

Resumen IAE 1° C. 2020

Unidad 1. Teóricos: Artes escénicas: el desafío de las definiciones.

Ryngaert, Jena-Pierre: “¿Existe una especificidad del texto teatral?”

Introducción

Texto teatral como “maquina perezosa” a causa de su relación equívoca con la representación. Presupone un conjunto de signos no verbales con los cuales sus signos verbales entraran en relación en la representación. La representación no tiene como objeto tapar los agujeros del texto y puede revelarse tan “perezosa” como un texto, presentando otros vacíos.

I. ¿Existe una especificidad del texto teatral?

1. ¡Eso no es teatro!

Cuando todavía se creía en el carácter todopoderoso del texto, “la pieza bien hecha” del siglo XIX proponía una demostración del virtuosismo fundada en un arte de la composición dramática que debía mucho a las recetas del puestista y a la certidumbre de que era preciso que tuviera efecto sobre el espectador.

Hacer teatro con todo es poder hacer teatro con nada o con poca cosa. Cuando la puesta en escena se afirma todopoderosa, la naturaleza del texto pierde importancia. La **teatralidad** no se buscó en la escritura teatral sino en otra parte. El deseo de definir una especie de principio del texto teatral desde un punto de vista teórico es muy anticuado.

2. Los géneros

Se sigue en general las clasificaciones aristotélicas. Los géneros no refieren solamente a las formas de escritura sino, por medio de los personajes en acción, a la naturaleza de los temas tratados.

Lo que está en cuestión no es solamente como habla el teatro, sino, sobre todo, de que se permite hablar, que temas aborda y cuáles no. El teatro contemporáneo, en su mayor parte, ignora los géneros. Se puede ver en esto la liberación del teatro, que oye hablar libremente de todo en las formas que le convienen, una herencia del derecho a lo sublime y lo grotesco que viene del siglo XIX. Como si el género teatral, cada vez menos específico, a partir de ahora acogiera a todos los textos puestos en escena, le estuvieran destinados o no.

3. Imitar personas que hacen algo

Todo empieza con la noción de acción. Aristóteles mantiene ese criterio para distinguir la tragedia de la epopeya y precisa que es posible imitar “a veces narrando o bien quienes imitan, imitan a todas las personas actuando y haciendo algo”.

Esta noción de acción no es siempre fácilmente identificable, aun así, se admite de un punto de vista teórico que el teatro cuenta por medio de la acción. La puesta en escena moderna ha tomado cada vez más a su cargo lo que era del orden de “el actual”. Sin duda hay “acción” es escena, pero esta no surge de una necesidad evidente inscrita en el texto.

La moda del teatro-relato de los años setenta contribuyó a disminuir la importancia de la adaptación específica de un texto para el teatro.

Esta disociación entre “decir” y el “hacer” y la desconfianza ante cualquier redundancia confirman que el “hacer” se experimenta como perteneciente a la escena y que importa cada vez menos que el texto contemple o programe acciones que cumplir, sobre todo si estas no crean ninguna fractura entre el texto y la actuación.

El criterio de la acción sigue siendo pertinente desde un punto de vista teórico. No permite en absoluto distinguir claramente un texto teatral de otro texto en las prácticas modernas de escritura. Se puede decir que la forma en la cual su texto será “actuado” no le pertenece más y que incluso si escribe específicamente para el teatro, lo que se espera de él es más bien un “texto” sin otras precisiones.

4. Fuentes de palabras diversificadas y nombradas

A propósito de la enunciación, veremos que efectivamente es así la mayor parte del tiempo y que el teatro se da falsos aires de conversación. El diálogo no es un criterio absoluto del carácter “dramático” de un texto.

Todo el juego del diálogo está falseado por la presencia de un interlocutor inmenso, el público, al que es muy tentador atribuir el lugar capital de compañero mudo. El diálogo, sobre todo, se experimenta como menos indispensable para el texto teatral desde que Brecht teorizó las formas épicas de escritura.

En lo que podemos llamar “dramático puro”, la presencia del público es olvidada y negada. Esta forma no es plausible en su estado puro en el teatro, pero podemos sorprender ejemplos de la vida.

En la mayoría de los casos, el teatro oscila, en proporciones variables, entre lo dramático y lo épico según el estatuto del espectador. Nunca se puede excusar totalmente de narrar, aun por intermedio del diálogo.

5. Actuar sobre el espectador

Los grandes periodos de la historia del teatro están ilustrados por un proyecto ideológico, definido por los autores o por los teóricos, tiene su fuente en la escritura. Pone en primer plano los acontecimientos de la fábula y su composición. Los medios escénicos de los que se trata se traducen literalmente.

En términos modernos, la dramaturgia del texto engloba las técnicas de escritura y lo que se narra, así como el efecto ejercido sobre el espectador. La identificación indispensable para la catarsis tiene sus raíces en la escritura y comienza con la credibilidad de la obra teatral.

Las ideologías se expresan menos y en la actualidad pocos teatristas piensan en el público como un todo homogéneo, públicos en plural. La escritura está demasiado sometida a los azares de la producción para que, de maneja general, el autor considere escribir para un público determinado y ejercer una acción sobre él, dejando a la escena la responsabilidad de hacer emerger la teatralidad en ellos y, la mayor parte del tiempo, al espectador de la tarea de encontrar allí su alimento.

Clase: La cuestión de la especificidad teatral: el problema de su definición.

Concepciones textocentrista y escenocentrista del teatro (P. Pavis)

Visión textocentrista del teatro:

- La puesta en escena se deriva del texto, la escenificación actualiza los elementos contenidos en el texto y es una mera ilustración.
- Concepción de un texto previo y fijo.
- El texto es el depositario del sentido que la representación tiene la misión de extraer y expresar.
- El texto es una referencia absoluta, eje de toda la puesta en escena.
- La puesta en escena debe estar al servicio del texto, no puede ser arbitraria y debe justificarse mediante una lectura correcta del texto dramático.

Visión escenocentrista del teatro:

- Se opone a una relación causa-efecto entre el texto y la escena. Autonomía de la puesta en escena cuyo proceso no siempre parte de un texto precedente.
- El texto ya no se beneficia por su anterioridad y jerarquía, sino que es uno de los materiales de la representación.
- Niega la existencia de una pre-puesta en escena inscrita en el texto.
- Valora las tensiones entre texto y escena, búsqueda de textos que ofrezcan resistencias a la representación.
- La puesta en escena ya no surge del paso del texto al escenario, puede ser una puesta en presencia de las diferentes prácticas escénicas (luz, espacio, corporalidad del actor, etc.) sin jerarquías entre sí y sin que el texto sea el polo de atracción.

Evolución de la Estética teatral: de las poéticas del texto a las teorías de la puesta en escena

- Desde la antigua Grecia, en la *Poética* (s. IV a.c) de Aristóteles, surge la concepción fundada en la identificación del teatro con el texto.
- El texto es el objeto estético del teatro, pensamiento que determinará que en occidente la reflexión estética defina al teatro como género literario durante más de veinte siglos. Aristóteles denomina al teatro "arte poético" y emplea la expresión poesía trágica cuando trata la tragedia.
- La realización escénica se consideraba extraña a la reflexión estética, se concebía como artesanado y como técnica.
- Fin del s. XIX, nacimiento de la puesta en escena moderna: Autonomía de la estética teatral, inicio de la reflexión sobre el espectáculo.

¿Existe una especificidad del texto teatral? (Jean-Pierre Ryngaert)

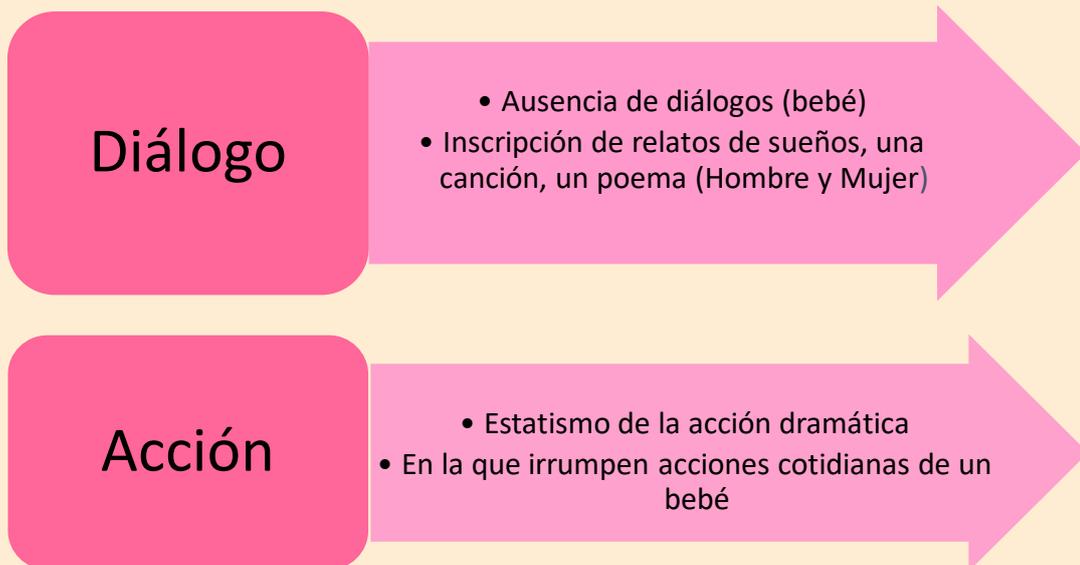
Las definiciones y modelos acerca de lo que debe ser un texto teatral y su rechazo en la escena contemporánea

- **Especificidad de los géneros teatrales:** en el teatro griego o el clasicismo SXVII (tipos de personajes, formas de organización del relato, temas). Por el contrario, el teatro contemporáneo los ignora y busca la indefinición.
- **El texto teatral relata mediante la acción:** Aristóteles señala esa diferencia entre la tragedia y la epopeya. En el teatro actual los textos pueden no contemplar acciones, no hay precisiones.
- **El teatro es diálogo:** esta definición se encuentra en el origen de su historia, pero no es un criterio absoluto del carácter dramático, ya que en ciertos textos se opta por emplear abundancia de monólogos y elementos narrativos.

- **El texto debe ejercer una acción sobre el público.** Las escrituras actuales desconfían del didactismo, proponen obras incompletas que deben construirse con la cooperación del espectador.

¿Cuáles son los cuestionamientos de la especificidad del texto teatral en Striptease (2007), de Lola Arias?

“Un bebé es el actor principal de esta obra de teatro. Como espías, los espectadores asisten a un duelo telefónico entre un hombre y una mujer mientras un bebé duerme, toma leche, etc. La ficción es continuamente intervenida por las acciones de un bebé que es la pura vida en su forma más rebelde.” Lola Arias



Feral, Josette; “La teatralidad”

Investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral

El problema de la teatralidad es intentar definir lo que distingue al teatro de otros géneros, lo que lo distingue de las otras artes del espectáculo (danza, performance, etc.). El teatro fue llevado en el siglo XX a reformular sus certezas, la escena toma distancia con respecto al texto y al lugar que este debía ocupar en el emprendimiento teatral. Habiendo sido criticado severamente el texto y sin poder seguir garantizando la teatralidad de la escena, sobre todo porque esta especificidad parecía, de ahora en más, englobarse con otras prácticas como la danza, la performance, la ópera.

Este surgimiento de la teatralidad en otros espacios diferentes de los del teatro, parece tener por corolario la disolución de los límites entre los géneros y de las distinciones formales entre las prácticas. A medida que lo espectacular y lo teatral incorporan nuevas formas, el teatro, de repente descentrado, estaba forzado a redefinirse, pues a partir de ese momento había perdido sus evidencias.

¿Cómo definir la teatralidad hoy?

Resumen Histórico

La noción de teatralidad parece haber surgido en la historia del mismo tiempo que la noción de la literaturidad. Teatralidad como concepto es una preocupación reciente que acompaña el fenómeno de teorización del teatro en el sentido moderno del término. La teorización del teatro

en su sentido actual, es decir, como reflexión sobre especificidad de los géneros y la definición de conceptos abstractos como signo en el teatro, etc.

Si la noción de teatralidad conoce cierta difusión puede ser descripta en los primeros textos de Evreinov, que habla en ellos de “teatralnost” y allí insiste sobre la importancia del sufijo ost, afirmando que ahí está su más grande descubrimiento.

La teatralidad parece surgir de ese “concepto tácito” que mencionaba a Polany y que se define como una “idea concreta directamente manejable pero que no se puede describir más que indirectamente”.

La teatralidad como inherente a lo cotidiano

La teatralidad no pertenece propiamente al teatro. Por ejemplo, reconocer la disposición “teatral” del espacio escénico conlleva una cierta teatralidad, se reconocen determinados signos y elementos que ya están planteados; una semiotización del espacio que hace que el espectador perciba la teatralización de la escena y la teatralidad del lugar, la presencia del actor no fue necesaria para registrar la teatralidad. El espacio como portador de la teatralidad, el pasaje de lo literario a lo teatral es siempre un trabajo espacial.

El conocimiento sobre la intención de hacer teatro modifica la mirada del espectador independientemente del espacio, transformando lo cotidiano en ficción. La teatralidad en este contexto se centra en los cuerpos, en los actores y no en el espacio, en la intención de hacer teatro.

En un tercer momento, la teatralidad no parece ocuparse de la naturaleza del objeto que ella aborda, tampoco está del lado del simulacro, de la ilusión, de la apariencia. La teatralidad parece ser un proceso, una producción que primero se refiere a la mirada, una mirada que postula y crea un espacio otro que se torna el espacio del otro y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción. El resultado de un acto consciente que puede partir o del performer mismo, se crea una división espacial.

La condición teatralidad sería entonces la identificación o la creación de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual el permanece. La teatralidad así percibida sería no solamente la aparición de un quiebre en el espacio, sino la constitución misma de este espacio diseñada por la mirada del espectador. Una mirada lejos de ser pasiva, constituye la condición de emergencia de la teatralidad.

La teatralidad consiste tanto en situar la cosa o lo otro, allí donde la teatralidad puede ingresar en ese espacio otro, como en transformar un suceso de signos. Mas que como una propiedad, la teatralidad aparece entonces en esta fase de nuestra reflexión como un *processus* que señala los sujetos en proceso: observado-observador. La teatralidad es un hacer, un suceder que construye un objeto ante de consagrarlo como tal. Doble polaridad que puede partir tanto de la escena y del actor como espectador. Crear este espacio separado, espacio otro donde lo otro tiene su lugar. Si esta separación no existiera, no habría posibilidad de teatro porque lo otro estaría en mi espacio inmediato, es decir, en lo cotidiano. No habría *teatralidad*, ni con mayor razón, teatro.

Teatralidad → operación cognitiva. Ella es un acto performativo del que mira o del que hace. No tiene manifestaciones físicas obligadas, no tiene propiedades cualitativas que permitirían descubrirla con seguridad. Esta ubicación del sujeto con relación al mundo y con

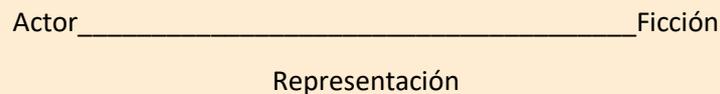
relación a su imaginario. Fundadas sobre la presencia del otro, es lo que autoriza al teatro. Trascendencia de la teatralidad.

El teatro como pre-estética: ¿Qué es lo que permite la existencia de lo teatral?

Posible existencia de una trascendencia de la teatralidad, la teatralidad escénica no sería más que una expresión. La teatralidad aparece como una estructura trascendental. Son las condiciones generales de la teatralidad las que se utilizan en el teatro, porque hay posibilidad de las trascendencias. El teatro es a lo mejor solamente porque la posibilidad de la teatralidad existe y el teatro la convocan. Una vez convocada, esta teatralidad se carga de características propiamente teatrales que son colectivamente valorizadas y socialmente densas. No podría existir si no hubiera la posibilidad de una trascendencia de la teatralidad.

La teatralidad teatral

Evreinov afirmaba que la teatralidad del teatro esencialmente reposa sobre la teatralidad del actor movido por un instinto teatral que suscita en el gusto de transformar lo real que lo circunda. Teatralidad como una propiedad que parte del actor y teatraliza aquello que lo rodea. Se crea una doble polaridad (yo-real), los interventores fundamentales de toda reflexión sobre la teatralidad: su lugar de emergencia (el actor) y su resultado (la relación que ella instituye con lo real). Las modalidades de la relación que se establecen entre los dos polos están dadas por la representación, cuyas reglas provienen a la vez de lo puntual y de lo permanente; tres modalidades de una relación que define el proceso de teatralidad: **el actor, la ficción y la representación.**



El actor

Alcanza con que el actor subsista para que la teatralidad sea preservada y que el teatro pueda tener lugar: prueba de que el actor es uno de los elementos indispensables para la producción de esta *teatralidad*.

El actor es a la vez productor y portador de la teatralidad. La inscribe sobre la escena de signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso. Estructuras simbólicas perfectamente codificadas y fácilmente reconocibles por la mirada del público formas narrativas de lo ficcional que se inscriben en la escena, y que el actor hace surgir en el teatro.

La mirada del público siempre es doble. El actor se entrega a él a través de simulacros, son etapas de un proceso en el cual el público sabe muy bien a lo que asistiendo representa solo una etapa. El actor trabaja en los límites de su yo.

Según las estéticas, esta tensión entre las estructuras simbólicas de lo teatral y los ataques violentos de lo pulsional, está más o menos valorado. El lugar privilegiado del enfrentamiento de la alteridad es el cuerpo del actor, un cuerpo en representación. Ese cuerpo imperfecto por definición y conoce sus límites. Es un cuerpo donde semiotiza todo lo que lo rodea. Introduce la teatralidad en la escena, expresa la presencia del actor, la inmediatez del acontecimiento y su propia materialidad.

La actuación (el juego)

Implica una actitud consciente de la parte del participante. Juego del que todos forman parte, el aquí y ahora de un espacio otro del espacio, la realización de gestos fuera de la vida corriente.

Este juego escénico codificado según las reglas específicas que se sujetan, por una parte, a las reglas del juego general; y, por otra parte, a las reglas más específicas que es posibles historizar en la medida en que ellas dan cuenta de estéticas teatrales diferentes.

La teatralidad emerge de allí no como pasividad, como mirada que registra el conjunto de los objetos teatrales, sino como dinámica, como resultado de un hacer que pertenece sin duda, de manera privilegiada, a quien hace teatro.

La ficción y su relación con lo real

La noción de teatralidad lleva en sí misma una serie de connotaciones peyorativas para ciertos artistas que ejercen otras artes distintas al teatro. La teatralidad aparece allí entonces como separación con respecto a la verdad, como un exceso de efectos, como una exageración de los comportamientos, que suenan falsos y muy lejanos de la verdad escénica.

Meyerhold → la escena debe apuntar a su desarrollo dentro del realismo grotesco, refutando las tesis naturalistas. La teatralidad es ese o esos procedimientos por los cuales el actor y el director escénico jamás hacen olvidar al espectador que está en el teatro y que tiene delante de un actor con pleno dominio.

Sus afirmaciones subrayan que la teatralidad no se va a encontrar por el lado de una relación ilusoria con lo real; ella no está ligada a una estética específica, debe ser buscada por el lado del discurso autónomo que constituye.

