que produce en el público. Sin crítica no hay verdadero teatro. La crítica forma parte esencial e imprescindible del proceso teatral.

27. Una *teoría del teatro* ha de ser útil, no sólo para los teóricos del teatro, sino para cuantos se interesan, practican y viven apasionadamente el arte dramático: autores,

actores, directores, artistas y técnicos creadores, productores, dramaturgos, críticos y espectadores. Para todos cuantos quieran cambiar su *modo de pensar*, su *modo de hacer* y su *modo de vivir* el teatro.

CONCLUSIONES

Para la elaboración de este trabajo hemos partido de un supuesto inicial: la inexistencia de una teoría del teatro de carácter global, científico y sistemático. Nuestro propósito ha sido realizar una aproximación a esa teoría general, elaborando, desde un punto de vista crítico, unas bases teóricas que nos han permitido:

- 1) Definir el teatro como una actividad artística y cultural específica, diferenciable de cualquier otro arte o práctica cultural.
- 2) Analizar el teatro, definir sus componentes esenciales, establecer sus funciones y relaciones básicas y comprender mejor, de este modo, su estructura dinámica.
- 3) Demostrar que el texto y la representación son los elementos fundamentales del teatro, así como determinar su especificidad, sus vínculos y relaciones mutuas.
- 4) Establecer y analizar las conexiones que el teatro mantiene con la literatura, diferenciando el texto teatral y el género dramático de otros textos y géneros literarios.
- 5) Concretar y describir las funciones biológicas y sociales que justifican la existencia del teatro, explican su pervivencia a lo largo de la historia y determinan el lugar que hoy ocupa el teatro en el orden simbólico, artístico y cultural.
- 6) Analizar y definir los elementos más determinantes y relevantes para el análisis de la obra dramática.

El método que hemos seguido ha consistido en organizar una serie de hipótesis encadenadas que, de modo comprensivo y progresivo, nos han ido permitiendo limitar

el objeto de estudio al mismo tiempo que profundizábamos en su conocimiento y comprensión. El resultado ha sido la construcción de una estructura teórica en la que las proposiciones básicas establecen relaciones de mutua dependencia, yendo de lo general a lo particular y de lo particular a lo general, avanzando en la clarificación de la complejidad sin por ello simplificarla.

Para fundamentar nuestras conjeturas y conclusiones, hemos acudido constantemente a las aportaciones teóricas más importantes de las disciplinas más relacionadas con el teatro, en especial a la semiótica, la pragmática, la lingüística del texto, la estética de la recepción y la teoría literaria. Al mismo tiempo, hemos tenido muy en cuenta las elaboraciones más importantes que, a lo largo de la historia, y especialmente durante el último siglo, han ido construyendo no sólo pensadores de reconocido prestigio, sino los renovadores más influyentes de la escena contemporánea.