La noción de teatralidad es la que la considera como un acto de ostensión llevado por el actor, y que designa al teatro como tal y no como lo real. Una teatralidad centrada exclusivamente en el funcionamiento del teatro como teatro, transformando el teatro es esta máquina cibernética (Barthes); un lugar donde el proceso de producción de lo teatral es importante, donde todo se vuelve signo, fuera de cualquier relación con lo real. Proceso que está ligado ante todo a las condiciones de producción del teatro.

Lo prohibido

Las prohibiciones surgen en la dinámica escénica. Esta posibilidad de transgresión garantizaba la libertad escénica del actor y el poder del libre albedrío de los diferentes ejecutantes.

El juego teatral está constituido a la vez por un marco limitativo y por un contenido transgresor, lo que autoriza y lo que prohíbe. Estas libertades a menudo estas ligadas a estéticas específicas y a normas de recepción que constituyen para el actor y el espectador un código de comunicación común. Estas prohibiciones, una vez transgredidas, hacen estallar el marco de la actuación y desembocan en la vida amenazando la escena teatral.

Si la noción de teatralidad desborda el teatro, esto significa que ella no es una propiedad cuyos sujetos o cosas pueden proveerse sobre el modo del tener: tener o no teatralidad. Es más bien el resultado de una dinámica perceptiva: la de la mirada que une un observado y un observador. Sin esta mirada indispensable para la emergencia de la teatralidad y su

reconocimiento como tal, lo otro que yo miro estaría en el mismo espacio que el del espectador y, en consecuencia, en mi cotidianeidad, fuera de todo acto de representación.

Lo que hace la teatralidad, es registrar para el espectador lo espectacular. La teatralidad aparece como la imbricación de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente un observador y un observado.

Clase: La noción de teatralidad. El teatro como acontecimiento convivial.

El concepto de teatralidad

- La “teatralidad” intenta definir lo específico de lo teatral, sus particularidades distintivas respecto de otras disciplinas artísticas, tomando como modelo los estudios de la “literariedad”.
- El término teatralidad, en Francia, fue introducido por Roland Barthes en la década del sesenta (“El teatro de Baudelaire”, publicado en *Ensayos críticos*).
- Los trabajos que abordan el concepto de teatralidad de manera sistemática surgen en la década de 1990, lo aplican tanto a la historia como al análisis del arte escénico y también más allá del teatro (Feral, Villegas, Fischer-Lichte y posteriormente Cornago).

Roland Barthes: definición de la noción de teatralidad

“¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferentes; en un determinado momento del espectáculo recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (este es el caso del decorado), mientras que otras cambian (la palabra, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional y esto es la teatralidad: un espesor de signos.” (Barthes, [1964] 2002).

Condiciones de manifestación de la teatralidad en la escena y fuera de ella (Féral, Josette, “La teatralidad”)

El espacio escénico portador de teatralidad

- *Primer ejemplo:* el actor ausente, la pieza aún no comenzó, sólo se presentan el espacio escénico y elementos escenográficos. La capacidad de semiotización del espacio logra que el espectador perciba teatralidad.
- La presencia del actor no fue necesaria para registrar la teatralidad.

Acto del performer de inscripción de la teatralidad

- *Segundo ejemplo:* Incidente en el subterráneo, discusión entre dos pasajeros. Si el espectador conoce que se trata de actores (teatro invisible) ficcionaliza la escena y semiotiza el espacio cotidiano. La teatralidad aparece aquí del lado del performer y de su intención de hacer teatro.

La mirada del espectador crea un espacio otro, la teatralidad es un acto del que mira

- *Tercer ejemplo:* Observación de una serie de personas en la calle (no tienen el deseo de actuar, no plantean un simulacro de ficción). La mirada lee en las corporalidades, en la gestualidad, en su inscripción en el espacio cierta teatralidad.
- Más que una propiedad de determinados elementos (actor, espacio, objetos) la condición de teatralidad es la creación de un espacio otro distinto del cotidiano, un

espacio creado por la mirada del espectador en donde emerge la ficción. La teatralidad es un acto del que mira, pero también podría emerger del que hace (el actor), que crea un espacio virtual.

- *El actor es portador y productor de teatralidad*: todos los sistemas significantes (escenografía, vestuario, texto, objetos) podrían ausentarse de la escena.
- El cuerpo del actor: es un elemento privilegiado de la teatralidad. Introduce un efecto de presencia, una materialidad e inmediatez del acontecimiento.
- La teatralidad no es ni una suma de propiedades ni una suma de características. No pertenece a los objetos, al espacio, al actor, pero puede investirlos de teatralidad.

Teatralidad

- **Es el resultado de una dinámica perceptiva**: la mirada que une un observado y un observador. Esta relación puede partir tanto por la iniciativa del actor que manifiesta su intención de juego como de un espectador que con su mirada externa crea un espacio de alteridad, cuyas leyes no son las cotidianas, en donde emerge la ficción.
- **Carácter procesual**: el teatro sólo tiene realidad mientras está en proceso de construcción. No es posible pensarlo como un producto acabado o como un texto que espera la llegada de un receptor para ser interpretado.
- **El fenómeno de la representación del actor como un elemento constituyente de la teatralidad**: cuando la dinámica de engaño o fingimiento del actor interpretando el personaje se torna evidente. El espectador ve de forma consciente el procedimiento de la representación, percibe el artificio del actor y el desequilibrio de las identidades con las tensiones que se generan (soy uno, represento a otro).

Dubatti; “Filosofía del teatro: fundamento y corolarios”

1. Filosofía del Teatro: lineamientos para una renovación teatrológica

Creemos que nuestra propuesta de una Filosofía del Teatro planteó precursoramente la recuperación de la problemática ontológica para la teatrología. Más allá de la posición teórica o metodológica que se asuma, existe siempre una vinculación entre teoría científica, epistemología y ontología.

Si la Filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscripto, acotado: **el acontecimiento teatral**.

La filosofía es el estudio de todo aquello que es objeto de conocimiento universal y totalitario [...]. De todo conocimiento, de cualquier conocimiento [...] La Estética [en tanto Filosofía del Arte] no trata de todo objeto pensable en general. Trata de la actividad productora del arte, de la belleza y de los valores estéticos.

Una Filosofía del Teatro se diferencia de la Filosofía a secas por su interés particular en el ser peculiar del acontecimiento teatral, un ser del estar-acontecer en el mundo. A la vez, una Filosofía del Teatro incluye y amplía el campo de la Estética Teatral. A diferencia de la Teoría del Teatro –que piensa el objeto teatral en sí y para sí-, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los fueros de su entidad filosófica, que la Teoría Teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser.

2. Regresar el teatro al teatro: la pregunta ontológica

Llegamos al planteo ontológico por una pregunta insoslayable: qué es el teatro, es decir, qué es el teatro en tanto ente, cómo está en el mundo, qué es lo que existe en tanto teatro. Estamos ante una ontología de objetos específicos. Una relectura de la historia del teatro referido ontológicamente al conjunto de lo que existe. La Filosofía del Teatro nace de la necesidad de cuestionar y superar las definiciones de teatro incluidas en los diccionarios y manuales de Teatología más utilizados.

La Teatología ha buscado ampliar esa definición y ofrecer una idea más compleja y precisa de qué es el teatro, tanto desde un ángulo pragmático como desde la posibilidad de formulación de un diseño abstracto. La Filosofía del Teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos.

- El teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro como acontecimiento no todo es reductible a lenguaje
- El teatro, en su aspecto pragmático, no se ciñe a la función expresiva de un sujeto emisor; porque la expresión de un sujeto no es garantía de acontecimiento artístico. Y cabe agregar que, cuando lo artístico sí acontece, excede ampliamente la sujeción al sujeto emisor.
- En su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es “transferencia de información” o la “construcción de significados/sentidos compartidos”. El teatro nunca se limita exclusivamente a la comunicación y la mezcla con elementos que favorecen en amplio margen el “malentendido.”

3. Preocupación por el ser, indagar lo que existe, lo que pasa

En todo caso se preguntan cómo se relaciona el lenguaje teatral con el ser del mundo y cuánto el ser del teatro excede su componente de lenguaje. Ontologizar no implica reificar en tanto materializar un proceso de conocimiento. Si sostenemos explícita o implícitamente que “el teatro está,” que acontece, y en consecuencia el teatro es en el mundo temporal-espacial que habitamos, el teatro posee naturaleza de ente (material e ideal), naturaleza singular que puede ser indagada.

Se trata de pensar en qué consiste el teatro, si puede ser pensado como ente y cómo se relaciona con los otros entes, especialmente con el ente fundante, metafísico e independiente, condición de posibilidad del resto de los entes: la vida. La Teatología debe recurrir a la par a la Ontología Formal y a la Material, pero especialmente –por las características específicas del teatro- debe valerse de la segunda.

Una Filosofía del Teatro es entonces una Filosofía de la praxis humana.

4. El teatro como acontecimiento. Representar, presentar, sentar

La Filosofía del Teatro surge como respuesta a la problematicidad de la entidad del teatro frente a los fenómenos de *desdelimitación histórica*, *transteatralización*, *liminalidad* y

diseminación. Se propone “regresar el teatro al teatro,” lo que implica el desafío de diseñar una redefinición que asuma la experiencia histórica de la problematización de la que se ha cargado el teatro en los siglos XX y XXI, y que a la vez supere los cuatro grandes “prejuicios” contra el teatro.

El teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano. Retomamos la idea marxista del arte como trabajo humano: el teatro es un acontecimiento del trabajo humano. El trabajo produce un ente-acontecimiento, es decir, un acontecimiento ontológico producido en la esfera de lo humano pero que la trasciende; un ente sensible y conceptual, temporal, espacial, histórico. Y en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): *el convivio, la poíesis, la expectación*.

La especificidad del teatro: una definición lógico-genética del teatro como acontecimiento triádico; una definición pragmática del teatro como zona de experiencia y construcción de subjetividad. Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de poíesis corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación.

5. La base en el convivio: remisión a una escala ancestral del hombre

Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotrópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana. **El convivio**, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática del cuerpo.

El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas) y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. En el teatro se vive con otros: se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto. El **convivio** multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía.

El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte in vitro.

6. Trabajo: poíesis y expectación. Acontecimiento y ente poiéticos

Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo, se producen los otros dos subacontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir poíesis con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales. y otro sector comienza a esperar esa producción de poíesis. Se trata respectivamente del acontecimiento poiético y del acontecimiento de expectación.

Llamamos **poíesis** al nuevo ente que se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades no poiéticas) en tanto marca un salto ontológico: *configura tanto un acontecimiento como un*

ente otros respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poético con características singulares.
Utilizamos la palabra poíesis en el sentido restrictivo con que aparece en la Poética aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte. La poíesis como fenómeno específico de la poesía.

Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poíesis teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio. Pero además la poíesis determina su diferencia ontológica respecto de los otros entes de la vida cotidiana a partir de características específicas.

7. Distancia ontológica y actividad humana consciente

El **acontecimiento de expectación** implica la conciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza otra del ente poético. No hay expectación sin distancia ontológica, paralela a la observación de la fusión con el mundo cotidiano (como en la “performance”) o revelada catafóricamente, *a posteriori*. De la especificidad poética del acontecimiento teatral, del ente teatral poético, de su salto ontológico respecto del espesor ontológico de la vida cotidiana. Sin embargo, en otras el acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisoriamente y retomarse.

Llamamos a estos desplazamientos regresión convivial y abducción poética respectivamente. Algunos modos de la abducción poética:

- a. El espectador puede ser “tomado,” incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético.
- b. Puede voluntariamente “entrar” y “salir” del acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y poíesis favorece el canal de pasaje.
- c. Puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro” del acontecimiento poético y el “afuera” de la distancia expectatorial, en la que a la vez preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la poíesis.

Lo cierto es que, en el convivio teatral, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente, ya que se preserva en la delegación de los espectadores entre sí. Basta con que un único espectador persista en la función primaria de la expectación –observar la poíesis con distancia ontológica, con conciencia de separación entre el arte y la vida, para que el trabajo del espectador se realice. No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda (Breyer), sin separación entre espectáculo y espectador, aunque esta distancia sea preservada internamente y el espectador observe el espectáculo desde adentro de la poíesis: pueden desaparecer o convivir con el borramiento, pero en algún momento se restituyen, sea en el ejercicio interno del espectador o en la actividad intersubjetiva.

Teatro significa etimológicamente “lugar para ver,” “mirador,” “observatorio,” pero no solo involucra la mirada o la visión (ya sea en un sentido estrictamente sensorial o metafórico). Se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es un lugar para vivir -de acuerdo con el concepto de convivio y cultura viviente-, la poíesis no sólo se mira u observa, sino que se vive. Expectación por lo tanto debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros.

La distancia ontológica respecto del ente poético es un saber adquirido históricamente: el espectador va tomando conciencia de la naturaleza del ente poético a partir de su frecuentación y su contacto con el teatro. Por su naturaleza dialógica y de encuentro con el otro, el teatro exige compañía, amigabilidad, disponibilidad y, por lo tanto, no hay expectación solipsista, de la misma manera que no hay teatro “craneal.”

Hay una poésis productiva (generada por el trabajo de los artistas) y otra receptiva, que se estimulan y fusionan en el convivio, y dan como resultado una poésis convivial.

En conclusión, el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres subacontecimientos relacionados: convivio, poésis corporal in vivo, expectación.

8. Definición pragmática: el teatro como zona de experiencia

Genera una multiplicación mutua de los tres subacontecimientos de manera tal que en la dinámica del acontecimiento teatral es imposible distinguirlos claramente. La zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico verbales) y expectatorial en relación de compañía. El teatro, en suma, como espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial.

9. Recurrencia y previsibilidad

Del acontecimiento triádico pueden desprenderse tres formulaciones de la definición lógico-genética del teatro centradas en cada instancia de acontecimiento:

- El teatro consiste en un acontecimiento convivial en el que, por división del trabajo, los integrantes del convivio producen y expectan acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales).
- El teatro consiste en un acontecimiento poiético-corporal (físico y físico-verbal) producido y expectado en convivio.
- El teatro consiste en la expectación de acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio.

Todas estas definiciones se subsumen en el concepto de teatro como zona de experiencia específica generada por el acontecimiento teatral.

10. El teatro como un uso poiético de la teatralidad

Llamamos teatralidad anterior al teatro a todo fenómeno de óptica política o política de la mirada en el que no intervienen necesariamente los tres subacontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral. La óptica política implica un conjunto de estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro. Hay una teatralidad social, extendida, diseminada en todo el orden social.

Lo que llamamos teatro sería un caso específico de la teatralidad, la teatralidad poiética: construcción de la expectación para compartir entes- acontecimientos poiéticos y generar una afectación/estimulación a través de esos objetos. Lo que distingue la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y de la social es el salto ontológico de la poésis, la instauración de un cuerpo poético y cómo éste genera una expectación específica (con distancia ontológica) y un convivio específico.

11. Múltiples dimensiones del acontecimiento del ser

El teatro es un acontecimiento ontológico por, al menos, estos aspectos que ligan el teatro a la problemática del ser:

- Por su existencia como acontecimiento, por su incisión en el tejido del tiempo-espacio y en la historia.
- Por la voluntad de ser, por el deseo y la voluntad de trascendencia que hay en los teatristas (productores del acontecimiento poético), voluntad que hace posible (como veremos) la función ontológica.
- Por la naturaleza o entidad del ente poético teatral o cuerpo poético, ente otro, extracotidiano: la poésis, para existir, instala una diferencia ontológica con el ser, los acontecimientos y los entes del mundo cotidiano.
- Porque como espectadores vamos al teatro a relacionarnos con el ser.
- El ser poético del teatro revela el ser no poético de la realidad, y a través de ésta, conduce a la percepción, intuición o al menos el recuerdo de la presencia de lo real.
- Por la prioridad de la función ontológica sobre la comunicacional, la semiótica y la simbolizadora.

Vamos al teatro, en suma, para tomar contacto con el acontecimiento del ser: la voluntad de ser del artista, la aparición efímera del ser del cuerpo poético, la construcción de subjetividad desde la producción y desde la expectación, la fricción entre órdenes ontológicos diversos.

12. Estudiar el acontecimiento

Los materiales *anteriores al acontecimiento o posteriores a él*. En gran parte esto se debe a las dificultades que el acontecimiento entraña como objeto del estudio. El riesgo radica en atribuir al acontecimiento características de esos materiales previos o posteriores que en realidad no son propios del acontecimiento.

En consecuencia:

- Si estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento teatral, es indispensable encontrar las herramientas para estudiar el acontecimiento, o al menos para problematizar las dificultades y posibilidades de su acceso;
- Los materiales anteriores o posteriores al acontecimiento teatral no deben ser sólo estudiados en sí sino, primordialmente, en función de la intelección del acontecimiento perdido.
- Es necesario que, mientras pueda hacerlo, el investigador intervenga en la zona de experiencia del acontecimiento teatral, u obtenga materiales sobre ella, ya sea a través de su propia experiencia convivial autoanalizada (el investigador como espectador-laboratorio de percepción), o a través de los materiales vinculados a las experiencias.

El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial. Surge así el desafío de una segunda pregunta fundamental: cómo estudiar el acontecimiento o los materiales anteriores y posteriores al acontecimiento desde la especificidad del teatro como acontecimiento. La pertenencia del teatro a la cultura viviente complica las posibilidades de estudio en tanto el acontecimiento es efímero y no puede ser conservado como zona de experiencia. La experiencia, por sus zonas infantiles, es irreductible a sistema e intransferible. En consecuencia, la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento,

sino la historia del acontecimiento perdido. Esta filosofía del acontecimiento teatral propone entonces una suerte de vitalismo o neoexistencialismo, una filosofía de la experiencia.

13. Corolarios

Corolarios principales:

1. Partimos de la definición del teatro como acontecimiento ontológico, y establecemos un nuevo sistema de coordenadas para los estudios teatrales: la Filosofía del Teatro como área de la Filosofía y como marco para una Teoría del Teatro; la recuperación de la Ontología para la comprensión de la singularidad del acontecimiento teatral, y especialmente de su dimensión humana.
2. El teatro es un acontecimiento que produce entes y en su acontecer se relacionan al menos tres subacontecimientos: el convivio, la poéesis y la expectación. En su dinámica compleja, el acontecimiento teatral produce a su vez entes efímeros.
3. Si el teatro es acontecimiento, estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento, en su doble dimensión: micropoética (histórica o implícita) y abstracta.
4. La base irrenunciable del teatro es el convivio.
5. El teatro es un acontecimiento ontológico múltiple, por lo tanto, exige una discriminación de niveles del ser y una toma de posición frente a la ontología del mundo y el hombre. Es a la vez un espacio de producción ontológica y un mirador ontológico.
6. Si el teatro es un acontecimiento ontológico, en la poéesis y en la expectación tiene prioridad la función ontológica.
7. El teatro provee una experiencia sólo accesible en términos teatrales, por la que el teatrista y el teatrólogo son intelectuales específicos.
8. El teatro es resultado del trabajo humano surge como acontecimiento a partir de una división del trabajo en la generación de poéesis y la expectación. El teatro es trabajo humano y la poéesis encierra en su materialidad el trabajo que la produce. Estudiar la poéesis implica estudiar el trabajo.
9. Esa división del trabajo implica que el teatro es compañía una actividad consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el teatro. La compañía exige a su vez amigabilidad y disponibilidad hacia el otro.
10. Hay generación de poéesis tanto en la instancia de la producción como en la expectación, ambas se multiplican en la poéesis convivial.
11. El teatro produce subjetividad.
12. Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del teatro perdido.
13. Existe una previsibilidad o estabilidad del teatro en su estructura genérica.
14. El teatro es, en tanto unidad, una unidad abierta dotada de pluralismo: hay teatro(s). Pueden distinguirse al menos tres dimensiones de ese pluralismo: a) por la ampliación del espectro de modalidades teatrales (drama, narración oral, danza, mimo, títeres, performance, etc.); b) por la diversidad de concepciones de teatro; c) por las combinatorias entre teatro y no-teatro.
15. Si hay diversas concepciones de teatro, deben diseñarse diversas bases epistemológicas.
16. La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana: consiste en la relación de los hombres a través de ópticas políticas o políticas de la mirada.
17. En tanto acontecimiento, el teatro es más que lenguaje (comunicación, expresión, recepción): es experiencia, e incluye la dimensión de infancia presente en la existencia del hombre.