Por último, y en contra de lo que suele ser más habitual en este tipo de estudios, hemos creído imprescindible asentar nuestras hipótesis sobre un fundamento epistemológico riguroso, acudiendo a las teorías científicas y filosóficas más importantes del momento. Creemos así haber cumplido con el propósito definido en el título de este estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD NEBOT, F. (1987), *Literatura e historia de las mentalidades*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1988), “El teatro como género literario”, en *Investigaciones Semióticas II*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ____ (1990), “Discusión de ideas en pragmática de la comunicación literaria”, en *Investigaciones Semióticas III*. Vol. I. Madrid: Visor.
- ABELLÁN, J. (1983), *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del Teatre.
- ABIRACHED, R. (1998), *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- ABUÍN, A. (1997), *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad.
- ADRADOS, F. (1972), *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1999), *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- ALBALADEJO, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALONSO DE SANTOS, J.L. (1998), *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- ÁLVAREZ, L. (1988), “Signos y representación. *Theatrum mundi*”, en *Investigaciones Semióticas II*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (ed) (2002), *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: CSIC.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1988), “Conversación cotidiana, discurso teatral”, en *Investigaciones Semióticas II*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- ÁLVARO, F. (1975-1985), *El espectador y la crítica*. Madrid: Prensa Española.
- ANCET, J. (1999), “La voz y el pasaje”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 589-590, Julio-Agosto. Madrid: AECL.
- APPIA, A. (2000), *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: ADE.
- ARISTÓTELES (1974), *Poética* (ed. Trilingüe de V.G. YEBRA). Madrid: Gredos.
- ARMSTRONG, P. (1992), *Lecturas en conflicto: validez y variedad en la interpretación*. México: Universidad Autónoma de México.
- ARTAUD, A. (1975), *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Caldén.
- ____ (1997), *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- ____ (1999), “Primer manifiesto”, en *La escena moderna*, ed. de J.A. Sánchez, Madrid: Akal.
- AUSTIN, J., (1990) *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona. Paidós.
- BAAMONDE, G. (1986), “Caracteres generales del diálogo dramático”, en *Lingüística Española Actual*, VII, 2.
- BADIOU, A. (1993), *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*. Málaga: Ágora.
- BAJTÍN, M. (1982), *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- ____ (1989), *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (P.N. Medvédev) (1994), *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.

BARBA, E. (1986), *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta/Universidad Autónoma Metropolitana.

_____ y SAVARESSE, N.(1988), *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta.

BARTHES, R. (1967), *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1983) *Crítica y verdad*, México: Siglo XXI.

BATAILLE, G. (1978), *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.

BELINCHÓN, M. *et al.* (1994), *Psicología del lenguaje. Investigación y teoría*. Madrid: Trotta.

BELLIDO, P. (1988), “ Semiótica teatral: Bibliografía en castellano”, en *Discurso*, N° 1, Sevilla.

BENAVENTE, J.(1968), *Los intereses creados*, ed. de Lázaro Carreter. Madrid: Anaya.

BENTLEY, E. (1982), *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.

BERENGUER, A. (1989), *Teoría y crítica del teatro*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

BERGSON, H. (1986), *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe.

BERTHOLD, M. (1974), *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.

BETTETINI, G. (1977), *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.

BIRDWHISTELL, R.L.(1979), *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.

BLOOM, H. (1998), *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.

BOADELLA, A. (2000), *El rapto de Talía*. Barcelona: Plaza y Janés

- BOBES NAVES, M.C. (1987), *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.(1997a, *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 2ª ed. corregida y ampliada).
- ____ (ed.) (1997b), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- BOGATYREV, P. (1971), “Les signes au théâtre”, en *Poétique*, N° 8.
- BOULTON, M. (1961), *The anatomy of drama*. Nueva York: H.Hillary.
- BRECHT, B. (1970), *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRIK LEVY, L. y CORNEJO, S.(2003), *La representación de las emociones en dramaterapia*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
- BROOK, P. (1973), *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona. Península.
- ____ (1994), *La puerta abierta*. Barcelona: Alba.
- BROWN, J. y DAVIES, P. (1989), *El espíritu en el átomo*. Madrid: Alianza.
- CALVO, J. (1994), *Introducción a la pragmática del español*. Madrid: Cátedra.
- CANFIELD, C. (1995), *El arte de la dirección escénica*. Madrid: ADE.
- CANOA, J. (1989), *Estudios de Dramática (Teoría y Práctica)*. Valladolid: Aceña.
- ____ (1988), “La cotidianeidad en el teatro de Ionesco”, en *Investigaciones Semióticas II*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- CARO BAROJA, J. (1974), *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente.
- CASTAGNINO, R.H. (1967), *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- ____ (1981), *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- CASTANEDA, C. (1993), *El arte de ensoñar*. Barcelona: Seix Barral.

_____(2000), “Comentarios del autor en ocasión del trigésimo año de la publicación de ‘Las enseñanzas de don Juan’ ”, prólogo a *Las enseñanzas de don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.

CATTANI, J. (2003), *Los usos de la retórica*. Madrid: Alianza.