18. Estudiar el teatro como acontecimiento ontológico implica una nueva construcción científica del actor y del espectador.
19. Estudiar el teatro como acontecimiento implica además un nuevo tipo de investigador, ligado al acontecimiento como teatrista o como espectador.
20. Por el convivio y la poíesis corporal irrenunciables, el teatro es un acontecimiento territorial.
21. Si el teatro es acontecimiento, llamaremos teatralidad singular del teatro (o especificidad de la teatralidad del teatro) a la excepcionalidad de acontecimiento, a aquello que sólo se genera en las coordenadas específicas del acontecimiento convivial-poético-expectatorial.
22. Si hay una función ontológica y un estatus objetivo de la poíesis, es necesario atender a la rectificación y esclarecimiento de las poéticas en su desarrollo histórico y de las versiones-tensiones que circulan como relatos de la historia en los campos teatrales.

Clase: La noción de teatralidad. El teatro como acontecimiento convivial.

La definición ontológica desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro

- La Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico: el acontecimiento teatral.
- Definición del teatro como acontecimiento ontológico.
- Dentro de los Estudios teatrales, la Filosofía del teatro se plantea problemas más abarcadores, busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo y formula definiciones ontológicas del teatro que respondan la pregunta primigenia: ¿qué es el teatro?
- La Filosofía del Teatro nace de la necesidad de cuestionar y superar la definición del teatro como un sistema de lenguaje, expresivo, comunicativo y receptivo (el enfoque de la semiótica).

Cuestionamiento del reduccionismo de la definición semiótica

- **El teatro es un acontecimiento.** Es más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales a la que se lo reduce para una comprensión semiótica.
- Su definición no se limita sólo a la función expresiva de un sujeto emisor. La obra se expresa a sí misma y no representa al sujeto creador como expresión.
- El teatro no comunica estrictamente, nunca se limita exclusivamente a la comunicación.

El acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos: el convivio, la poíesis y la expectación

- Convivio o acontecimiento convivial:
- Se propone reconsiderar la definición de teatralidad o especificidad del lenguaje teatral a partir del análisis de las estructuras conviviales. Redefinir el concepto de teatralidad a partir del acontecimiento convivial.
- El término convivio proviene de la palabra latina *convivium*: festín, convite, reunión, encuentro de presencias.
- Reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas y espectadores en un espacio y un tiempo presente (una sala, la calle, un bar, una casa). El convivio diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio: exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los espectadores.

- Compañía, encuentro con el otro, experiencia vital efímera y de condición aurática. El convivio se vincula con la búsqueda de una subjetividad ancestral de unidad.

<i>Poésis</i>	<i>Expectación</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Entre los asistentes al convivio un sector comienza a producir poésis con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales y otro sector comienza a esperar esa producción de poésis de naturaleza efímera. • Según la Poética aristotélica: el término poésis significa fabricación, elaboración, se refiere a la creación artística y a los objetos artísticos en general. Dubatti lo define como producción artística más que como creación, prefiere ese término porque encierra los dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho. • La función principal del acontecimiento poético es la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. 	<ul style="list-style-type: none"> • El acontecimiento de expectación implica la conciencia de la naturaleza otra del ente poético (diferente de la vida cotidiana). • No hay expectación sin distancia ontológica, aunque fuera intermitente (conciencia de separación entre el arte y la vida). • Existen estéticas teatrales en las que el trabajo expectatorial asume la distancia ontológica de modo consciente: la cuarta pared de la caja italiana; el distanciamiento brechtiano. • Expectación: percibir y dejarse afectar por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores). • La expectación no se limita a la contemplación de la poésis, contribuye a construirla. Poésis productiva generada por el trabajo de los artistas y otra receptiva, que se fusionan y dan como resultado una poésis convivial.

Tambutti, Susana; "Itinerarios teóricos de la danza"

El «pensar» la danza es un modo de actividad que establece un camino circular entre «teoría» y «práctica», porque la teoría repercute en los modos de obrar, pero es a la vez una reflexión que se elabora a partir de ellos. Todas las teorías que podamos esbozar acerca de las representaciones son siempre aproximaciones incompletas y limitadas.

La complejidad que enfrentaban los maestros de corte terminó de vislumbrarse cuando, a mediados del siglo XVII, se consumó la separación de lo que podríamos llamar danza «cultura» de la danza «popular», camino que produjo que la experiencia estética de este arte dejara de ser inmediata. La danza ya no podía ser pensada como producto de fuerzas irracionales debido a que, con su paulatina sistematización, se dismanteló cualquier creencia en la posibilidad de acceder a este objeto estético libre de principios o conceptos.

La autonomía del relato abarcador

Considerar una pluralidad de trayectos posibles a partir de un eje histórico/estético organizador.

El modelo organizador histórico que aquí proponemos es un modelo progresivo fundado en el avance de la «autonomía» entendida como autoconciencia. El itinerario elegido está íntimamente ligado al establecimiento de la danza artística como campo autónomo a partir de la demarcación de las posibilidades y limitaciones de su médium expresivo.

Pensar en un formato narrativo fundado en la imagen del héroe en la literatura (en nuestro caso la danza) que, gracias a la sola experiencia vivida, madura y se autoconstruye sin proyecto, sin modelo previo, porque parte del avance progresivo de las relaciones entre el proceso autorreflexivo y la conciencia que se tiene de dicho proceso.

Adoptar esta modalidad implica establecer un «sentido» histórico, una teleología, es decir, una explicación por medio de las «causas finales», lo que supone afirmar que la historia de la

danza tiende hacia un fin prefijado. Pensar la danza como arte autónomo no implica pensarla como un arte separado por completo de la serie social, muy por el contrario, pensar la autonomía sería pensar la única posibilidad que puede tener este arte para convertirse en crítico de la sociedad.

Greenberg asignaba al arte un papel autocrítico y reflexivo por el que cada género artístico debía obtener su libertad a través de la exploración de sus propios límites, en consecuencia, la construcción de la autonomía era un camino hacia la **autorreflexión**.

Este protagonismo sólo pudo alcanzarse de manera completa una vez conquistada su madurez espiritual, es decir, su completa autonomía artística, manifestada en la posibilidad de conferirse su propia ley.

La capacidad ejercida por la danza para autodeterminarse era el único modo en que podía verificarse el cumplimiento del objetivo de la modernidad, porque sólo mediante este logro podía establecerse como arte independiente y desarrollar discursos teóricos propios, eligiendo su propio plan, sin copiar metodologías compositivas adecuadas a otros medios expresivos y sin ser ilustración de la literatura o visualización de la música. *En consecuencia, el cumplimiento de la autonomía implicaba que la danza sólo obedeciera su propia intencionalidad artística, prescindiendo de influencias externas.*

Hay tres momentos importantes en la historia de la autonomía de la danza como relato abarcador: **primer momento**, derivado de las posiciones racionalistas y neoclasicistas, en donde la preocupación principal estaba relacionada con la teoría de la imitación y la representación de la belleza ideal. El **segundo**, nacido del modelo establecido por la idea romántica del arte instalaba la teoría de la expresión como verdadera, lo cual ponía en conflicto la tradición anterior. El **tercero**, procedente del formalismo kantiano, daba cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética develando el carácter no literal del vocabulario de la danza y alejándose de la teoría que la definía como arte que expresaba las emociones del artista.

Primer momento

EL RACIONALISMO ESTÉTICO Y EL NEOCLASICISMO EN LA DANZA

La búsqueda de una estética unificada guiada por el racionalismo y por los ideales del neoclasicismo del siglo XVIII, fueron los ejes organizadores de este primer momento. Su influencia, que puede rastrearse incluso en la danza actual, se hizo sentir en los modos de representación, en la concepción del cuerpo danzante y en las categorías estéticas que caracterizaron con exclusividad la danza durante casi tres siglos.

Se fundaba la Academia Real de la Danza, institución que tuteló la danza estableciendo la teoría artística del neoclasicismo como modelo único y ejemplar.

En función del racionalismo estético y del neoclasicismo se instaló la imperiosa necesidad de obedecer criterios que tenían su origen en los conceptos provenientes del pensamiento cartesiano y en la reglamentación académica. De este modo, se asociaron un pensamiento neoclasicista y una razón ordenadora que imponía «claridad» y «distinción» en el caos corporal. Ambas tendencias configuraron las primeras piedras miliare de este camino y funcionaron como aliadas en la búsqueda de armonía, regularidad, naturalidad, economía artística, concentración y precisión. Estos **principios ordenadores** se tradujeron, paulatinamente, en un vocabulario de formas artísticas guiado por normas rígidas, coercitivas e intelectualistas que se impusieron a expensas de la naturalidad. A su vez, todos estos valores

estaban *relacionados con sistemas disciplinarios*, producto de una mentalidad racionalista y controladora.

Los artistas de la danza, imitando a aquel primer artesano, formaron también en su mente una imagen corporal y un sistema de movimientos obedientes a un modelo de belleza excelsa e, intentando disminuir las imperfecciones, minimizaron cualquier contacto «real» con la materialidad del cuerpo para, de ese modo, alcanzar el modelo de perfección buscado.

La danza comenzó a desviarse progresivamente de las leyes de la experiencia. Se iniciaba el ilusionismo que necesito de una fuerte disciplina corporal. Cambios producidos por el avance de la burguesía derivando en un neoclasicismo romántico hacia mediados del siglo XIX.

Tomando el arte perfecto de la Antigüedad como guía y adoptando como modo de representación la teoría de la mimesis, los ejes problemáticos podríamos circunscribirlos al conflicto generado por la contraposición entre la «doctrina de las ideas» y la «teoría de la imitación».

La «representación» en la danza se fundó en la ilustración de la palabra. No era una mimesis de la naturaleza, sino que buscaba equivalencias entre la experiencia visual de la danza y la suministrada por la palabra.

El progreso podría interpretarse como la paulatina disminución de la distancia entre las posibilidades de «representación» proporcionadas por movimientos pensados apriorísticamente y el significado de las palabras que le servían de soporte. Para acortar la distancia insuperable existente entre palabra y movimiento, se hizo necesario recurrir al auxilio de otros lenguajes artísticos que complementaran las imposibilidades del movimiento. La comprensión de una danza siguió dependiendo de la capacidad de deducción del espectador.

A medida que aumentaba la sofisticación y la complejidad del entrenamiento, el vocabulario instalado ponía cada vez más en evidencia la distancia respecto a la palabra.

Segundo momento

LA NECESIDAD DE EXPRESIÓN EN LA DANZA

Situamos el comienzo de esta etapa a finales del siglo XIX y principios del XX. Este momento estuvo definido por la aparición en la danza, de una dirección artística que se desligaba de la realidad objetiva y rechazaba decididamente el mundo exterior como origen de la representación.

La teoría artística neoclasicista o el racionalismo estético ya no podían caracterizar con facilidad esta nueva manera de entender la danza, en la que en lugar de «representar» una historia los bailarines y los coreógrafos intentaban «expresar» algo.

Necesidad de «expresión» proclamaba el alejamiento de la idea de verosimilitud respecto de un objeto externo. La danza de expresión sólo consideraba como verdaderos aquellos movimientos que podían mostrar a qué sentimiento remitían. Carácter intensificador de los estados emocionales.

Esta nueva teoría artística respondía únicamente a la manera peculiar en que el artista exteriorizaba sus emociones, lo cual exigía la sublevación contra la poética normativa del neoclasicismo, ya no interesaba el progreso técnico del movimiento.

Ya no había ninguna razón para pensar la danza en términos de progreso debido a que el concepto de «expresión» no se adaptaba al modelo evolutivo como sí lo hacía el concepto de «representación». La danza de «expresión» mostraba claramente que no había una única tipología. al incorporar el nuevo modelo expresivo se había instalado una perturbación, porque cada coreógrafo/bailarín tenía sentimientos que eran expresados de forma individual, por lo tanto, la singularidad de las propuestas demandaba un tipo de interpretación teórica particular.

La historia progresiva atravesó un primer síntoma de discontinuidad porque en este alejamiento del ideal progresivo derivado de las condiciones impuestas por esta nueva necesidad expresiva.

Riesgo de pensar el modelo expresivo como excluyente e intentar describir esta nueva cultura estética a partir de una única perspectiva sin considerar que en ella también existía una aguda preocupación «formal». Se constituyen polaridades.

El término *ballet* moderno designa, en sentido muy amplio, a aquellas producciones que intentaron revertir algunos de los principios de la danza académica, aunque respetaron los fundamentos neoclasicistas del sistema heredado.

Para responder a las exigencias de la modernidad estética, el paso necesario y decisivo hubiera sido que estas corrientes destruyeran los modos de representación heredados y revocaran los presupuestos de las teorías artísticas que mantenían la dicotomía que separaba la forma de un contenido preestablecido. Las tres corrientes estéticas produjeron una significativa apertura hacia otros sistemas de signos escénicos, de todos modos, el término plantea una exigencia aún mayor: la necesidad de sublevarse contra la analogía palabra/movimiento, sostenida por la teoría neoclasicista y contra la equivalencia instalada por la dupla expresión/emoción, sostenida por la teoría romántica del arte.

Las propuestas de la «danza moderna» se distanciaban del metarrelato modernista, del que Clement Greenberg era uno de sus adalides principales. Este alejamiento aparecía cada vez que los artistas enunciaban la necesidad romántica de un nuevo regreso a la naturaleza. Utilizar el término totalizador «danza moderna» para designar tanto a las expresiones artísticas que oscilaban entre una danza entendida como producto de las distintas fuerzas que actuaban en el interior del hombre, desbordando la esfera de lo racional, como a las tendencias que buscaban un desarrollo formal violando los límites de las formas academicistas, imposibilitadas de abordar las nuevas inquietudes artísticas, es simplificador.

Si utilizáramos el término «moderno» para designar lo reciente, lo nuevo, o para señalar la aparición de una actitud experimental, entonces cada una de estas emblemáticas corrientes fueron «modernas», pero si la modernidad estética exigía el desplazamiento del paradigma de la imitación y de la expresión, el uso del término es conflictivo.

Tercer momento

LA MODERNIDAD ESTÉTICA EN LA DANZA

A fines de los años 50, Estados Unidos era el único centro de difusión de la danza espectacular. Si el movimiento era un lenguaje ¿qué tipo de lenguaje era? Este tercer momento fue testigo de la profundización en este interrogante y, por consiguiente, del reconocimiento final de las diferencias de este lenguaje simbólico respecto de otros géneros artísticos. La renuncia a los modos tradicionales se produjo por el virulento rechazo de los artistas a que la danza fuera ilustración de historias o de relatos emocionales. De este modo,

apareció, por primera vez en la danza, el concepto «danza pura», verdadera aparición del modernismo en la danza.

La oposición a cualquier intento de identificar el movimiento con el reflejo especular de una realidad externa o de transformarlo en vehículo de una emoción fue producto del avance del proceso autorreflexivo que llegó a establecer radicalmente la especificidad del médium de la danza.

Se entendía que el sistema de movimientos creado a partir de principios establecidos por el racionalismo estético y el neoclasicismo, ampliado y enriquecido por artistas y teóricos durante casi cuatro siglos, era un vocabulario autónomo que no reconocía un fin práctico, fuera éste la narración de una historia o la expresión de un sentimiento, por lo tanto, su principal característica era su perfil «autotético», es decir, su finalidad estaba en sí mismo, era autorreferencial.

Los artistas de la danza habían construido paulatinamente un sistema simbólico, cuyo único fin era provocar una experiencia estética contemplativa y aconceptual. Disuelve el dualismo forma-contenido.

Una vez reconocido el sistema de movimientos como un sistema «autotético», cerrado en sí mismo, con limitaciones insalvables para «decir» a la manera de la literatura o de cualquiera de las otras artes, quedaba expuesto su carácter poético y, por consiguiente, se apartaba substancialmente del movimiento prosaico y utilitario. Consecuentemente, podía ser apto para cumplir uno de los mayores postulados modernistas: aquel que reivindicaba la pureza y autonomía de los lenguajes artísticos. La identidad entre contenido y forma, contenido pasa a ser un “contenido formal”.

Independencia de las artes, inaugurándose la posibilidad de incorporar otros métodos compositivos que se adaptaran a las nuevas propuestas. La obra coreográfica pasaba a ser considerado como un objeto autocontenido con un interés por derecho propio.

El artista era un creador que, ejerciendo un poder activo, erigía su propio mundo alternativo, convirtiendo la experiencia estética en algo reflexivo. Necesidad de un nuevo marco teórico que fue proporcionado por el formalismo kantiano porque la obra coreográfica pasaba a ser manifestación de una intencionalidad que se encarnaba en su “forma”. Intencionalidad sin intención.

La danza quedaba abandonada a la fuerza de su imagen poética y cumpliendo las pretensiones del arte moderno, ya no era un vehículo de significaciones ilustrativas. Este proceso de autoconocimiento fue la condición de posibilidad para la diferenciación de dos conceptos: el de danza moderna (producciones en el periodo del tercer momento entre 1940 y 1960) y el de danza contemporánea.

Inicio de una poshistoria

LA CONTEMPORANEIDAD EN LA DANZA

Historia progresiva de la danza habría llegado a su fin una vez alcanzada su autonomía artística. La danza contemporánea comienza una vez alcanzamos los objetivos de la modernidad estética. Cambio drástico en la producción y recepción, se quebró de manera definitiva el mito romántico del artista como ser único y elegido.

La realización material de la obra coreográfica pasó a un segundo plano y el proceso de creación comenzó a tener más importancia que la obra terminada. Este cambio radical en la forma de producir danza exigía una mayor implicación del espectador, no sólo porque demandaba un cambio en los modos de recepción sino porque requería su participación activa ante la disolución de toda indicación que permitiera diferenciar la danza de aquello que no lo era.

La contemporaneidad en la danza comenzó cuando se hizo evidente la desaparición de los paradigmas de lo que habitualmente era considerado «danza».

Aparición de un pluralismo radical que no permitía la existencia de una forma única de producción y recepción, había que repensar cuáles eran los nuevos alcances del término y aceptar la necesidad de apertura en múltiples direcciones. La des-definición del concepto «danza» y la transformación de esta disciplina en una actividad reflexiva que cuestionaba el estatuto existencial de la obra coreográfica como objeto cerrado en sí mismo derivó en la disolución de la ontología de la danza. Disolución de todo principio aurático respecto a las obras.