CHEJOV, M. (1999), *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba.

CHION, M. (1988), *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.

CHÓLIZ MONTAÑÉS, M. y FERNÁNDEZ-ABASCAL, E. (2001), *Expresión facial de la emoción*. Madrid: UNED.

CORNEJO,S. y BRIK LEVY,L. (2003), *La representación de las emociones en dramaterapia*. Buenos Aires: Médica Panamericana.

CORTÉS RODRÍGUEZ,L. y BAÑÓN HERNÁNDEZ,A. (1997), *Comentario lingüístico de textos orales*. Madrid: Arco/Libros

CORVIN, M., (1997), “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, en *Teoría del teatro*, BOBES, M.C. ed. Madrid: Arco/Libros.

CRAIG, G.(1972), *Del arte del teatro*. Buenos Aires: Hachette.

CUESTA ABAD, J.M. (1989), “Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad)”, en *Revista de Literatura*, Nº 102.

CUETO PÉREZ, M. (1986), “La doble enunciación del texto dramático”, en *Lingüística Española Actual*, VIII, 2.

CULLER, J. (2000), *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.

DAVIS, F. (1976), *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.

DAVIES, P. y BROWN, J. (1989), *El espíritu en el átomo*. Madrid: Alianza.

DELCROZE, E.J. (1999), “La rítmica, la plástica animada y la danza”, en *La escena moderna*. Madrid: Akal.

DE MARINIS, M. (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.

_____ (1997), *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.

DERRIDA, J. (1967), *L'écriture et la différence*. París: Seuil.

_____ (1972), *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Barcelona: Cuadernos Anagrama.

DE TORO, F. (1992), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

_____ y DE TORO, A. (1998)(eds.), *Acercamientos al teatro actual (1970-1995). Historia-Teoría-Práctica*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana.

_____ (1999), *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Frankfurt am Main: Vervuert y Madrid: Iberoamericana.

DIDEROT, D. (1986), *La paradoja del comediante*. Madrid: Ediciones del Dragón.

DÍEZ BORQUE, J.M. (1975), "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro", en *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.

_____ (1985), "Presencia- ausencia escénica del personaje", en *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.

DÍEZ BORQUE, J.M y GARCÍA LORENZO, L. (1975), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.

DÍEZ-CANEDO, E. (1968), *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. México: Joaquín Mortiz.

DÍEZ, E. (2001), "Maiakoski: teoría dramática", en *Acotaciones*, N°7, Julio-Diciembre. Madrid: Fundamentos/RESAD.

DÍEZ, L. M. (1992), *El porvenir de la ficción*. Madrid: Caballo Griego para la Poesía.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001), *Estudios de teoría literaria*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- DOLEZEL, L. (1997), *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- DORT, B., (1976), *Una lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral.
- DUCROT, O. (1984), *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- DUROZOI, J. (1975), *Artaud: la enajenación y la locura*. Madrid: Guadarrama
- DUVIGNAUD, J. (1965), *Sociología del teatro*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1966), *El actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus.
- ECO, U. (1975), “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”, *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1999), *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ____ (2000), *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- EHMER, H.K. et alt. (1977), *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*. Barclona: Gustavo Gili.
- EINES, J. (1994), *La formación del actor*. Madrid: Fundamentos.
- FAST, J. (1971), *El lenguaje del cuerpo*. Madrid: Kairós.
- FELDENKRAIS, M. (1985), *Autoconciencia a través del movimiento*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1995), *El poder del yo. La autotransformación a través de la espontaneidad*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ, T. (2001) “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.