La danza contemporánea inauguró una nueva época partiendo de la interiorización del proceso histórico autorreflexivo que había llegado a su última etapa. El final de la historia progresiva fue también un arché (principio), un nuevo comienzo, que ya no se podía definir como la búsqueda de un umbral unificador.

Clase: El arte de la danza: delimitación de su estatuto artístico, conformación como campo autónomo y definición de la danza como forma artística.

La Historia de la danza y el proceso hacia su autonomía estética

La historia de la danza puede estudiarse como un proceso orientado por la búsqueda de su autonomía estética:

- Se inicia a mediados del siglo XVII, a partir de la definición de su estatuto artístico, con la creación de la Real Academia de Música y Danza.
- Se desarrolla hasta el momento en que surgen los trabajos experimentales del Judson Dance Theater de Nueva York, los cuales desde 1962 modificaron el estatuto de esa práctica artística.

Tambutti se basa en el concepto de *Bildungsroman* empleado por Arthur Danto para la historia del arte, con el objetivo de reflexionar sobre la historia de la danza como un recorrido de progresiva autoconciencia. El término proviene de la denominación de la novela de formación surgida en Alemania a mitad del siglo XVIII: expone el desarrollo de un personaje de la infancia a la madurez como el transcurso de un camino autorreflexivo.

- La construcción de una autonomía artística en la historia de la danza puede ser pensada, de acuerdo con ese formato narrativo, como un camino de autorreflexión sobre su propio estatuto artístico y de exploración de sus límites:
- En ese proceso busca establecerse como arte independiente.
- Desarrolla discursos teóricos propios.
- Se niega a copiar metodologías compositivas de otros medios expresivos y a ser ilustración de la literatura o visualización de la música.

Desarrollo en tres momentos o fases:

1) EL RACIONALISMO ESTÉTICO Y EL NEOCLASICISMO EN LA DANZA

- En 1661, por decreto de Luis XIV se funda la Academia Real de la Danza, institución que establece la teoría artística del neoclasicismo como modelo único.
- Búsqueda de una estética unificada, guiada por el racionalismo y por los ideales del neoclasicismo. Modos de representación y concepción del cuerpo danzante que caracterizaron a la danza durante tres siglos: XVII, XVIII y XIX.
- Principios de armonía, regularidad, precisión y normas rígidas. Los artistas de la danza forman una imagen corporal y un sistema de movimientos según un modelo de belleza ideal, distanciado de cualquier contacto con la materialidad del cuerpo ordinario. Desarrollo de una rígida disciplina corporal.

Modo representacional: la danza debía ofrecer una visualización de las historias provenientes de la literatura o de las imágenes evocadas por la música. Se incluyen la pantomima y las síntesis del argumento en los programas para traducir el movimiento, asimilarlo a la literatura y convertirlo en vehículo de la palabra.

2) LA NECESIDAD DE EXPRESIÓN EN LA DANZA

- **Inicio:** entre fines del siglo XIX- principios del XX, hasta mediados del siglo XX.
- Nueva manera de entender la danza: en lugar de representar una historia los bailarines y los coreógrafos buscaban expresar.
- Distanciamiento de la idea de verosimilitud respecto de un objeto externo: un relato literario o una representación de la naturaleza. Ruptura de la equivalencia entre palabra y movimiento.
- La danza de expresión sólo consideraba como verdaderos aquellos movimientos que remitían a sentimientos y estados emocionales, de los que debía nutrirse.
- Oposición a la poética normativa del neoclasicismo y abandono de la anterior dependencia entre palabra y movimiento. No interesa el progreso técnico del movimiento. La danza ya no se considera un arte ilusionista y no necesita del auxilio de otras artes para traducir el significado de la palabra.

Tres vertientes:

- Ballet moderno: desarrollado en la escena francesa y en Rusia después de la Revolución de 1917.
- Modern dance: orígenes estadounidenses con Isadora Duncan y otros innovadores como Loie Fuller, Ruth St. Denis, Ted Shawn. En una etapa posterior (desde 1920): Martha Graham.
- Ausdruckstanz o Danza de expresión. En Alemania: Mary Wigman, Rudolf Von Laban.

Estas tendencias oscilaban entre la continuidad de ciertos lineamientos de la poética neoclasicista y la necesidad de expresión.

3) LA MODERNIDAD ESTÉTICA EN LA DANZA

Entre los años 1940 y 1960

- Tambutti denomina danza moderna a las producciones del período de este tercer momento. El período anterior se considera como un prólogo.
- Se enfrenta a las premisas de las corrientes reformistas anteriores. Se distancia del paradigma de la danza representacional y de la danza expresiva.

- Rechazo de la danza como ilustración de historias o vehículo de relatos emocionales. Se entendía que el sistema de movimientos creado a partir de principios del neoclasicismo y ampliado durante cuatro siglos, era un vocabulario autónomo de la narración de una historia o la expresión de un sentimiento. La danza alcanza su autonomía artística, indaga en su especificidad distanciándose de la dependencia de elementos ajenos (literatura, música, emociones). En ese sentido, se debe denominar como “danza moderna” a las producciones de este período.

Periodo Poshistórico: La Contemporaneidad En La Danza

- La “danza contemporánea” se inicia fuera del modelo histórico del *Bildungsroman*, luego de la fase de la modernidad estética. La historia progresiva de la danza finaliza con la concreción de su autonomía artística.
- Punto de inflexión en la década del ‘60. Inicio de una poshistoria con pluralidad de tendencias.
- Comienza en 1962, en Nueva York, con el centro de experimentación conocido como Judson Dance Theater.
- El proceso de creación posee mayor relevancia que la obra terminada y se presentan: notas coreográficas, bocetos, movimientos ordinarios, cuerpos no entrenados, trabajos que van más allá de los límites entre las disciplinas artísticas y experiencias de improvisación, enfrentándose a los criterios basados en el concepto de belleza y rechazando categorías como representación o expresión.
- Los paradigmas de lo que era considerado danza se derrumban (se anulan las hazañas corporales de los bailarines y se producen cambios en la recepción). Des-definición del concepto de danza y cuestionamiento de la obra coreográfica como objeto cerrado. Disolución de la ontología de la danza.
- La danza contemporánea parte de la interiorización del proceso histórico autorreflexivo anterior, generando un punto de inflexión y abriendo una nueva época.

Danan, Joseph; “Entre teatro y performance. La cuestión del texto”

¿Qué es la performance?

Es efímera. Si la performance es inherente al teatro, entonces ¿Cuál es su problema? Oscilación entre dos acepciones del término. Lo que Biet y Triaú destacan es la **performance en sentido amplio**, reenvía el acto teatral en su relación con los espectadores. Schechner le otorga una dimensión antropológica y cultural que desborda al teatro.

La segunda acepción designa lo que se llama **performance en sentido restringido** cuyo marco de surgimiento se encuentra en el lado de las artes plásticas y que tiende a tomar más apoyo en la imagen y en el cuerpo que el texto. Se relaciona con las manifestaciones de las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo XX. Producción de un *acto vivo*.

De la performance en sentido amplio

Dos acontecimientos destacables: 1966, Insultos al público, el público no es solo tomado en cuenta, sino que es puesto en el centro mismo de la pieza y, con él, la destinación permanente, que funda el acto teatral. 1975, Catherine, la acción (de comer) existe en sí y por ella misma. La performance se pone aquí en primer plano. Hacer un acto anti-teatro. El dispositivo que pone en situación no apunta a ninguna otra cosa más que a darle toda su fuerza al acto teatral.

Gesto → Un acto escénico afirmativo que se impone en tanto que tal y que no reproduce ningún gesto anterior, que no es reproducible, y que tiene una fuerza, de alguna manera, medible que excede lo ordinario.

La voz de narrador debe ser necesariamente atribuida a alguien y no cesa en su búsqueda hasta que no se haya encontrado una identificación con esta voz. Erradicar todas las categorías del drama, rechazar la adaptación y al tomar el material novelesco por lo que es. Se pone en primer lugar la performatividad de la palabra y su acción sobre el público; realizar un acto teatral vivo y vibrante, que se apoya en el compromiso de los actores y que pone la performance al servicio del relato teatral.

De la performance en sentido restringido

Teatro = falso. Performance = verdadera realidad. Es una suerte de acontecimiento bruto, al cual se asiste, o más bien que se vive, en testimonio de ese advenimiento, como de un acontecimiento del mundo. La performance eleva esta característica a una potencia superior. Que el “acontecimiento” pueda dar lugar a interpretaciones y proyecciones de todo tipo. Una acción real no representa ninguna otra cosa más que a ella misma, sin embargo, la carga simbólica que puede llegar a tener es fuerte.

La performance, si bien le da la espalda a la fábula y a la ficción, no anula, por ello, ni la metáfora ni el símbolo. El objetivo político, directo indirecto, ha sido una dimensión esencial de su desarrollo, bajo el signo de la protesta contra el academicismo y contra el conformismo, pero también contra los poderes.

- La puesta en juego del propio artista
- La no separación entre el arte y la vida
- La importancia primordial del cuerpo
- La unicidad del acontecimiento
- La vivencia de una experiencia compartida
- La protesta, la contestación
- La transgresión, la provocación y la subversión
- La marginalidad

El cumplimiento efectivo de una acción real sin *mimesis*.

Donde la performance en sentido amplio y en sentido restringido se aúnan

Lo que es buscado en estas acciones no es diferente a lo que busca el teatro. esta exigencia del teatro se encuentra llevada al extremo en la performance, se manifiesta cíclicamente.

La integración de elementos en mayor o menor medida surgidos de la performance en sentido estricto, o, de manera más simple, la “contaminación” por ella, aparece como un medio utilizado por el teatro, lo formule o no, para lograr esa incandescencia que lo funda y que nosotros hemos designado como la performance en sentido amplio: la “performance teatral”, en suma, la performance que es el teatro. La performance es endógena al teatro, y a la vez, exógena. Es a la vez un arte y una disciplina singular.

Clase: El concepto de performance en sentido amplio y restringido, y la complejidad de su definición. La evolución y consolidación de la performance desde las primeras acciones.

Performance: campo de estudio

- La performance se constituyó como campo de estudio en las últimas décadas del siglo XX. Richard Schechner contribuyó a definir el campo de estudio mediante una producción teórica fundadora (*Performance Theory*, 1977) y con la creación del primer departamento de Estudios de la Performance en New York University (1980).
- Schechner sostiene que el objeto de este campo de estudio incluye los géneros del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos y comprende los ritos ceremoniales seculares y sagrados, los juegos, la acción política y los deportes, entre otras prácticas.
- Los **Estudios de performance** (*Performance studies*) buscaron trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales y juegos. Según Schechner “Es un campo que toma prestado de otros, una disciplina interdisciplinaria”. Los estudios de performance son “inter”, en el medio, rechazan un sistema fijo de conocimiento o de temas.
- Según Diana Taylor se trata de un campo posdisciplinario, puesto que se trascienden fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con perspectivas metodológicas que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales.

Características de la performance según Schechner

- Se trata de actividades humanas que tienen la cualidad que el teórico denomina “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”; refiriéndose a actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum. Este proceso de construcción mediante la repetición es la marca distintiva de la performance en las artes o la ceremonia y se diferencia de la conducta espontánea de todos los días.
- La performance puede pensarse como un sistema binario de eficacia y entretenimiento. Posee un impulso de eficacia propio del ritual (apunta a obtener resultados como la búsqueda de fertilidad o la realización de un rito de iniciación) y al mismo tiempo busca entretener o generar una apreciación estética (relacionado con el teatro).

Performance en sentido amplio

- La acepción amplia se refiere al estudio de la dimensión performática presente en las artes de la escena. La performance es inherente al teatro. Es posible definir al teatro como una performance efímera, un trabajo corporal de los actores frente a los espectadores. Esa perspectiva destaca el acto teatral vivo, en el presente no reproducible de la representación.
- La performance es un arte singular y al mismo tiempo atraviesa todas las disciplinas o todas las artes de la escena (teatro, circo, la danza contemporánea que no es representacional como proponen trabajos de Merce Cunningham).

Hubo un ascenso de la performance en la escena teatral europea. A mediados del s. XX marcaron un punto de inflexión:

- *Insultos al público* (1966), de Peter Handke:

- No indica nombres de personajes sólo a “cuatro actores” que no pretenden construir un personaje.
- Los actores dirigen la palabra a los espectadores, colocándolos en el centro de la obra y ejerciendo una acción sobre ellos.
- No se desarrolla una historia, ni se construye una representación de un mundo ficcional. El espacio es el de la escena. No se busca representar.
- Negación radical de la forma del drama aristotélico.
- *Catherine* (1975), puesta en escena de Antoine Vitez. Coloca en primer plano la acción presente: los actores comen verdaderamente alrededor de una mesa, se trata de la concepción de una performance.
 - Ambas obras abren el camino hacia un teatro de la performance, al buscar realizar un acto teatral vivo.
 - La escena contemporánea continúa estas búsquedas al entrecruzar teatro y performance. En la escena argentina contemporánea podemos ejemplificar estas prácticas en *Striptease*, con dirección de Lola Arias:
 - Inscripción de estrategias de la performance mediante la presencia de un bebé en escena que intensifica el acto teatral vivo en el presente.
 - A partir de la presencia de un bebé en escena se problematiza la distinción arte-vida, se inscriben huellas de lo real. Se trata de un cuestionamiento propio de la performance.

Performance en sentido restringido

- Se refiere a la *performance art* (el arte de performance) que surge en las artes visuales en los sesenta y se vincula con las vanguardias europeas de inicios del siglo XX, que continúa con el cruce de las artes y disciplinas. Se trata de un acto vivo puesto en acción por artistas (llevado a una potencia superior que en el teatro).
- Es el cumplimiento efectivo de una acción en la que se inscriben huellas de lo real o un efecto real, sin mimesis.
- Presentación del propio artista, sin construcción de personajes. Importancia del cuerpo, en estado de riesgo y por asumir un carácter provocador. En general el arte de la performance se centra en el cuerpo del artista.
- Se difuminan los límites arte-vida.
- Presenta un acontecimiento en bruto, efímero.
- Apunta a la contestación, a la transgresión.
- Vivencia de una experiencia compartida.

Taylor, Diana: “Estudios Avanzados de la Performance”; “Introducción”

Performance como término que crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad. Se está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales. Golluscio entiende *performance* como **ejecución o actuación**. Se elige *ejecución* por su asociación semántica con *hacer* y con *actualización o puesta en acto*, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular.

Para muchos, *performance*, refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. Puede surgir de manera repentina y espontánea en cualquier momento. Es antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto

político casi por definición. Como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No necesita de actores, directores, editoriales ni todo el aparato técnico que requiere el teatro, solo los *performers* y al público.

Performance no es un referente estable. Hay muchos puntos de inestabilidad:

- 1) La palabra *performance* no ha sido aceptada universalmente para referirse al arte vivo, aunque ha habido más aceptación en los últimos años, no todos los artistas utilizan la palabra para hablar de su trabajo.
- 2) Estos actos disruptivos tienen largas trayectorias. Algunos teóricos sitúan sus orígenes en las prácticas de los futuristas y los dadaístas que se enfocaban más en el proceso creativo que en el producto final. Pudo haber surgido en el campo de las artes visuales o en relación con el teatro, para otros las *performances* también surgen en la vida cotidiana.

El concepto de *performance* se relaciona también con teorías de drama social estudiadas por antropólogos como Victor Turner. Las prácticas de *performance* cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual.

Lo importante es resaltar que el *performance* surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo.

- 3) El periodo en el que surge la práctica del *performance*, los años 70, es en Latinoamérica un periodo de extrema violencia, golpes militares a lo largo de la región. El contexto en sí convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales.

El cuerpo es la materia prima del arte del *performance*, no es un espacio neutro o transparente, se vive de forma intensamente personal producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible o invisible. Los *performers* son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta, pero los teóricos son los que complican toda noción a priori del cuerpo como algo natural o dado.

El **campo de los estudios** del *performance*, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, busca trascender las separaciones disciplinarias entre la antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales, trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las ciencias sociales.

Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. El repertorio, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a través de *performances*, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre *en vivo*, no puede reproducirse en el archivo.

La *performance* no tiene definiciones ni límites fijos. Como el arte del *performance*, cuya fuerza de innovación y convocación depende de su habilidad para romper barreras y para recombinar elementos e ideas dispares, *performance* como concepto teórico y como lente metodológico resiste la codificación formal.

¿Qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?

Los estudios de la performance están influenciados por la lingüística, donde se examinó la función performativa de la comunicación, el acto del habla. Enfatiza la importancia del acto cultural en el uso de la lengua.

Los estudios de la performance, desde la antropología, se dedican a romper con las normativas del comportamiento, son las condiciones sociales quienes rigen las creencias y las conductas. La cultura no es una cosa armada, petrificada, sino un campo de disputas sociales en las cuales las personas conviven y luchan por sobrevivir e imponer sus ideologías.

Del área artística (teatro y artes visuales), los estudios del performance heredan su propensión vanguardista que valora la originalidad, la transgresión y la autenticidad. El performance es una práctica estética que tiene sus raíces en el teatro, las artes visuales, el surrealismo o tradiciones performáticas anteriores.

Performance nos permite reevaluar lo que sabemos a partir de textos y comportamientos y a la vez nos exige cuestionar las definiciones mismas del conocimiento y replantearnos preguntas. Funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, sentido de identidad a través de acciones reiteradas. Constituye un objeto de análisis de los estudios del performance, estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas; el romper las normas es la norma del arte del performance. En otro plano la performance constituye un lente metodológico que nos permite analizar eventos como performances. Fenómeno que es a la vez “real” y “construido”, como una serie de prácticas que reúnen lo que históricamente se ha separado y mantenido como unidad discreta.

Un video de un performance no es el performance; es el registro de archivo, pero no el acto en vivo. Sin embargo, la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no están firme ni estable.

Performance, como señalan los autores incluidos en este volumen, implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo.

Clase

El término performance, sus prácticas y procedimientos

El término Performance de difícil definición se refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte.

De manera repentina una performance podía surgir en cualquier sitio y momento.

El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada.

La performance, antinstitucional y anticonsumista, constituye una provocación y un acto político casi por definición (lo político se entiende más como postura de ruptura y desafío que como una posición ideológica concreta).

La performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales, no necesita director, actores o aparato técnico, no requiere de espacios específicos, sólo de la presencia del performer y de espectadores-participantes.

La performance como acción va más allá de la noción de representación, busca problematizar la distinción aristotélica entre representación mimética y referente “real”. La performance puede dejar “huellas de un acto real”, mediante actos escenificados interpela e inscribe lo real de manera muy concreta.

Existen performances minimalistas para una sola persona y performances masivas. No importa la escala, la performance siempre está mediatizada: los cuerpos de los artistas y espectadores-participantes reactivan un repertorio de gestos y significados. Si bien es comprendida como un acto en vivo, es siempre intermediada. Los actos funcionan dentro de sistemas de representación, dentro de los cuales el cuerpo es una mediación más (ver en Diana Taylor, Performance, Buenos Aires, Asunto impreso, 2012).

El concepto de performance surge del campo de las artes visuales, otras investigaciones lo sitúan en relación con el teatro. Según otros enfoques, las performances surgen de la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales normativos y represivos (por ejemplo, la noción de género). El cuerpo del artista en performance nos hace repensar el cuerpo y el género como construcción social.

Las prácticas de performance cambian, así como su finalidad, que puede ser artística, política o ritual. La performance surge de la interrelación de varias prácticas artísticas y trasciende sus límites, combina múltiples elementos para crear algo inesperado y llamativo.

Infantino, Julieta; “El Circo de Buenos Aires y sus Prácticas: definiciones en disputa”

Introducción

A partir de los años post-dictatoriales (1983) hasta la actualidad, diversas expresiones artísticas populares cobraron relevancia en la escena cultural de Buenos Aires, Argentina ¿Qué disputas se desencadenaron al interior del campo artístico en torno a la definición de estilos (artísticos, laborales, ideológicos) válidos y legítimos? Estudiar el proceso de reactivación y resignificación de saberes y prácticas populares impulsado en la Ciudad de Buenos Aires a través del caso de las artes circenses.

Este proceso de legitimación de un arte históricamente denostado pondrá en evidencia las disputas en cuanto a cómo pensar estéticamente estas artes que se traducen en dicotomías como popular/refinado, contemporáneo/tradicional, trasgresor/legitimado.

Géneros artísticos y adscripciones identitarias

El concepto de **identidad** es un concepto central cuando habilita los análisis sociales en términos de disputa y poder. En nuestro trabajo, uno de los puntos de partida para operacionalizar este concepto fue retomar una perspectiva relacional.

“La identidad” como conjunto de atributos culturales estáticos, que homogéneamente demarcan los límites de un grupo, fue suplantada por un concepto que sitúa a los procesos identitarios en el marco de la interacción social entre grupos, donde se producen los procesos de autoadcripción y adscripción por los otros. Desde esta concepción, las identidades son estratégicas y posicionales, no están unificadas ni son singulares, sino más bien, múltiplemente construidas a través de diferentes discursos, prácticas y posiciones a menudo interceptadas y antagónicas.

Esta perspectiva coloca en primer plano a la capacidad de agencia de los actores sociales. Los sujetos o grupos utilizan, representan y actúan estrategias de diferenciación. De este modo, se seleccionan y movilizan subconjuntos de “atributos culturales” con el objetivo de articular las fronteras de la diferencia.

Otro atributo central en la construcción identitaria refiere a la capacidad de todo grupo humano para configurar y reconfigurar el pasado como una memoria colectiva compartida por sus miembros. Los artistas circenses retomaron y resignificaron un género artístico al que dotaron de significaciones novedosas, poniendo en marcha procesos de tradicionalización, en tanto selección de un pasado significativo para legitimar la práctica presente. La noción de cualidad emergente existente en toda performance, en la que se da una tensión dinámica entre lo socialmente dado, lo convencionalizado, el pasado y lo emergente, permite problematizar cómo los sujetos recurren a ciertos elementos del pasado para dar sentido a la actividad presente, para legitimar sus prácticas y disputar su reconocimiento.

En este sentido, se propone utilizar al concepto de género como un conjunto convencionalizado pero abierto a un espectro sensible e ilimitado de posibilidades.

Plantean la noción de “brecha intertextual” para referirse a la distancia que cada performance establece con versiones anteriores. Acercándose o alejándose de la performance de referencia, los sujetos recrean estructura, función, forma y significado del discurso, la expresión o el género artístico. Minimizar la distancia entre la performance y sus precedentes genéricos, se inscribe en una estrategia de conservación de la tradición genérica.

Y al manipular los géneros artísticos, legitiman la práctica actual, así como la propia identidad, estableciendo las “fronteras de la diferencia” entre el nosotros/otros (APPADURAI, 1996 [2001]). En nuestro caso, el género artístico se instaura como elemento en base al cual se construye la adscripción identitaria. La conformación del “nosotros” se debate, en relación con las posibilidades de generar variantes o estilos particulares a partir de los recursos comunicativos utilizados, los mensajes transmitidos y las formas de acercarse o alejarse de la tradición del género artístico.

La manipulación y tradicionalización del género artístico circense

El circo es un arte con una larga historia en Argentina. Tuvo sus “épocas de gloria” a fines del siglo XIX cuando fue reconocido como “cuna del teatro nacional”. Y el circo, desde sus orígenes como género artístico, se colocó en las antípodas de ese ideal clasicista. El circo, entonces, se asentó destacando aquello que el hombre moderno debía controlar. Es desde las valoraciones hegemónicas de un arte decente, intelectualizado y “bello” que el circo fue ubicado históricamente en una escala valorativa de inferioridad, arte menor o mera curiosidad.

En los años 80 post-dictatoriales, jóvenes artistas en su mayoría provenientes del teatro, comenzaron a recuperar los lenguajes del circo para llevarlos a plazas y parques en el espacio

urbano. Comienzan a aparecer algunos ámbitos de enseñanza. Hacia la década de los 90 se comienzan a definir los “estilos” del Nuevo Circo.

- **Circo Tradicional:** el formato de números de destrezas físicas como la acrobacia, los malabares, el trapecio, el equilibrio, introducidos por un presentador, intercalados con el humor de los payasos y el riesgo de la doma de animales, es la base de lo que actualmente suele denominarse circo tradicional.
- **Nuevo Circo:** estilo genérico o variante histórica surgida a nivel internacional a partir de los 80, cuyo principal exponente es el Cirque du Soleil de Canadá. El Nuevo Circo abandona por completo ciertos elementos característicos de la tradición circense (los números de animales, el presentador). Apuesta a la fusión con otras artes y a una puesta en escena que en general incorpora un argumento a lo largo de todo el espectáculo y personajes que se repiten, utilizando casi exclusivamente el lenguaje corporal, con una fuerte apuesta a la eficacia en el uso del cuerpo y en el correcto manejo de la técnica de las distintas disciplinas circenses.
- **Circo Callejero:** modalidad estrechamente vinculada con la utilización de técnicas circenses llevadas al espacio de actuación callejera.

Muchas veces lo que se disputa al alejarse o acercarse de los precedentes genéricos o al incorporar intertextualidades genéricas, es la posibilidad de innovación y los límites para la misma.

El estilo de Circo Callejero se irá definiendo en relación con una estructuración común de los espectáculos que dependerá ampliamente del contexto callejero de reproducción de estos. Siguiendo momentos: la convocatoria, como momento en el que el artista o grupo va desarrollando diversas estrategias para llamar la atención del público; el desarrollo del espectáculo; la “pasada de gorra”, como momento en el que se invita a los espectadores a pagar por el espectáculo y el cierre.

Los artistas suelen evaluar el espacio público como un ámbito que posibilita una mayor participación del público, diferente a la que se le brinda en el teatro convencional.

De este modo, el contexto de actuación callejero es lo que suele evaluarse desde los artistas como algo identificador, tanto del estilo artístico de las performances, como del modo de pensar el arte. Noción de arte vinculada a la trasgresión, liberación y oposición al arte consagrado, así como una manera “comprometida” de pensar el rol del arte y el artista en la sociedad a través de la “democratización” del acceso a las artes. En este contexto, el trabajo artístico se presentó como estrategia “alternativa” para garantizar la supervivencia, forma de resistencia cultural. Las presentaciones vinculadas al Nuevo Circo comenzaron a prescindir de algunos componentes arquetípicos del género circense.

El Nuevo Circo incorporó una nueva estructuración de la performance. El Circo Tradicional se definía por una sucesión de números cortos de destrezas circenses. Esta estructuración característica del Circo Tradicional resultaba eficaz al desarrollo de la performance por varios motivos. En primer lugar, el orden de los números y sus intérpretes podían ser intercambiados, renovando el espectáculo con mínimas reestructuraciones.

El Nuevo Circo involucra un desarrollo argumental y prescinde de la figura del presentador. Intentan mantener interconexiones en función al argumento entre los distintos números, los códigos expresivos utilizados acentúan el lenguaje corporal, no se incorpora el uso de la palabra. El desarrollo argumental implica una fuerte apelación a lo metafórico, continuidad en

el plano musical. Se atenuó el acento en la destreza corporal per se buscando transmitir un mensaje que trascienda el foco en el riesgo y las proezas humanas.

La estrategia de maximización de las brechas con respecto a las tradiciones genéricas implica una voluntad de alejar al género de su histórica desvalorización. En este sentido, el distanciamiento de algunos elementos asociados a aquel desprestigio fue una estrategia válida para pelear por un mayor reconocimiento de las artes del circo.

El cruce con otros géneros artísticos, como la danza o el teatro propio del Nuevo Circo, involucraría una estrategia para ampliar los recursos comunicativos favoreciendo la innovación. En algunos casos, alejarse tanto de la tradición genérica, puede involucrar un abandono de elementos que se consideran arquetípicos del género. En este sentido, cuando la antedicha innovación se une a la noción de “evolución” en tanto utilización de mayor complejidad de recursos comunicativos, resulta una estrategia eficaz para disputar reconocimiento y legitimación. Este distanciamiento sirvió para buscar legitimación de la práctica en su búsqueda por democratizar el acceso a las artes, no se profundizó en la creatividad ni en la innovación, replicando una fórmula efectiva y casi estandarizada.

“Antes éramos transgresores”: las disputas frente al proceso de legitimación

Durante los 90, la renovación del Circo Tradicional se desarrolló a partir de una importante preponderancia del Circo Callejero. Si bien los espectáculos de Nuevo Circo comenzaron a realizarse en el país para principios de la década, los mismos eran escasos y desarrollados por pocos grupos. Los eventos se transforman en una alternativa de trabajo diferencial a la participación en compañías de Nuevo Circo.

Después del año 2001, se generan dos procesos simultáneos principalmente a causa de la crisis económica y la falta de políticas públicas de fomento de las artes circenses. En el primer lustro de la década, se da una importante retracción de los espectáculos de calle como consecuencia del deterioro económico del país.

Entre “los que se quedaron”, la estrategia utilizada para garantizar el desarrollo de la práctica artístico-laboral fue la apertura de nuevas escuelas y espacios de enseñanza de las disciplinas circenses, en muchos casos emparentados con el estilo de Nuevo Circo. Independencia, autonomía y transgresión en el manejo de estos “espacios autogestivos”. Los mismos son pensados como ámbitos que fomentarían modos de organización y difusión de prácticas artísticas “alternativas” a las impuestas por el mercado y por el Estado. La idea de “compromiso social” se actualizaba a través de nuevas modalidades de intervención artísticas: realizar espectáculos o talleres en zonas precarizadas, en cárceles, en fábricas recuperadas, en espacios ocupados, etc.

El efecto más notorio de estos nuevos espacios de enseñanza en los primeros años de la década fue la apertura de alternativas artístico-laborales. El arte circense solía estar restringido a espacios *under* y bastante exclusivos para los miembros de la formación cultural.

La tensión se presenta entre una connotación del término vinculada a tradiciones que equiparan lo popular a lo alternativo, impugnador y contestatario (representado, principalmente, en el estilo de Circo Callejero), frente a la “popularización” de la cultura, en tanto masificación de la oferta cultural en los medios de comunicación masiva.

La característica de los últimos años de este período es la ampliación de los circuitos y de las audiencias interesadas en estas artes. A lo ya expuesto se suma, en el segundo lustro de la

década, un acceso para las artes circenses más facilitado a espacios legitimados de arte en la ciudad.

Postura no solo artística e ideológica, sino también generacional. Se está retomando esa experiencia pasada para legitimar la construcción identitaria y para distinguir a un “nosotros” de los “otros”, que comenzaron la práctica artística en su período de legitimación.

La mayor legitimación del arte circense provoca un cambio en la representación de la actividad, y en ese sentido, por ocupar un lugar “menos marginal”, “hacer circo” ya no es evaluado como “tan transgresor”. La construcción actual del “nosotros” generacional conlleva la apreciación de una cadena de significantes asociados al concepto de “transgresión”: antes se transgredía desde el mensaje artístico.

En este sentido, no se considera equiparable el trabajo callejero a ser contratado para un evento o una promoción o a trabajar en una sala teatral. Inserción artístico-laboral: en algunos se “transa” y en otros se lucha por preservar ciertos parámetros relativos a la autenticidad artística, política, ideológica que caracterizaría a la formación cultural.

Reflexiones finales

La “renovación” del estilo circense local estuvo ampliamente vinculada a la disputa por lograr el reconocimiento de las artes circenses y revertir el histórico desprestigio de estas, intentando instalar a estos lenguajes como otra teatralidad legítima y no como un arte “menor” y desvalorizado.

La formación artística deja entrever las contradicciones frente a algunos de los elementos de los que las performances actuales se estarían alejando, centralmente, los vinculados con un género artístico históricamente considerado “popular”.

Mogliani, Laura; “El Nuevo Circo en Buenos Aires: revalorización y difusión del circo a partir de la apertura democrática”

La presencia del circo en nuestra ciudad tiene como primer antecedente a los volanteros coloniales de origen español, pero se concretó a partir de la llegada del circo moderno europeo de la mano de compañías extranjeras, que trajeron al país a partir 1819 el modelo de circo inglés creado por Astley a finales de siglo XVIII. Las primeras compañías locales surgen en 1836, existen dos fuerzas: por un lado, de estímulo externo europeo, estadounidense y canadiense de las compañías extranjeras en gira, y por otro la creatividad y productividad local, las compañías y producciones argentinas.

El Nuevo Circo es una tendencia que surge en Francia y Canadá en la década de los 70, como respuesta y contraposición al modelo ya anquilosado del circo tradicional. Existían dos modelos claramente diferenciado de circo, en relación con la estructura geopolítica de la época: **el modelo estadounidense y el modelo ruso.**

El Nuevo Circo buscaba reivindicar el circo tradicional, anterior al auge del modelo norteamericano. Esta tendencia busca espacios públicos y no tradicionales para el circo y toma elementos de feria y del teatro callejero. Así aparecieron en Francia compañías de artistas que provenían del teatro de calle.

El hecho fundamental que permitió la llegada de nuevos artistas al circo fue el inicio de la formación circense más allá del seno de la compañía, su antecedente es la escuela rusa. Las

primeras escuelas surgieron como respuesta a la necesidad de formación en circo, imposible hasta ese momento si no se pertenece una familia de circo.

La creación de esta escuela tuvo como consecuencia, como todas, el surgimiento de nuevos artistas y compañías, cuyo principal referente fue la creación de Cirque du Soleil, verdadero modelo paradigmático de esta tendencia.

Los elementos que aporta el Nuevo Circo a la práctica circense se centran en la formación y surgimiento de nuevos artistas, en la desaparición de los animales y del riesgo para el artista, y sobre todo el Nuevo Circo tienen una diferencia fundamental con el circo tradicional: una estética y un hilo conductor que se desarrolla a lo largo del espectáculo, dramaturgia propia y original.

Revalorización del circo en la década del 80

Debido al éxito popular alcanzado por el circo en nuestro país en la década del 70, las expresiones del Nuevo Circo llegaron tardíamente, y no hicieron en un contexto histórico determinante: a partir de la apertura democrática. Sentimiento generalizado de esperanza y optimismo ante la recuperación de la libertad de expresión. Auge del teatro callejero, las expresiones relacionadas con lo lúdico, lo corporal, en oposición al teatro de texto: así como nos liberábamos de la dictadura militar, nos liberábamos simbólicamente de la opresión de la palabra. Este se caracterizó por su cuestionamiento al teatro serio y al ilusionismo propio del realismo dominante en nuestro medio teatral, al proponer un teatro basado en el humor y en la comunicación directa con el público. Improvisación y creación colectiva.

En sus puestas en escena, trabajaban en base a la mezcla de diferentes géneros y procedimientos proveniente de distintas disciplinas artísticas, entre las cuales se destacaba el circo y el clown.

En cuando a los elementos que toman de lo circense, lo primero que se destaca es la inclusión de diversas disciplinas de circo en la formación del actor, en especial clown y acrobacia. La mayoría de estos actores tenían una formación en la técnica clown. Así, la actuación se alejaba de la composición mimética de personajes, del trabajo de identificación actor-personaje propio del realismo, poniendo en evidencia su carácter ficcional.

Lo que toman del circo es la estructura fragmentaria de los espectáculos. Es una primera fase, sus espectáculos tenían una organización fragmentaria, eran una mixtura de diferentes disciplinas estructurados en base a un principio de montaje semejante al del circo. La estructura de estas puestas era aditiva, acumulativa, se iban sumando las imágenes sin un hilo conductor y sus presentaciones se resumían en una sumatoria de sketches o gags sueltos. Progresivamente, estas puestas comenzaron a establecer nexos o lazos entre los sketches, recurrencia del mismo tema.

Llegada del Nuevo Circo a la Argentina

Esta revalorización del circo, dada su presencia en el teatro emergente de la década de los 80, confluye con la llegada del estímulo externo del nuevo circo europeo, estadounidense y canadiense.

En primero lugar, un requisito indispensable para la llegada del Nuevo Circo a la Argentina fue la formación de nuevos artistas de circo, ya no provenientes exclusivamente de la tradición familiar. La formación en circo se concretó en nuestra ciudad con la creación de instituciones formales dedicadas específicamente a la misma y que abordan diferentes técnicas circenses.

La enseñanza del circo ha ido incrementándose en nuestra ciudad hasta llegar a la legitimización académica de la misma, con creación de dos carreras universitarias dedicadas al circo. En este circo contemporáneo, aumenta la fusión con el teatro y la danza, el circo descubre que puede tener una dramaturgia propia, por lo que se reconoce una autoría, una escritura de circo. Se difuminan los límites entre disciplinas.

Clase: El espectáculo de circo: orígenes y campo específico.

Del circo tradicional al Nuevo Circo

Circo Tradicional: El circo en Buenos Aires

El proceso de apropiación y la configuración del circo criollo en el siglo XIX

- En las primeras décadas del s. XIX cobra impulso la actividad circense en el Río de la Plata, con el arribo de compañías de circo europeas que seguían la forma del espectáculo de circo inglés creado por Philip Astley. Las compañías rioplatenses de esta etapa comienzan en 1835. Sin embargo, la presencia de las destrezas circenses atraviesa las épocas desde la antigüedad: acrobacia, malabares, danzarines, payasos, cómicos y volatineros.
- **Proceso de apropiación en el transcurso del s. XIX:** Se producían diversos intercambios artísticos entre las compañías extranjeras y los artistas rioplatenses contratados para presentar números. Además del incremento de esos contactos, se generaban apropiaciones de la forma del espectáculo de circo europeo al incorporar elementos de la cultura nacional. Por ejemplo, la creación de un número cómico de equilibrio de un payaso que bailaba el gato, la doma de una mula por un gaucho, pantomimas de tema nacional, el clown Pepino 88 (Pepe Podestá) concreta una nueva modalidad de clown criollo (realiza monólogos, canciones de crítica política y parodias de los tipos sociales populares), distinguiéndose del clown inglés.
- Configuración de la forma del circo criollo:
 - **Pantomima nacional** *Juan Moreira* (1884), Compañía de los Hermanos Podestá.
 - *Juan Moreira* (1886), de E. Gutiérrez y J. Podestá, **versión teatral con diálogos**, integrada al espectáculo circense. Inicia la gauchesca teatral. Se considera fundacional para la Historia del teatro argentino.
 - A partir de ese momento surge una forma original de circo criollo, que incluye una primera parte de destrezas circenses y una segunda parte teatral.