- FERNÁNDEZ-ABASCAL, E. y CHOLIZ MONTAÑÉS, M. (2001), *Expresión facial de la emoción*. Madrid: UNED.
- FISCHER-LICHTE, E. (1999), *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros
- FO, D. (1998), *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa: Argitaletxe HIRU.
- FREUD, S. (1968), *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. (*Personajes psicopáticos en el teatro*, Vol. III).
- FRYE, N. (1991), *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (1991a), *Drama y Tiempo*. Madrid: CSIC.
- ____ (1991b), “Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)”, en *Revista de Literatura*, N° 106. Madrid: 1991.
- ____ (1997), “*Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro*”, en *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- ____ (2001) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994), *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.) (1985), *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA LORENZO, L. y DÍEZ BORQUE, J.M. (eds) (1975), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1978), *La función poética y el teatro de vanguardia*. Murcia: Ediciones 23-27/Universidad de Murcia.
- GARCÍA YEBRA, V. (1974), “La Poética de Aristóteles” en la ed. trilingüe de la *Poética* de Aristóteles. Madrid: Gredos.

- GARRIDO GALLARDO, M.A. (1988), (ed), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- _____ (2000), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993), *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- _____ (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- GENÉ, J.C. (1985), “Personaje y actor”, en *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, G. (1988), “Géneros, ‘tipos’ y modos”, en *Teoría de los géneros literarios*, ed. de M.A.Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros.
- _____ (1989), *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1998), *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GEERTZ, C. (1989), *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1990), *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GIRARD, G. et alt. (1986), *L’univers du théâtre*. París: Presses Universitaires de France.
- GIRARD, R. (1984), *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.
- GOFFMAN, E. (1974), *Les rites d’interaction*. París: Minuit.
- _____ (1993), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GOLEMAN, D. (1996), *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós
- _____ (1999), *La práctica de la inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997), *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.L. (1981), *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1990), “El personaje dramático como signo retórico: ‘Tres sombreros de copa’”, en *Investigaciones Semióticas III*, Vol. I.

- GOUHIER, H. (1989), *Le théâtre et les arts à deux temps*. Mayenne: Flammarion.
- GREIMAS, J. (1973), *En torno al sentido*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, J. y COURTEZ (1982), *Semiótica (Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje)*. Madrid: Gredos.
- GROTOWSKI, J. (1970a) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI
- ____ (1970b), *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets.
- GUARINOS, V. (1992), *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro/Alfar.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1967), *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. et al. (1995), *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor.
- ____ (1996), *Literatura y cine: guía didáctica*. Madrid: UNED.
- ____ (1997), (ed. et. alt.), *Literatura y multimedia: Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.
- ____ (2001), *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED.
- ____ (2002), *Movimientos y Épocas Literarias*. Madrid: UNED.
- GUTIÉRREZ FLOREZ, F. (1993), *Teoría y praxis de Semiótica Teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (1997), *Comentario pragmático de textos polifónicos*. Madrid: Arco/Libros.
- ____ (2000), *Comentario pragmático de textos literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- ____ (2002), *De pragmática y semántica*. Madrid: Arco/Libros.
- HARRIS, M. (1990), *Introducción a la Antropología General*. Madrid: Alianza Universidad Textos.

- HEGEL, G.W.F. (1948), *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- HELBO, A. (1989), *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.
- HERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996), *La conversation*. París: Seuil.
- HERRERAS, E. (1996), *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Valencia: Universitat de València.
- HORMIGÓN, J.A. (1985), “El personaje y el director de escena”, en *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- ____ (1989) (ed.), *Valle Inclán. Cronología, escritos dispersos, epistolario*. Madrid: Banco Exterior.
- ____ (2002), *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: ADE.
- HUBERT, M-C. (1998), *Les grands théories du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- HUERTA CALVO, J. (ed.)(1989), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Serbal.
- ____ (1995), “El lugar del teatro en la poética de Mijail Bajtín”, en *Bajtín y la literatura*, Romera Castillo, J. (et. alt.), Madrid: Visor.
- ____ (1999), “El teatro de Juan Rana”, en *Acotaciones*, Nº 2, Enero- Junio.
- ____ (ed) (2003), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
- HUERTA CALVO, J. y GARCÍA BERRIO, A. (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- HUGO, V. (1989), *Manifiesto Romántico. Prólogo a Cromwel. Shakespeare*. Barcelona: Península.
- HUSSERL, E. (1993), *Problemas fundamentales de fenomenología*. Madrid: Alianza Universitaria.