Espectáculo de circo S. XIX: Práctica artística de la cultura popular

- Números de destrezas circenses: pruebas ecuestres, equilibrio, acrobacia, malabares, trapecio, actos de fuerza, magia. Introducidos por un presentador y en los que se intercalan números de doma de animales y de payasos.
- Pantomima: representaciones con mímica sin empleo de la palabra, que eran parte del espectáculo de circo (podríamos vincularlas con los procedimientos que luego desarrollarán los actores del cine silente). La síntesis argumental se publicaba en los diarios, en otros casos se repartía un folleto en la sala. Hasta *Juan Moreira*, con excepción de alguna pantomima de tema nacional (*El gaucho porteño*, 1959), los diversos géneros de pantomima representados eran europeos.
- El número principal del programa se denominaba “atracción”, en general se trataba de la pantomima (era un número espectacular en el que actuaba toda la compañía y se nutría de las destrezas y habilidades de los artistas de circo, además podían emplearse fuegos artificiales, animales, etc.).
- Compañías formadas por familias de artistas.

- Espacios: carpas de lona y salas permanentes de circo, en el centro y en los barrios. Las compañías realizan giras.
- Espectáculo *Juan Moreira*:
- Especialización: el espectáculo se desarrollaba en una pista circular (picadero) y un escenario.
- Uso de vestuario y objetos de la cultura campesina y popular del gaucho. Improvisaciones que incorporaban personajes cómicos. Empleo de caballos, perros y asado en escena.
- Dinamismo escénico, inclusión de payadores, canciones, el gato y pericón del folclore nacional.

El circo se nutría de manifestaciones de la cultura popular: tomaba relatos y personajes del teatro, de la novela popular y hasta podía incluir las nuevas atracciones de la etapa del precine

Un espectáculo óptico de los tiempos del precine, incluido en una representación de circo (con actos de prestidigitación y juegos malabares), fue el número “Las sombras fantasmagóricas” realizado en 1883 en el Teatro Politeama Argentino.

Proponía los elementos básicos que luego conformarían el espectáculo del cinematógrafo en sus primeros tiempos: el telón blanco, la luz y las sombras, y el público en la sala oscura.

Nuevo circo

- Inicio en Siglo XX, década del '70, Canadá y Francia.
- Formación en escuelas (Escuela Nacional de Circo de Montreal, de 1981)
- Principal exponente: Cirque du Soleil, creado en 1984. *Reinventemos el circo* (1988) es uno de los primeros títulos que expresa la búsqueda de innovación.
- El espectáculo comienza a desarrollar una estética estilizada, con un hilo conductor conducido por una narración y personajes, en base a una dramaturgia, en lugar de una serie de números desconectados. Los personajes desarrollan las habilidades circenses, que se articulan con un sentido dramático como si se tratara de escenas. La estructura podría poseer distintos números, pero están interrelacionados.
- Desaparición del presentador, de los números con animales y de hazañas físicas centradas en el riesgo.
- Anulan la exhibición de fenómenos o la apelación a lo grotesco, característicos del circo popular tradicional.
- Apelación a lo sensorial. Relevancia de códigos no verbales: los sistemas de signos visuales pertenecientes al vestuario, la escenografía y la iluminación, y sonoros como la música.
- Comienza una concepción de número extenso e innovaciones como dedicarse a una única técnica circense en el espectáculo.
- Se nutren de diversas disciplinas artísticas.
- Emplean nuevos espacios teatrales, distanciados del espectáculo popular del viejo circo tradicional.

Circo en Buenos Aires, antecedentes:

- Con la apertura democrática se inicia una recuperación de la forma artística popular circense luego de la dictadura militar.
- Teatro callejero (hoy denominado teatro comunitario) incorporan técnicas circenses. Se desarrolla desde mediados de los '80.

- En el teatro emergente de Buenos Aires en la década del '80, cobra protagonismo la renovación estética del actor que se enfrenta a los modelos de actuación dominantes, surgen nuevos grupos como La banda de la risa y El clú del claun, que incorporan procedimientos del clown y emplean destrezas circenses. En su mayoría los grupos se forman en técnicas de clown con Cristina Moreira, en la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo o incursionan en disciplinas como la danza-teatro.

Circo callejero

- En los '90 los artistas callejeros continúan el desarrollo de espectáculos en los parques de Buenos Aires.
- J. Infantino señala dos tendencias del circo desde los años '90, que plantean definiciones en disputa:
 - Tendencia del Nuevo Circo: surge en Buenos Aires con Gerardo Hochman, junto al grupo La Trup y su Escuela La Arena. Genera el ingreso de las artes del circo a espacios de legitimación artística.
 - Tendencia del Circo Callejero se establece a partir de los '90. (Payaso Chacovachi, Mariana Sánchez, y otros, además se desarrolla la formación en talleres del C.C. Rojas).
 - Tendencia del Circo Callejero, se diferencia del Nuevo Circo. Reivindicación del carácter popular del circo. Utilización de técnicas circenses en el espacio de actuación callejera.
 - Se opone al viejo circo, apuntan a una renovación y resignificación de la tradición circense.
 - Crecimiento y legitimación de la actividad a mediados del 2000, incide la primera presentación en Buenos Aires de Cirque du Soleil en 2006, se incrementan los estudiantes de artes circenses y el público, acceso a nuevos ámbitos de salas legitimadas, circulación de las prácticas más allá de Buenos Aires, nuevas escuelas.
 - La reactivación se produjo a partir de las estrategias de los propios artistas de circo. Más allá de escasas instancias de fomento estatal en la ciudad (política oficial de fomento desde 2009).

Espectáculos callejeros circenses

- Espacio público, ámbito de la calle, parques de la ciudad.
- Estructura del espectáculo: convocatoria, desarrollo del espectáculo, "pasada de la gorra" y cierre. Uso de comicidad y participación del espectador.
- Recuperación de las tradiciones populares de los juglares, artistas de feria, cómicos ambulantes, carnavales.
- Reivindicación de la condición popular del circo tradicional
- Se practica la idea de democratización del acceso a las artes.
- El trabajo artístico se concibe vinculado a un proyecto laboral y como un modo de vida para los jóvenes, como estrategia alternativa y de resistencia cultural a la crisis neoliberal de los '90.

Circo Contemporáneo

- Es una nueva fase que se inicia en 1990, en Europa y Canadá. En ciertos estudios sobre circo se señala una nueva fase de evolución respecto de la denominada Nuevo Circo.
- Se intensifica la fusión del circo con la danza, la performance, el teatro y los medios audiovisuales, rompiendo las barreras disciplinares, tanto a nivel espectacular como en el empleo de ámbitos teatrales para las presentaciones.
- Las obras investigan sobre lenguaje del circo y sus convenciones.

- Centralidad del lenguaje corporal.
- Evolución y reafirmación de las búsquedas innovadoras de la fase anterior:
- Desarrolla una concepción estética de la puesta en escena, así como investiga acerca de una dramaturgia específica de las artes del circo.
- Independencia de cada una de las disciplinas o técnicas que integran las artes circenses, que originan espectáculos centrados en una única técnica o dos (por ejemplo, obras que exploran sólo en la acrobacia).
- La evolución estética y las búsquedas del circo contemporáneo se desarrollan en Buenos Aires, en proyectos artísticos de las últimas décadas del s XXI. Una serie de obras de la producción de G. Hochman, integran la fase del circo contemporáneo.

Unidad 1. Prácticos: Elementos del lenguaje teatral.

García Barrientos; “Escritura, dicción y ficción dramática”

Los elementos fundamentales del drama son, como acabamos de señalar, cuatro: **espacio, tiempo, personaje y público**. La acción dramática es el resultado de la interrelación de esos cuatro elementos y podría definirse como *lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público*. En la obra literaria todo el mundo ficticio se sustenta en palabras escritas, que se agrupan en dos clases complementarias de texto: **las acotaciones y el diálogo**. Las primeras se traducen en el espectáculo básicamente en visiones, el segundo pasa de escrito a oral, de leído a pronunciado: constituye la dicción dramática, que sirve de soporte a la ficción.

La escritura dramática

El dramático es el menos literario de los géneros, en el sentido etimológico que asocia literatura a “letra”, es decir, a escritura. El drama no puede librarse de esta “impureza”. Ejecución de acciones por personajes presentes, representación.

La relativa ambigüedad de la existencia literaria del texto dramático por su naturaleza “fragmentario” (no aspira a la totalidad e integridad del mensaje por el uso exclusivo de medios literarios) e “híbrida” (requiere que la expresión verbal sea completada por otros medios comunicativos). La relativa autonomía representativa de esta como literatura se traduce en posibles desajustes con el drama que documenta, por defecto o también por exceso de teatralidad.

Estructura teatral del drama

El rasgo decisivo a la hora de distinguir los dos modos de imitación, el narrativo y el dramático, es el carácter mediato e inmediato de las respectivas representaciones. En el drama en cambio, es el universo imaginario el que se presenta ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna.

Esta inmediatez del drama es la que determina la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática. La superposición de dos subtextos diferenciados, tanto por su forma como por su función, que van alternando en la línea de sucesión textual. Los rasgos en los que puede verificarse la inmediatez enunciativa de ambos: estilo directo libre de los diálogos y al lenguaje necesariamente “impersonal” de las acotaciones.

Algo que puede parecer semejante, la descripción, será en cambio siempre producto de una “voz”, la del narrador en la novela o la del yo lírico en el poema; no impersonal y muda (no proferida) como es la auténtica acotación. El diálogo narrativo carece también de inmediatez

del dramático. El peso relativo de cada uno de estos componentes varía según época culturas autores y obras. Propone llamar texto a los diálogos y paratexto a las acotaciones.

El texto de teatro es ni más ni menos que la suma de diálogos y acotaciones incluso cuando uno de los sumandos es igual a cero. Los límites textuales de la obra dramática suelen darse marcados el título señala el inicio y el final puede exponerse diferentes formas: mediante acotaciones tipo telón, oscuro, fin.

Acotación puede definirse como la anotación de los componentes extraverbales y para verbales de la representación virtual o actualizada de un drama, todo lo que en el texto no es diálogo. Las acotaciones presentan unas características lingüísticas netamente distintas de las del diálogo punto la primera es la impersonalidad consecuencia inmediata es el modo dramático de representación. Carente de funciones comunicativas.

En la obra literaria podemos encontrar acotaciones *extradramáticas* o “autónomas”, bien porque dan cuenta elementos de pura fábula que podemos denominar acotaciones diegéticas, argumentales o “literarias”; o bien porque refieren a detalles de pura significación que llamaremos acotaciones escénicas o “técnicas”.

La dicción gramática

El **diálogo** es el componente verbal del drama dicho efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático. Lo que define drama como literatura es la forma dialogada, frente a la narrativa y la lírica que son formas de monólogo. En casi todas las obras que no sirven de referencia el diálogo, además de ejecutar la dicción dramática, la actividad verbal de los personajes sirve de causa representativa también a la mayor parte de la ficción es decir de las acciones no verbales del argumento.

La característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la inmediatez representativa que distingue el modo dramático del narrativo y que se traduce la oposición entre el estilo o mejor discurso libre regido. Los diálogos entre los personajes de una novela, independientemente de su estilo, están siempre última instancia regidos por la voz del narrador es decir su ordenador necesariamente su monólogo constituyente. Únicamente en el drama encontraremos ese genuino diálogo no solo estilo libre también libre de todo régimen.

Es fundamental para cualquier consideración sobre el diálogo dramático tener en cuenta el carácter triangular el doble circuito interno y externo de la comunicación en el teatro, la orientación hacia el público de cuando los personajes dicen de las veces, simulando ignorar ese destino último de los discursos. **“Función poética”** del dialogo con sus ocurrencias: es el público destinatario del efecto de la versificación un dialogo, por ejemplo, mientras que los personajes que hablan en verso ignoran por convención la forma métrica en la que se expresan.

El destino te atrás del drama implica la orientación oral del diálogo dramático cuya condición mínima será que, aunque haya sido escrito previamente, puede ser dicho esta condición decible exige naturalmente no sólo que se pueda pronunciar, sino que se pueda comunicar con eficacia realmente comprenderse del todo a través de la voz.

a) Dialogo y estilo

Las elecciones referidas al estilo nivel o tono del lenguaje que se ponen de manifiesto los diálogos resultan relevantes para análisis porque son reveladoras del tipo de construcción dramática. Las posibilidades básicas son la *unidad* y el *contraste* de estilos: la

primera supone que los personajes hablan en el mismo registro, por el contrario, convertir la diversidad de registros en recursos dramáticos es lo que he llamado intencionalmente *contraste* se trata en efecto no simplemente acomodar el habla de cada personaje la variedad sociocultural que le corresponda en aras de una verosimilitud excesivamente, sino de valerse el contraste entre tales variedades con una finalidad dramática.

b) Dialogo y “decoro”

El concepto retórico de *decoro*, que consiste la armónica concordancia de todos los elementos del discurso incluidos los pragmáticos, es el que debe orientar y regir el análisis del diálogo poniendo la relación con los demás componentes de la dramaturgia, calibrar la coherencia entre los usos lingüísticos y los para y extralingüísticos correspondientes, de examinar la adecuación del dialogo al tema, a la situación, al carácter de los personajes o cualquier otro factor dramático.

Funciones “teatrales” del dialogo

A diferencia de la acotación, el dialogo se caracteriza por “plenitud funcional”, lo mismo en el drama que en la vida. El lenguaje es por esencia dialogo, no todas las formas de dialogo literario, ni mucho menos, corresponden a ese estado del lenguaje funcionando a pleno rendimiento. Se produce en el esa autentica interacción verbal, ese despliegue del lenguaje en todas las direcciones funcionales.

Todas las funciones del lenguaje: representativa, expresiva, apelativa, fática, poética y metalingüística, se manifiestan o pueden manifestarse en el dialogo dramático. Es la plenitud funcional del dialogo. Dos precisiones: la tendencia, ya también mencionada, de la “poética” a funcionar en la dimensión externa y a neutralizarse en la interna, y las diferencias, respecto a las obras estrictamente literarias, de la función representativa, a consecuencia del diferente estatuto de las realidades representadas. Hablar de funciones teatrales significa ante todo observar el dialogo en función del público, plantearse para que dice tal o cual personaje lo que dice.

- a) Dramática:** propiamente dicha es la función del dialogo como forma de acciones entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, etc.
- b) Caracterizadora:** Se orienta a proporcionar al público elementos para construir el carácter de los personajes. 1) El dialogo es solo uno de los medios para caracterizar al personaje, al verbal, al que se suman todos los no verbales. 2) Al hablar el personaje puede caracterizarse a sí mismo o a otro personaje. 4) El dialogo puede cumplir esta función de forma explícita, es decir, directa e intencionada, o bien implica, esto es, indirecta, incluso inconsciente, por parte del personaje.
- c) Diegética o narrativa:** es la función mediante la que el dialogo proporciona al público información que se sale del marco propiamente dramático. Es la función típica de las escenas de exposición en que se pone al espectador el corriente de los antecedentes de la trama. Muy frecuentemente adopta la forma de una narración. Función necesariamente limitada.
- d) Ideológica o didáctica:** es la función del dialogo se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección. Pone en evidencia la profunda diferencia entre la narración, en que la voz del narrador es vehículo legítimo de una visión del mundo, la del autor, implícito o empírico.
- e) Poética:** es la misma función así denominada de la que ya hemos dicho que se caracteriza en el teatro por su orientación al público y se neutralización en la dimensión

comunicativa interna. La presencia en un diálogo de la función poética no es obligada sino opcional.

- f) **Metadramática:** es la función particular, mucho más infrecuente que las anteriores, porque la que el diálogo se refiere al drama que representa. Será concurrente con la función apelativa externa.

Formas del diálogo

Entendemos por diálogo cualquier manifestación mediante palabras, que es su sentido etimológico, y no la “plática entre dos o más personas”, que su sentido corriente en español. El diálogo dramático abarca todo el componente verbal del drama, todas las palabras pronunciadas en él, sin excepción; de manera que lo mismo el monólogo, el soliloquio, etc., son manifestaciones o formas particulares del diálogo.

- a) **Coloquio:** es el diálogo con interlocutor(es) o, según la acepción común en español, la conversación entre dos o más personas. Porque el drama es básicamente imitación de acciones y la acción verbal por excelencia, la más plena y dinámica es el “hablar con”. No exige, aunque sea lo más frecuente, que el interlocutor responda. La condición mínima no es que dos personas hablen: basta con que una hable con otra, pudiendo esta contestar o no, y contestar verbalmente o de otra forma.
- b) **Soliloquio:** es el diálogo sin interlocutor, esto es, el discurso de un personaje hablando consigo mismo. Se trata de una forma altamente convencional o, si se quiere, particularmente inverosímil de diálogo. “Monólogo interior”, lo chocante del soliloquio teatral es que se trata de un monólogo exterior, dicho por el personaje, y casi siempre en virtud de la pura convención. Funciona en el vector comunicativo externo: solo en el mundo ficticio está el personaje solo y habla para sí, en el teatro esta ante el público y habla, sin duda alguna, para él. La función del soliloquio teatral como expresión interior y mostrar la verdad del personaje.
- c) **Monólogo:** es el diálogo de cierta extensión sin respuesta verbal considerable del interlocutor, o porque no hay interlocutor o porque no puedo/quiere contestar verbalmente. Cabe distinguir por tanto el monólogo en soliloquio del monólogo en coloquio.
- d) **Aparte:** es el diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes, para los que resulta no oído (mientras que para el público es perfectamente audible). Tan inverosímil o convencional y tan específicamente teatral como el soliloquio. Pone en evidencia, incluso en el texto escrito, la oralidad del diálogo dramático y la peculiar situación comunicativa en que profiere.
- e) **Apelación:** Diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral. La apelación afecta a dos fenómenos de la visión dramática: la distancia porque rompe la ilusión teatral y los niveles. Naturalmente el recurso a esta forma de diálogo es propio de las dramaturgias más abiertas o menos ilusionistas, como el teatro épico o manifestaciones populares.

Verso y diálogo

Es fácil advertir la hondura de la afinidad entre teatro y memoria: basta pensar que la representación teatral existe o reside solo en la memoria, en la de los actores y en la del público.

Clase: Elementos del lenguaje teatral

Elementos fundamentales del drama:

- Espacio
- Tiempo
- Personaje
- Público

Estructura textual de drama

ACOTACIONES

- Son la notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación virtual o actualizada de un drama.
- Ubican en espacio y tiempo.
- Dominio del tiempo presente, ausencia de formas personales y deícticos.