- INGARDEN, R. (1971), “Les fonctions du langage au théâtre”, en *Poétique*, Nº 4.
- INNES, CH. (1992), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- IONESCO, E. (1965), *Notas y contranotas*. Buenos Aires: Losada.
- ISER, W. (1987), “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en *Estética de la recepción*, ed. de J.A.Mayoral. Madrid: Arco/Libros.
- ____ (1997) “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *Teorías de la ficción literaria*, ed. de A. Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros.
- JAMES, W. (2002), *Pragmatismo*, Barcelona: Folio.
- JARDIEL PONCELA, E. (1994), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. Madrid: Vicens Vives.
- JAUSS, R. (1994), “El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789”, en *Avances en teoría de la literatura*, D.Villanueva, (comp.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- JAVIER, F. (1998), *El espacio escénico como sistema significativa*. Buenos Aires: Leviatán.
- JOHNSON, M. (1991), *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate.
- JOUVET, L. (1953), *Testimonios sobre el teatro*. Buenos Aires: Psique.
- JUNG, C. (2002), *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- JUNKER, D.H. (1977), “La reducción de la estructura estética: Un aspecto del arte actual”, en *Miseria de la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KANTOR, T. (1984), *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- KANDISNSKY, W. (1977), *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.
- ____ (1999), “Sobre composición escénica”, en *La escena moderna*. Madrid: Akal.

- KAPLAN, D. (1973), “La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria”, en *La cavidad teatral*. Barcelona: Anagrama.
- KNAPP, M.L. (1982), *la comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- KNÉBEL, M. O. (1998), *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.
- KOWZAN, T. (1992), “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en *El teatro y su crisis actual*, VV.AA, Caracas: Monte Ávila.
- ____ (1997a), *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- ____ (1997b), “Semiología del teatro. ¿Veintitrés siglos o veintidós años?”, en *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- KRISTEVA, J. (1987), *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LARTHOMAS, P. (1980), *Le langage dramatique*. París: Presses Universitaires de France.
- LAWSON, J.H. (1998), *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: ADE.
- LESSING, G.E. (1997), *La dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: ADE.
- LOPE DE VEGA, F. (1971), *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: CSIC.
- ____ (1993), *El caballero de Olmedo*, ed. de J.M.Marín. Madrid: Castalia.
- LORCA, F.G. (1984), *La casa de Bernarda Alba*. ed. de M.García-Posada. Madrid: Castalia.
- LOTMAN, J. et. al. (1979), *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- LUZÁN, I de. (1977), *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Barcelona: Labor.
- LYOTARD, J.F. (1989), *La Fenomenología*. Barcelona: Paidós.

- ____ (1999), *Discurso, Figura*. Barcelona: Visor
- McCALLION, M. (1998). *El libro de la voz*. Madrid: Urano
- MAcKEE, R. (2002), *El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- MACKINTOSH, I. (2000), *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco/Libros.
- MAESTRO, J.G. (1996), “Lingüística y poética de la transducción teatral”, en *Problemata Theatralia I*, págs. 175-211.
- ____ (ed.) (1996), *El signo teatral: texto y representación, Problemata Theatralia I, I Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo: Universidad de Vigo.
- ____ (ed.) (1998), *El personaje teatral, Theatralia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo: Universidad de Vigo.
- MAMET, D. (1990), *Escrito en restaurantes*. Barcelona: Versal.
- ____ (1999), *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- MANNONI, O. (1973), *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MARINETTI, F.T. (1999), *et. al.* “El teatro futurista sintético”, en *La escena moderna*. Madrid: Akal.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1983), *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- MASLOW, A. (1972), *El hombre autorrealizado: hacia una nueva psicología del Ser*. Barcelona: Kairós.
- MATA LÓPEZ, E.(1998), “Sobre el narrador en el teatro”, en *El personaje teatral, Theatralia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Jesús G. Maestro (ed). Vigo: Universidad de Vigo.