Tipos

- 1) Personales: referidas al actor, y si da el caso, al público
 - a) Nominativas: nombran a los interlocutores
 - b) Paraverbales: indican entonación, actitud, intención
 - c) Corporales: de apariencia (maquillaje, peinado, vestuario) o de expresión (mímica, gesto, movimiento)
 - d) Psicológicas (mundo interior, sentimientos ideas)
 - e) Operativas (remiten a la esfera de la acción: matar, comer salir, entrar)
- 1) Espaciales: decorado, iluminación, accesorios.
- 2) Temporales (ritmo, pausas, movimientos)
- 3) Sonoras (música, ruidos)

La dicción dramática o diálogo

Características de los diálogos

- Inmediatez y discurso libre
- Usos narrativos: cuando el discurso narra o describe algo de la extra escena
- Carácter triangular: personaje- mismo u otro personaje- público

Funciones

- Dramática: como forma de acción entre los personajes. En teatro hablar es hacer.
- Caracterizadora: proporciona elementos al público para construir el carácter de los personajes.
- Diegética o narrativa: se proporciona información al público que sale del marco propiamente dramático.
- Ideológica o didáctica: transmite al público las ideas, el mensaje o una lección.
- Poética: se orienta al público y neutraliza la comunicación interna. No es obligatoria sino opcional.
- Metadramática: el diálogo se refiere al drama que representa

Sanchis Sinisterra; “El arte del monólogo teatral”

La investigación dramaturgica arrastra una arcaica estela de preceptos, nociones patrones analíticos que, además de evidenciar una letal inercia teórica, resultan inoperantes para dar cuenta de la heterogénea y compleja casuística de la producción textual contemporánea. Los

recursos didascálicos y, particularmente, las muy diversas configuraciones del discurso que se manifiestan en el habla de los locutores.

(“Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta”) justifica su calificación de “antidramático”. Podemos considerar como monólogo toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga...) y de la “identidad” de su destinatario. Y es justamente este último factor el que determina, no sólo la naturaleza indudablemente dramática del monólogo — es decir, su intrínseca y rica teatralidad —, sino también la amplia gama de sus modalidades textuales.

Toda emisión verbal insta automáticamente la figura de un receptor, y es esta díada comunicativa básica (emisor-receptor), fundacional del proceso enunciativo de todo discurso, la que confiere a la palabra dramática su estatuto dialógico. Vehículo de complejos procesos inter e intra subjetivos.

Este simple criterio clasificatorio nos permitiría diferenciar, en primera instancia, tres modalidades generales:

- I. El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
- II. El Locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
- III. El Locutor interpela al Público.

Las cuales, a su vez, presentan variantes o submodalidades diversas, que pueden incluir categorías particulares, por no hablar de formas híbridas y de tipos “anómalos”.

I) El Locutor se interpela a sí mismo

Nos hallamos aquí, evidentemente, en el territorio familiar del soliloquio, tan frecuentado por la dramaturgia clásica. Informar explícitamente sobre los procesos internos más o menos secretos de sus criaturas. Mas informativa que dramática.

“*Monólogos del yo integrado*”, dado que el sujeto se contempla y se expresa como una mónada subjetiva autoconsistente. Si, en cambio, se instala la convención de desarrollar el discurso a partir de la segunda persona gramatical (el personaje se interpela a sí mismo, pero bajo la forma de un “tú”), pareciera insinuarse un mayor grado de dialogicidad. Esta modalidad, que podríamos denominar “*Monólogos del yo escindido*”, abre efectivamente un hiato entre el yo y el tú a través del cual la interacción es posible y, con ella, un arco de dualidades susceptible de generar no sólo movimiento. “*Monólogos del yo múltiple*”, Traduciendo dramáticamente un trastorno psíquico de raíz esquizofrénica como es el de las personalidades múltiples, podríamos concebir una situación en que el personaje se encuentra internamente habitado por varios “yoes”, diversos y contradictorios.

II) El Locutor interpela a otro personaje.

La verbosidad del hablante (Personaje A) es susceptible de revelarse como síntoma de su debilidad frente al oyente (Personaje B). En todo caso, el intrínseco carácter dialogal de esta modalidad monológica comporta la necesidad de someter el discurso al principio de realimentación que rige todo intercambio conversacional.

Su mera existencia es el motivo y el motor del discurso del Locutor, desde luego, pero también el enclave del objetivo que justifica su presencia y su conducta; el monólogo es, pues, una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción

dramática. Es la suya, además, una existencia dinámica, es decir, que puede evolucionar a instancias del discurso del Personaje A. Cuanto más nítida y compleja es la “figura” del Personaje B y más decisiva su modificación para el Personaje A, menos riesgos corre el monólogo de resultar “antidramático”.

El Locutor interpela a otro personaje presente en escena. Ya que, como resulta evidente, la mera presencia escénica del Personaje B, además de inscribir en la situación discursiva los mencionados vectores pragmáticos, despliega todos los riesgos y poderes del silencio.

A ello podemos añadir la rica semiosis producida por la actitud, la conducta, las acciones físicas y las variaciones emocionales del Personaje B, un verdadero “discurso” no verbal que se entrelaza dialógicamente con las acciones verbales del Personaje A.

La segunda gran variante de la modalidad que estamos considerando se da cuando A interpela a un personaje ausente de escena, es decir, no perceptible ni visual ni auditivamente por el espectador. Y de nuevo la perspectiva taxonómica permite establecer diversas categorías, según que el Personaje B esté en la extraescena contigua o en una extraescena remota. En el primer caso, la palabra del Personaje A llega directamente a su interlocutor, que puede incluso estar en su campo visual (pero no, repitámoslo, del espectador). En el segundo, la lejanía física de B obliga a recurrir a un procedimiento de comunicación mediata o indirecta.

En todas estas categorías, el discurso monologal puede tomar la forma de un diálogo del cual sólo percibimos (y, por lo tanto, escribimos) las intervenciones del Personaje A. La naturaleza inequívocamente dialogal de estas modalidades del monólogo se derivan, como es evidente, de la reciprocidad de la interacción verbal y/o no verbal entre A y B. El Locutor interpela a otro personaje presente / ausente.

En otras palabras: a otro personaje que está presente en escena, pero ausente del ámbito ficcional al que pertenece el Locutor, bien por hallarse en un espacio otro, bien por poseer una existencia virtual.

El Locutor se encuentra instalado en un proceso comunicativo imaginario del que no puede esperar ninguna reciprocidad. Esta presencia/ausencia del destinatario puede deberse, como hemos visto, a su ubicación “real” en un espacio diferente, más o menos lejano, más o menos accesible para A (primera variante), o a su naturaleza “irreal”: no está vivo, es una figura mítica o fantástica, es el propio Locutor en el pasado o en el futuro, es su “yo ideal”, lo que hubiera querido ser y no es, etc.

Interpelación a alguien que el espectador no ve, pero a quien el Locutor dirige su discurso y, consecuentemente, su intención comunicativa, es decir, su acción verbal. Esta modalidad monologal podría describirse así: el Locutor interpela a un personaje presente para él, pero ausente para el público. Los monólogos del tú múltiple, que supondría simplemente (pero no es una estructura simple, ni mucho menos) la combinación, en una misma situación dramática, de los diversos tipos de interpelación anteriormente expuestos.

III) El Locutor interpela al Público

Copresencia real de actores y espectadores en la representación teatral. Un actor-personaje se adelanta e interpela a la colectividad allí congregada. Como es fácil de advertir, esta modalidad monologal se funde y se confunde inextricablemente con el soliloquio... excepto en aquellos textos en los que el personaje apela explícitamente, como destinatario de sus confidencias.

Porque, al igual que con respecto al soliloquio, aparte de transmitirle la información que el autor necesita poner en conocimiento del público para el correcto entendimiento. La ausencia de objetivo o intencionalidad pragmática del Locutor con respecto a su “abstracto” destinatario, característica de este tipo de monólogos, no es óbice para que el autor no pueda crear una intensa interacción entre su discurso dramático (que integra todos los códigos representacionales, además de la palabra del personaje) y la actividad descodificadora del receptor.

De hecho, como el Locutor convierte al público en Personaje-Testigo de su presencia y de su comportamiento escénicos, nos hallamos realmente ante una variante de las Modalidades II: el Locutor interpela a otro personaje, presente en escena, integrando en esta el espacio ocupado por los espectadores, que constituyen un Personaje B colectivo. El Personaje A puede articular su discurso con las supuestas reacciones del público, atribuyéndole intenciones, respuestas y cambios de actitud o de conducta que articulen una compleja interacción dramática. El discurso del Locutor puede particularizar en mayor o menor grado la inicial homogeneidad de la audiencia colectiva. Esta puede, en efecto, definirse como dividida en dos o más facciones diferenciadas e incluso antagónicas, más o menos afines a las expectativas del personaje. Todo marco taxonómico es siempre parcial, provisional y, probablemente, reduccionista.

EL MONÓLOGO

Modalidades discursivas

- I. El Locutor se interpela a sí mismo
 - a. en primera persona gramatical (yo integrado)
 - b. en segunda persona gramatical (yo escindido)
 - c. en primera, segunda y tercera persona (yo múltiple)
- II. El Locutor interpela a otro personaje
 - a. presente en escena
 - b. ausente de escena
 - en la extraescena contigua (interpelación inmediata)
 - en la extraescena remota (interpelación mediata)
 - c. presente en escena, ausente para el Locutor
 - en otro espacio real
 - en una dimensión virtual
 - d. ausente de escena, presente para el Locutor
 - e. tú múltiple
- III. El Locutor interpela al público
 - a. como audiencia indeterminada
 - b. como público real del teatro
 - c. como audiencia ficcionalizadas

Clase: Elementos del lenguaje teatral

“El monólogo teatral”

- El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.

- El Locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
- El Locutor interpela al público.

La estructura dramática

La acción constituye aquel elemento central de la ordenación del mundo dramático, que representa el hallazgo del eje ordenador, y, en consecuencia, en núcleo que revela la especial disposición de los sucesos que hace posible la realización de lo dramático.

Tipos de conflictos

- 1) Conflictos con el entorno
- 2) Conflictos con el *partener*
- 3) Conflictos consigo mismo

Ryngaert, Jean- Pierre; “introducción al análisis teatral”

III. El espacio y el tiempo

El espacio y el tiempo son categorías abstractas, difíciles de captar en la lectura de un texto y que comprometen, de manera radical la representación. Las marcas espaciotemporales de un texto son el signo de su estética. Organizan el microcosmos de la ficción y la estructuran según principios decisivos. Lo liso y lo continuo, lo elíptico y lo alusivo, el fragmento y el estallido, lo único o lo múltiple, al referirse a estructuras espaciotemporales, nombra maneras diferentes de captar el mundo.

Un ejemplo de elecciones espaciotemporales opuestas: sensibilidad barroca y gusto clásico.

Lo múltiple y lo simultáneo

Para la sensibilidad barroca, es imposible concebir una fábula sin que desarrolle simultáneamente muchos “hilos”, muchas acciones que en apariencia no tienen nada que ver entre ellas.

La escena lo sigue como puede y los escenógrafos se las ingenian para multiplicar los efectos espectaculares, las sorpresas y los *trompe-l'oeil*. Los textos isabelinos se remiten a la misma sensibilidad, a un gusto equivalente por lo múltiple. No se esfuerza por atrapar la diversidad del mundo por medio de intentos realistas.

La organización del tiempo de la ficción corre a la par de la estructuración del espacio. Los autores se permiten desarrollar los episodios complicados de sus historias.

Las unidades y la verosimilitud

El lugar único se fue imponiendo progresivamente en Francia en la década de 1630. Esas contorsiones traducen un momento de pasaje donde las necesidades espaciotemporales a menudo se experimentan como exteriores al genio propio del autor.

Las discusiones alrededor de las unidades vienen de la exigencia de verosimilitud y de un cuidado de adecuación entre la escritura y el espectáculo.

Jalones teóricos

Este breve desvío histórico permite entrever como la organización del espacio y del tiempo depende de otros factores y de una estética dada. Nos permite plantear algunos jalones teóricos:

- Las exigencias de tiempo y de lugar no son excrescencias del texto, no revelan una estructuración externa sino, por el contrario, pertenecen propiamente a la organización de la fábula y al mundo que ella se esfuerza por exhibir. Espacio y tiempo son

conceptos que ritman y estructuran en gran medida esas dos visiones del mundo. Microcosmos regido por una filosofía del espacio y del tiempo que le es propio, sin referencia explícita a ningún tipo de normas.

- No podemos, en el estudio del texto, limitarnos a lo que parecería convenir escénicamente, desde un punto de vista lógico, para deducir de ello que es una buena solución artística.
- Los debates alrededor del tiempo hacen aparecer una diferencia importante entre tiempo de la ficción, que regula la organización del relato, su cronología y el tiempo de la representación. Se trata, después de identificar las marcas del tiempo de la ficción, de saber cómo comunicar al espectador un concepto tan abstracto. El tiempo de la representación es un tiempo real, regulado como tal por diferentes rituales; el tiempo de la ficción es una abstracción pura, una metáfora a la que se debe inscribir en la duración haciendo sentir en ella el espesor y las características propias.
- El análisis se hace en dos niveles. En un primer momento, se trata de señalar todo lo que es objetivamente del orden de la dirección escénica, es decir, las necesidades espaciotemporales que aparentemente impone la pieza; donde y cuando ocurre. En un segundo momento comienza el trabajo más delicado de aprehensión de una poética del espacio y del tiempo. Todo texto es portador de uno o muchos espacios metafóricos que fundan el universo de la pieza.

Análisis de las estructuras espaciales

Los lugares en las indicaciones espaciales

Por su diversidad, estos pocos ejemplos demuestran suficientemente que no existe un régimen absoluto de indicaciones sobre el cual podemos apoyarnos. Hay que manejarlas con una cierta prudencia en el caso de los textos antiguos, de ellos cuales es bueno comparar las ediciones, pues ciertas indicaciones pueden ser apócrifas.

Primera consecuencia, pues, una indicación, incluso precisa, puede ocultar muchas otras y un silencio puede significar tanto que el lugar no tiene importancia como que tiene demasiada. Deja una gran parte a la interpretación.

No todas las indicaciones son operatorias, pueden pertenecer al campo de lo poético procediendo por inducción y dándole material para pensar al lector, que construye su puesta en escena.

Los índices espaciales en el texto

En el segundo momento del trabajo, confrontemos las indicaciones de las que disponemos con el texto destinado a ser pronunciado por los actores y tratemos, escena por escena, de comprender donde ocurren, muy materialmente, cada una de ellas. Cuando las indicaciones existen, verifiquemos cuidadosamente el uso del lugar que prevé el texto, incluyendo las que conciernen a muebles u objetos previstos por el espacio.

El fuera de escena

El espacio que no está, en principio, destinado a la representación, igualmente debe ser examinado. Interviene en la fábula para escena que no tienen lugar, pero son evocadas o contadas por los personajes. Estos han comenzado sus recorridos en ellos. Estos espacios ausentes, pero literalmente presentes “entre bambalinas”, existen “fuera del texto” como existen “fuera de escena” y a menudo pesan bastante sobre el texto o sobre la escena como para nos detengamos en ellos.

En la mayoría de las tragedias donde existen presiones políticas, los gritos del pueblo llegan, aunque sea filtrados, hasta los gabinetes secretos de quienes toman las decisiones. El exterior logra manifestarse incluso con esta relativa discreción.

Si nada es absolutamente imposible, queda que un autor proceda a hacer elecciones en su forma de narrar, tanto en los lugares donde ubica a sus personajes como en los lugares donde decide no mostrarlos. Una lista espacial completa ofrece, pues, todos los lugares de la fábula, se los vea o no.

El “fuera de escena” también puede tomar la forma de “otra parte” que interviene menos directamente en la fábula pero que, por oposición, da relieve a los lugares concretamente presentados. Un lugar puede ser nombrado frecuentemente por los personajes desde el lugar donde se encuentran y servir de exutorio a sus fantasmas.

El espacio es también un dato interior que los personajes arrastran con ellos. Por eso no podemos quedarnos en el análisis de los lugares y de los espacios “útiles” para el desarrollo de la fábula y su representación. Al espacio siempre hay que tomarlo o defenderlo, se vincula a menudo con su territorio, revela las apuestas y los fantasmas de los personajes y como tal, puede ser una de las metáforas que dan sentido a una obra.

El espacio metafórico

Todo texto teatral contiene marcas espaciales que no están explícitamente vinculadas con el proyecto de representación y que no hay que tomar en cuenta en un primer nivel de análisis. Señalamos las recurrencias de términos, las redes de metáforas y los orígenes de las réplicas. El espacio toma sentido, al mismo tiempo que la acción banal de la visita de uno a cada de otro.

El trabajo sobre el espacio hace surgir las redes de sentido que no conciernen necesariamente al espacio escénico, sino que hacen avanzar en la comprensión del texto.

Análisis de las estructuras temporales

Hemos visto, el tiempo interviene en muchos niveles. En primer lugar, en la fábula. En un tercer nivel, el tiempo encuentra una dimensión metafórica equivalente a la del espacio. Puede así existir un tiempo propio para cada personaje que traduce sus preocupaciones y los choques de las diferentes subjetividades.

Sobre algunas marcas del tiempo en el texto

La marca común del paso del tiempo en el texto es la detención, la interrupción, literalmente el entreacto, a menudo subrayado por la indicación escénica de un “negro”. Esto lleva a establecer una especie de “cobertura” temporal. El uso moderno, que juega mucho con la elipsis, maneja alegremente la fractura remitiendo al lector o al espectador la tarea de hacer ocupar mentalmente ese tiempo. La lectura del tiempo se hace en muchos niveles.

Cada obra instala así su propio sistema temporal del que podemos buscar la coherencia desde el punto de vista de la ficción y también, como lo hemos hecho con el espacio, el interés metafórico.

El tiempo metafórico

El análisis de las marcas espaciotemporales en el texto se cruza con una pregunta objetiva y una pregunta más libre alrededor de la poética del texto.

Clase: Elementos del Lenguaje teatral

El tiempo y el espacio dramático

- El teatro, en cuanto espectáculo, se produce en el espacio y en el tiempo, a la vez que necesita de ambos para existir.
- Las marcas espacio temporales de un texto son los signos de su estética puesto que organizan el microcosmos de la ficción y la estructuran según principios decisivos.

Dos formas del tiempo dramático

- Tiempo de la ficción o diegético
- Tiempo de la representación o escénico

El espacio

El espacio dramático: es el que designa a todo el espacio imaginario construido a partir del texto, evocado por él, esté o no esté figurado sobre la escena: espacio extraescénico que también forma parte de la representación.

El espacio escénico: es “el lugar ocupado por los comediantes” (Ubersfeld:65) que se diferencia del espacio teatral, ya que este último contiene el espacio ocupado por los actores y el ocupado por el público, y del espacio escenográfico porque incorpora al espacio escénico la mirada del espectador.

El fuera de escena o la extraescena: el espacio que no está, en principio, destinado a la representación, igualmente debe ser examinado. Interviene en la fábula para escenas que no tienen lugar pero que son evocadas o contadas por los personajes. Estos espacios ausentes, pero literalmente presentes “entre bambalinas” existen fuera del texto como existen fuera de la escena y a menudo pesan bastante sobre el texto o sobre la escena.

García Barrientos, José Luis; “Personaje”

“Personaje” no como algo dado, natural, sino como algo artificial, como un recurso dramático. Artefacto que el análisis deberá desmontar, como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor en la representación, y que, a lo largo de esta, o de la lectura, tiene, en último término, que reconstruir el espectador o el lector. La construcción del personaje, tanto en la producción como en la recepción, presupone y se basa en la categoría del personaje como casi persona, a la que se remite cada una de sus manifestaciones parciales y sucesivas en el texto o en el espectáculo. Uno de los cuatro elementos básicos del teatro.

El personaje es el soporte de la acción dramática. Hay formas representativas como la descripción literaria o el documental. El personaje dramático es sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa y, que lo hace sobre todo hablando.