MAYORAL, J.A. (ed)(1987), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.

_____ (ed.) (1987), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.

MELENDRES, J. (2000), *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: ADE.

MEYERHOLD, V. (1986), *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral* (ed. de Edgar Ceballos). México: Gaceta/Universidad Autónoma Metropolitana.

_____ (1990), *V.S. MEYERHOLD: Textos teóricos* (ed. de J.A.Hormigón). Madrid: ADE.

MICHELSTAEDTHER, C. (1996), *La persuasión y la Retórica*. Murcia: Universidad.

MONLEÓN, J. (1975), *El teatro del 98 frente a la Sociedad Española*. Madrid: Cátedra.

MORALES ARTOLA, R. (1990), "Teatro y realidad", en *Investigaciones Semióticas IV*. Vol. I. Madrid: Visor

MORALES, J. (1992), *Mímesis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria/Primer Acto.

MOUNIN, G. (1972), "La comunicación teatral", en *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.

MORRIS, CH. (1974), *La significación y lo significativo*. Madrid: Alberto Corazón.

MORTARA GARAVELLI, B. (1991), *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

MUKAROVSKY, J. (1977), *Estudios de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

MÜLLER, H (1990), *Teatro Escogido*, ed. de J.Riechmann. Madrid: Primer Acto.

NIETZSCHE, F. (1943), *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

- ____ (1973), *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- NOVARINA, V. (2001), *Ante la palabra*. Valencia: Pre-textos.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1988), “La percepción de lo teatral en la lectura”, en *Investigaciones Semióticas II*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- OHMANN, R. (1987), “El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas”, en *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- OLBRECHTS-TYTECA y PRELMAN, CH.(1989), *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- OLSON, E. (1978), *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1966), *Idea de Teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- ____ (1981), *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza.
- PAVIS, P. (1996), *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2000), *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- PELLICER, C. (1975), *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Histrionismo en España*. Barcelona: Labor.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2004), *Realismo teatral y realismo cinematográfico: las claves del debate (1910-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ RASILLA, E. (1997), *Antología del teatro breve español 1898-1940*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- POLTI, G. (2000), *Las 36 situaciones dramáticas*. Madrid: La Avispa.
- POPPER, K. (1982), *El conocimiento objetivo*. Madrid: Tecnos.
- ____ (1992), *Sociedad abierta, universo abierto*. Madrid: Tecnos.
- ____ (1997), *El cuerpo y la mente*. Barcelona: Paidós.

- PORQUERAS, A. y SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. (1971), *Preceptiva dramática española. Del renacimiento al barroco*. Madrid: Gredos.
- PORTOLÉS, J. (2001), *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.
- POYATOS, F. (1994), *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1997), “Lírica y ficción”, en *Teorías de la ficción literaria*, ed. de Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros.
- PRELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA (1989), *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- PRIETO, A. (2001), *Teoría del arte dramático*. Madrid: RESAD/ Fundamentos.
- PRIGOGINE, I. (1997), *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus.
- PROCHÁZKA, M.(1997), “Naturaleza del texto dramático”, en *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- PROPP, V. (1974), *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PUIG I FERRATER, J. (1982), *Textos sobre teatre*. Ed. de Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Institut del Teatre.
- RAIBLE, W. (1988), “¿Qué son los géneros?”, en *Teoría de los géneros literarios*, ed. de M.A.Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros.
- REVISTA MALDOROR (1983-1984), *Teatro y Teoría*, nº 17/18.
- REVISTA SEMIOSIS (1987), *El discurso teatral*, nº 19.
- REVISTA DISPOSITIO (1988) *Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, nº 33-35, “Semiótica del Teatro”.
- REVISTA ESPACIO DE CRÍTICA E INVESTIGACIÓN TEATRAL (1990), “Palabra en la teatralidad”, nº 6-7.

- RICHARDSON, D. (1999), *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*. Madrid: ADE.
- ROAS, D. (2001) ed, *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- ROMERA CASTILLO, J. (coord.) (1981), *La literatura como signo*. Madrid: Playor.
- ____ (1988), *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.
- ____ (1995)(ed. et alt.), *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor.
- ____ (1998), *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.
- ROSSELLÓ, R. (1999), *Anàlisi de l'obra teatral (teoría i pràctica)*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de L'Abadia de Monstserrat.
- ROUBINE, J-J. (1990), *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris: Bordas.
- RUBIO MARTÍN, M. et. alt. (1994), *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España.
- RUIZ RAMÓN, F. (1992), "Espacio dramático/Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales", en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, D.Dougherty y M.F. Vilches de Frutos (eds). Madrid: CSIC.
- ____ (1985), "Personaje y mito en el teatro clásico español", en *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- RYAN, M-L. (1988), "Hacia una teoría de la competencia genérica", en *Teoría de los géneros literarios*, ed. M.A.Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros.
- RYNGAERT, J-P. (1991), *Introduction à l'analyse du Théâtre*. Paris: Bordas.
- SALVAT, R. (1983), *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- SÁNCHEZ, J.A. (1999), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. Y PORQUERAS, A., (1971), *Preceptiva dramática española. Del renacimiento al barroco*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ DE ZAVALA, V. (1994), *Ensayos de la palabra y el pensamiento*. Madrid: Trotta.
- SANCHÍS SINISTERRA, J. (1985), “Personaje y acción dramática”, en *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- SASTRE, A. (2000), *El drama y sus lenguajes. Tomo I. Drama y Poesía*. Hondarrabia: Hiru.
- ____ (2001), *El drama y sus lenguajes. Tomo II. Gramaturgia y Textamento*. Hondarrabia: Hiru.
- SAVARESE, N. (ed.) (1992), *El teatro más allá del mar*. México: Gaceta.
- ____ y BARBA, E. (1988), *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta.
- SCHREYER, L. (1999), “La obra de arte escénica”, en *La escena moderna*, ed. de J.A. Sánchez, Madrid: Akal.
- SCHMIDT, J.F, (1987), “La comunicación literaria”, en *Pragmática de la comunicación literaria*, J.A.Mayoral (ed.). Madrid: Arco/Libros.
- SCOTT, G. (1971), *La arquitectura del humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Seix Barral.
- SEARLE, J. (1980), *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- SEGRE, C. (1975), “La función del lenguaje en *Acte sans paroles* de Samuel Beckett”, en *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- SERNA, A. (1999), *El trabajo del actor de cine*. Madrid: Cátedra.

- SERRANO, S. (1981), *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona: Montesinos.
- SHAKESPEARE, W. (1979), *Hamlet*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SILIUNAS, V. (1995), “La crítica, ¿arte o ciencia?”, en *Primer Acto*, Nº 258.
- SITO ALBA, M. (1987), *Análisis de la Semiótica Teatral*. Madrid: UNED.
- SPANG, K. (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.
- STANISLAVSKI, C. (1975), *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza
- ____ (1976), *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- STRASBERG, L. (1990), *Un sueño de pasión (El desarrollo del Método)*. Barcelona: Icaria.
- STRAUSS, B. (1989), *Crítica teatral: Las nuevas fronteras*. Barcelona: Gedisa.
- SZONDI, P. (1994), *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- TAIROV, A. (1999), “El teatro liberado”, en *La escena moderna*, ed. de J.A. Sánchez. Madrid: Akal.
- TALENS, J. (ed.) (1980), *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TAVIRA, L. (1999), *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: ADE.
- TEIXIDOR, J. (1989), *El drama, espectáculo i transgressió*. Barcelona: Institut del Teatre.
- THOMASSEAU, (1997), “Para un análisis del para-texto teatral”, en *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.

- TODOROV, T. (1967), *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1988), “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- TOMATIS, A. (1988), *Educación y dislexia*. Madrid: CEPE.
- ____ (1989), *El fracaso escolar*. Barcelona: La Campana.
- TORDERA, A. (1980), “Teoría y técnica del análisis teatral”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, ed. de J.Talens. Madrid: Cátedra.
- ____ (2001), “Definición de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- TORRES MONREAL, F. (ed.)(2001), *El teatro y lo sagrado*. Murcia: Universidad.
- TRANCÓN, S., (1976-1977), “Teatro a la deriva: notas para un análisis cada día más urgente”, en *Revista de Literatura*. Barcelona: Universidad de Barcelona, págs. 55-63.
- ____ (1977), y MESALLES, J. “La teatralidad de Artaud”, en *El Viejo Topo*, N° 6, Marzo, págs. 59-61.
- ____ (1998), “Actualidad de Bertolt Brecht”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 581, Noviembre. Madrid: AECl, págs. 77-83.
- ____ (1999), “Arte y oficio del actor”, en *Primer Acto*. N° 279, págs. 6-12.
- ____ (2000), “Percepción, teatro y mundo mágico”, en *Acotaciones*, Enero-Junio, N° 4. Madrid: RESAD/Fundamentos, págs.42-61.
- ____ (2000), “Literatura dramática durante la transición (1975-1985)”, en *ADE Teatro*. Septiembre-Octubre, N° 82. Madrid: ADE, págs. 140-153.
- ____ (2001), “El realismo simbólico de Buero Vallejo”, en *ADE Teatro*, Julio-Agosto, N° 81, págs. 29-31.
- TRAPERO, P. (1989), *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.

- TRÍAS, E. (1999), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel.
- TUSÓN, J. (2000), *¿Cómo es que nos entendemos? (si es que nos entendemos)*.
Barcelona: Península.
- UBERSFELD, A. (1993), *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- ____ (1997), *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.
- URRUTIA, J. (1985a), *Semió(p)tica*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/
Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- ____ (1985b), “Actante y personaje. (Los actantes)”, en *El personaje dramático*.
Madrid: Taurus.
- ____ (1992), *Sobre teatro y comunicación*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- VV.AA. (1973), *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama
- VV.AA. (1973), *La cavidad teatral*. Barcelona: Anagrama.
- VV.AA (1992), *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.
- VAJTANGOV, (1998), *Teoría y práctica teatral*. Madrid. ADE.
- VALLE-INCLÁN, R. (1979), *Divinas palabras*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VAN DJIK, T.A. (1984), *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*.
Madrid: Cátedra.
- ____ (1987), “La pragmática de la comunicación literaria”, en *Pragmática de la
comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- ____ (2003), *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona:
Ariel.
- WEISSMAN, P. (1967), *La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico*. México:
Siglo XXI.
- VELTRUSKÝ, J.(1990), *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (1997), “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, en *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.

VIANA, L. G. (1984), *Rito y tradición oral en Castilla*. Valladolid: Ámbito.

_____ (1985), *Canciones populares de la guerra civil*. Madrid: Taurus.

_____ (1990), *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos*. Valladolid: Centro Etnográfico de Documentación.

WILSON, R., (1992), “Del silencio a la palabra”, en *Lápiz*, N° 90, Noviembre-Diciembre.

VILLANUEVA, D. (1992), *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe.

_____ (1994)(comp.), *Avances...en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

VILLEGAS, J. (1982), *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.

VILLIERS, A, (1955), *La psicología del comediante*, Buenos Aires: Hachette.

_____ (1972), *El arte del comediante*. Buenos Aires: Eudeba.

WITTGENSTEIN, L. (1989), *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.

_____ (1999), *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, prólogo de I. Reguera. Barcelona: Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.

WRIGHT, E. (1982), *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo de Cultura Económica.

YXART, J. (1987), *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla.

ZOLA, E. (1972), “El naturalismo en el teatro”, en *El naturalismo*. Barcelona: Península.