Planos del sujeto teatral: El concepto de personaje dramático

Debemos considerarlo proyectado sobre cada uno de los planos conceptuales de nuestro modelo teórico, de lo que resulta la distinción entre una persona escénico, el actor real, una persona diegética, el personaje ficticio o papel, y lo que definimos con propiedad como **personaje dramático:** la encarnación del personaje ficticio en el personaje escénico, esto es, un actor representado en un papel. Hay personas ficticias sin persona escénica. El dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel.

La obra dramática escrita también el personaje es solo ficticio y verbal, y que, por tanto, nuestro concepto de personaje dramático solo da cuenta de la representación, no de la obra

literaria. Virtualidad teatral de la obra dramática modaliza la concepción de esta. El personaje dramático es, leído, un sujeto ficticio *encarnable* en un actor.

También puede verse el carácter específico del personaje dramático, en cuanto representable por un actor. Se reduce a lo que el actor o el texto nos presenta de él, carece de pasado y futuro y su existencia es discontinua: deja de existir como tal en las elipsis temporales y, en rigor, siempre que esta fuera de escena. Se pone así de manifiesto el carácter “artificial” del personaje dramático, ontológicamente reductible a su presentación textual o espectacular, frente a la realidad del actor y a la construcción “natural” de la persona ficticia, irreductibles uno y otra, aunque de distinta forma, a lo que la obra nos presenta de ellos.

La ficción del personaje dramático radica en su ser representación, en ser alguien que se finge otro, lo mismo da, o importa menos, si tomado de la imaginación de la realidad.

Estructura “personal” del drama: reparto y configuración

Tendencia a la concentración. Delimitación precisa de los personajes dramáticos que intervienen y constituyen por eso el reparto de la obra. El carácter relativamente reducido y absolutamente cerrado del reparto refuerza una tercera dimensión de este: su carácter sistemático.

La estructura personal de un drama puede describirse muy fácilmente como una sucesión de agrupaciones diferentes de personajes dramáticos. Configuración a cada una de estas agrupaciones, es decir, al conjunto de los personajes presentes en un momento dado. Teniendo en cuenta que se denomina tradicionalmente “escena”. Un drama es una sucesión de las configuraciones es lo mismo que decir, pero desde el punto de vista exclusivo de los personajes, algo tan archisabido como que presenta la forma de una sucesión de escenas.

El *reparto* es el conjunto de los personajes de un drama, el resultado de sumar todas las configuraciones de una obra. Repitamos las características del reparto: conjunto cerrado, reducido, sistemático y jerarquizado de personajes.

A diferencia del reparto, la configuración admite un grado cero, la total ausencia de personajes en escena, que coincide, por lo general, con pausas o transiciones dramáticas de corta duración. La de un personaje el solo es condición de una forma especial y peculiarmente dramática de diálogo: el soliloquio. La configuración en dúo se presta a manifestaciones de intimidad como la confidencia o la declaración amorosa. El trio posibilita la función de mediación o de árbitro del conflicto, la relación triangular.

Grados de (re)presentación de los personajes

El marcado paralelismo entre el funcionamiento del espacio y el del personaje dramático nos permitirá aprovechar aquí muchos de los conceptos y distinciones. Tres grados de “entidad” teatral o representativa del personaje: en orden creciente.

- a) Los *ausentes* del “aquí y ahora” de la acción dramática, personajes meramente aludidos, correspondientes a espacios que llamamos autónomos.
- b) Los que, estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son meramente pues están ahí y podemos sentir su presencia. Latentes.
- c) Los personajes *patentes*, que son los que venimos definiendo estrictamente como dramáticos, que están presentes y son visibles a la vez, llegan a encarnarse en un actor.

Estos diferentes grados de existencia teatral del personaje son peculiares del modo dramático de representar ficciones frente al modo narrativo. En este, los personajes, igual que el resto del universo ficticio, sustentan su existencia, uniformemente, en las alusiones del narrador, sean directas o indirectas. Las relaciones entre los tres tipos convierten en fuente muy fecunda de recursos específicamente dramáticos.

Caracterización y carácter

Entenderemos por carácter el conjunto de atributos que constituyen el contenido o la forma de ser del personaje, aquello según lo cual decidimos que los que actúan son tales o cuales. El concepto de caracterización pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo. El carácter de un personaje, por el contrario, no es más que la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización. Remite a una operación que se despliega en el tiempo y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él.

Los rasgos o atributos que definen el carácter de un personaje pueden referirse a cualquiera de las determinaciones cualitativas de las personas. Psicológica, rasgos físicos, calidad moral, condición social. Es pues, en estas cuatro dimensiones en las que despliega principalmente el proceso caracterizado.

Es preciso advertir que la idea de persona es variable histórica y culturalmente. La caracterización del personaje se hará siempre de acuerdo con la psicología espontánea dominante en una época y cultura dadas. En la representación el actor interviene en la caracterización del personaje, lo mismo que el director, completando el trabajo del autor.

El carácter como paradigma. Espontaneidad y predeterminación

Es quizás el carácter el aspecto en el que el personaje parece prestarse más a una consideración exenta, sin relación con el contexto al que pertenece. Un personaje dramático carece de valor fuera del reparto, del sistema de personajes al que pertenece. Su carácter, el conjunto de rasgos que lo definen, adquiere sentido solo en relación con los caracteres de los demás, esto es, un conjunto de rasgos distintivos.

Los caracteres de un drama configuran un sistema. El carácter del personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros personajes, todo el conjunto de inclusiones del personaje en los grupos de otros personajes, es decir, un conjunto de rasgos distintivos. El carácter es un paradigma. La caracterización es un proceso cuyo resultado es el carácter.

Hay que considerar el carácter del personaje como resultado de una tensión dialéctica entre unidad y multiplicidad. La unidad del personaje se sitúa en el plano más abstracto, está cifrada en el nombre que permanentemente lo designa y se manifiesta en sus comportamientos regulares o previsibles; los imprevisibles, en cambio, ponen de manifiesto, en planos de mayor concreción, la diversidad de subestructuras que se integran en esa unidad última que el carácter.

La espontaneidad requiere una caracterización del personaje con mayor cantidad y variedad posible de atributos, lo que se traduce en comportamientos inesperados. Todos los personajes dramáticos están hechos de espontaneidad y predeterminación, pero en diferente proporción en cada caso, lo que permite basar una tipología de personajes en el predominio de uno u otro componente, es decir, de una forma u otra de caracterizarlos.

Grado de caracterización

Por grado de caracterización de un personaje entendemos la mayor o menor complejidad, esto es, cantidad y variedad de atributos, que lo define. Cabe considerar la posibilidad de un grado cero de caracterización, o lo que es lo mismo, un tipo de personaje sin carácter, correspondiente a las personificaciones de realidades no personales, generalmente ideas, con los personajes alegóricos.

Para nosotros el carácter simple se define por la pobreza y uniformidad de sus atributos, el complejo por la riqueza y heterogeneidad de atributos. Los caracteres complejos o redondos, incluso en máximo grado de complejidad, no llegan a desintegrarse.

Caracteres simples y complejos coexisten normalmente en una misma obra. Los caracteres simples o planos no deben entenderse como defectuosos.

Cambios de caracterización

El grado de variación o dinamismo en la caracterización del personaje es un aspecto relacionado con el grado de complejidad. El dinamismo del personaje no significa cambio de carácter, sino de opinión, de actitud y, por tanto, de comportamiento. Considera personas estáticos y dinámicos. Atendiendo a los cambios que se puede producir en la caracterización de un personaje, distinguiré tres tipos de caracteres, dos de alcance general y uno particular:

- a) **Fijo** será el carácter de un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna.
- b) **Variable** el del personaje cuya atribución de rasgos se produce uno o más cambios pertinentes.
- c) **Múltiple**, el carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado.

Se trata de un personaje que mantiene siempre el mismo carácter, que es el mismo de principio a fin de la acción dramática, o que en el transcurso de ella cambia de carácter, se convierte en otro, asume dos o más caracteres sucesivamente, o que soporta varios caracteres.

El comportamiento del personaje de carácter fijo no tiene, desde luego, que ser monotamente redundante, está abierto a variaciones y el personaje mismo sometido a transformaciones internas. La caracterización variable da como resultado personajes que en el transcurso de la acción dramática sufren transformaciones en su carácter, cambian su manera de ser.

Los caracteres fijos y variables pueden coexistir en una misma obra. En tales casos los fijos constituyen la base sobre la que destaca el carácter o los caracteres variables. Es prácticamente imposible que todos sean variables. Aunque todas las combinaciones son posibles, los caracteres variables parecen requerir cierto grado de complejidad; los fijos pueden recorrer todos los grados. Caso especial de la caracterización múltiple, personaje siendo varios individuos con diferentes personalidades, no sucesiva sino simultáneamente.

Técnicas de caracterización

La caracterización empieza ya por el nombre que se da al personaje. Se oponen reglas de caracterización explícitas a las implícitas, las verbales a las extraverbales y las reflexivas a las transitivas, y distinguiremos las que se producen en ausencia y en presencia. Las acotaciones caracterizadoras o se manifiestan en los personajes o no en rigor dramáticas, sino excedente literario de la obra escrita.

La **caracterización explícita** es la que se lleva a cabo de forma directa, expresa e intencionada. Se trata de un objeto, un gesto, un lugar, una forma de hablar, de vestirse, etc., que se asocia de forma constante con el personaje y se convierte así en marca distintiva de este hasta el punto de simbolizarlo.

La **caracterización verbal**, que cuenta con todas las capacidades expresivas del lenguaje, coincide con lo que se llama función “caracterizadora” del diálogo y se rige, naturalmente, por sus leyes.

La **reflexiva** es la caracterización de un personaje por sí mismo.

Naturalmente, los tipos de técnica que hemos señalado, y otros que podrían añadirse, concluyen y entran en interrelación en el proceso de caracterización de un personaje, que resulta en ocasiones sumamente complejo. En tal sentido, parece que la implícita suele ser más fiable que la caracterización explícita.

Funciones del personaje

El interés de considerar al personaje a través de la función o funciones que desempeña radica en que se ponen de manifiesto así aspectos y relaciones imperceptibles desde el punto de vista de carácter. La función pone todavía más en primer plano la dimensión sistemática del personaje, su interrelación con todos los demás.

Aunque se puedan distinguir funciones en muy distintos grados de abstracción, lo propio de ellas es constituirse en constantes o invariantes. Lo propio es que las mismas funciones se repitan en muchas obras distintas, mientras que los caracteres tienden a ser variantes.

La relación entre personaje y función no es en absoluto biunívoca. Un personaje puede desempeñar varias funciones, sucesiva o simultáneamente, y una misma función puede repartirse entre varios personajes a pasar de uno a otro.

Funciones pragmáticas

Definida la pragmática como la relación entre los signos y sus usuarios. La dimensión pragmática se puede imaginar como la línea que va del dramaturgo al público y es de perpendicular a la sintáctica, de personaje a personaje. Desempeñar una función pragmática implica que el personaje se sale del cauce que lo relaciona con los demás personajes dentro del argumento. De ahí que se puedan distinguir dos clases de función pragmática, la del *personaje dramaturgo* y la del *personaje-público* lo que significa: el personaje que hace de dramaturgo o de público.

Seguramente el origen común y otras diversas formas de plasmarse la función pragmática del personaje se encuentra en el coro griego.

- a) **Portavoz** de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra.
- b) **Presentador**: del universo ficticio. Función apelativa y comentadora propia de los personajes que en prólogos y epílogos teatrales se dirigen directamente al público.
- c) **Seudodemiurgo**: función del personaje que simula crear y organizar el universo dramático y que puede presentarse bajo diferentes máscaras o falsas identidades.

Funciones sintácticas

En el plano sintáctico, el de la interacción de un personaje con los demás o de su relación con el argumento, es posible distinguir funciones en distintos niveles de abstracción o

profundidad. Niveles más bien superficiales en los que sería aconsejable practicar la observación de las funciones argumentales del personaje.

- a) **Particulares** o específicas de una obra determinada.
- b) **Genéricas** o propias de un género, estilo o forma determinada de drama. A mayor profundidad cabe situar funciones, independientes ya del carácter.
- c) **Universales** comunes a todas las formas de representar ficciones, en cualquier época y cultura, por tanto, transgenéricas y transmodales, validas por igual para la narrativa y el drama.

Frente a los personajes que desempeñan estas últimas funciones, que se identifican con el entorno, la del actuante es una función que implica movilidad respecto al entorno. Argumento tiene tres elementos: 1) un campo semántico dividido en dos recíprocamente complementarios: entorno y antientorno; 2) un límite entre los dos, impenetrable en condiciones normales, pero penetrable, en caso dado, por el héroe actuante; 3) el héroe actuante.

Personaje y acción

El personaje dramático es fundamentalmente, como recurso artístico, la suma de los atributos que constituyen su carácter y de las actuaciones que definen su función argumental. Se podrá distinguir un tipo de personaje en la función se subordina al carácter de otro que es el carácter el que se subordina a la función. Denominar sustanciales a los primeros que predomina de lo que son y funcional a los segundos.

Personaje y jerarquía

Salvo en los casos de extrema reducción del reparto, será posible agrupar a los personajes jerárquicamente ordenados en dos grupos: a) **principales** o protagonistas, que ocupan el centro de la acción y los conflictos y pueden ordenarse a su vez en primero o segundo o tercero; b) **secundarios**, también de importancia variable pero marginales o periféricos respecto al núcleo argumental, representados por los que denominan, sobre todo en cine, actores de reparto.

La jerarquía se advierte con mayor nitidez en las estructuras dramáticas más cerradas o regidas por el principio de unidad. La faceta del teatro, que insisto en considerar íntimamente ligada a la dramática, acentúa todavía más la jerarquía del reparto.

Distancia personal

Los tres aspectos de la distancia:

Temática

Afecta a la concepción misma de la persona dentro de la ficción, se pone de manifiesto en el modo de presentación o tratamiento de este y resulta medir la distancia entre la constitución de la persona ficticia y el de la real.

Por persona *idealizado* entenderemos el que se presenta como de talle, de naturaleza superior a cualquier hombre por *humanizado* al concebido a escala humana, ni por encima ni por debajo y por *degradado* al que se rebaja a una condición infrahumana.

Interpretativa

Se mide en la relación entre el actor y el papel que interpreta, esto es, en el interior del personaje dramático, y da como resultado una gama de posibilidades que oscilan ente el máximo ilusionismo y la máxima distancia interpretativas.

Comunicativa

Se produce y por tanto se mide en la relación entre el personaje y el público, afectando de forma decisiva la participación de este en el espectáculo y por ende en el universo dramático. Consecuencias comunicativas de los aspectos anteriores. Efectos de extrañamiento.

Pero es ciertamente esta tensión entre identificación y distancia comunicativas la que está en la base de la oposición brechtiana entre la dramaturgia aristotélica y no aristotélica.

Perspectiva personal

El teatro es el dominio de la objetividad representativa y por eso los personajes dramáticos son, como el tiempo y el espacio, en abrumadora mayoría, normal y genuinamente de carácter objetivo o externo. Solo excepcionalmente encontramos el universo dramático poblado, además de por personajes objetivos, esto es, normales, y en contraste con ellos, por personajes subjetivos, interiorizados. Se requiere en tal caso que se implante en el drama la visión, es decir, el punto de vista o de percepción interna de un sujeto, normalmente un personaje, pero también una especie de dramaturgo ficticio ajeno a la fábula.

Lo que determina el carácter subjetivo del personaje no su naturaleza más o menos fantástica, sino que no resulte perceptible al común de los sujetos, sino solo a algunos.

Personaje y significado

En términos generales, puede establecerse para el personaje en relación con el significado la misma categorización que para el espacio y el tiempo, la distinción entre personaje neutralizado en cuanto a la significación y personaje semantizado, cargado de significado en diferente grado, hasta el máximo que corresponde al personaje tematizado, cuya significación coincide con el tema de la obra.

Clase: Elementos del lenguaje teatral

Personaje

Según García Barrientos, debemos imaginarlo no como algo dado, natural, sino como algo artificial, como un recurso creado para el drama. Es algo construido por el dramaturgo, por el director y el actor en la representación, y que a lo largo de la puesta en escena o de la lectura, tiene, en último término, que reconstruir al espectador o lector.

Según Anne Ubersfeld, el personaje textual (y en especial el clásico) no está solo, sino que viene acompañado por los discursos (interpretaciones) de los cuales ha sido objeto a lo largo de su vida como personaje. Y estos discursos serán mar variados según su trayectoria teatral.

Clasificación general de las configuraciones de los personajes:

Sólo: propia del soliloquio o los monólogos

Dúo: se presta a manifestaciones de intimidad como de confidencia lo mismo que al enfrentamiento.

Trío: posibilita la función de mediación, la relación triangular amorosa.

Grados de representación de personajes

Los ausentes: del aquí y ahora de la acción dramática, generalmente aludidos (Ejemplo Eteócles y Polinices en *Antígona* de Sófocles).

Los latentes: Los que estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en la acción no llegan a hacerse visible nunca (Ej.: *Godot en Esperando a Godot* de Samuel Beckett o Eurídice en *Antígona* de Sófocles).

Los patentes: los que definimos como dramáticos, que está presentes y está visibles a la vez y que llegan a escena mediante un actor (Ejemplo: Antígona, Creonte, Hemón).

Caracterización del personaje

Fijo: será el carácter de un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna: Antígona

Variable: el del personaje en cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambios pertinentes. Creonte

Múltiple: el carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado. El coro

Funciones del personaje:

Pragmáticas

- Portavoz de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra.
- Presentador del universo ficticio.
- Seudodemiurgo.

Funciones sintácticas

- Particulares o específicas de una obra determinada
- Genéricas o propias de un género.
- Universales: comunes a todas las formas de representar ficciones, en cualquier época o cultura.

Personaje y jerarquía

- Principales o protagonistas
- Secundarios

Unidad 2. Teóricos. Teatralidad predramática. La tragedia griega y sus redefiniciones en la tragedia dramática de William Shakespeare y en la escena argentina contemporánea: concepciones del texto y la representación.

Naugrette, Catherine, 2004. "Para una estética mimética: la Poética de Aristóteles". *Estética del Teatro*.

Platón plantea la cuestión de la poesía determinándola como una mimesis y abre así el campo en el que la poética de Aristóteles, gobernada enteramente por esta categoría, producirá el concepto de la literatura que reinará hasta el siglo XIX. No condena las artes miméticas ni al teatro, procede a la rehabilitación de la poesía dramática en su carácter de mimesis. La Poética constituye su primer tratado teórico sobre el teatro en la Antigüedad griega. Como tal, se convirtió en la referencia y en el punto de partida de toda la poética del drama en occidente. La estética teatral continuó construyéndose y definiéndose en relación con la estética aristotélica.

Rehabilitación de la mimesis

La **mimesis** aparece como una noción capital sobre la cual es importante interrogarse, problemas con su traducción. Su utilización en el texto aristotélico la transforma en el concepto más rico con amplias aplicaciones, no es solo imitación.

Recentramiento capital de la noción de mimesis. El principio mimético se convierte en la base misma de toda la literatura. Unidad genética de la literatura implica la rehabilitación de la mimesis, así como el desarrollo del principio mimético, del que depende de aquí en más el conjunto del proceso de la creación literaria, asegura cada uno de los géneros poéticos. Rehabilita la mimesis a la vez que justifica el arte poético. Se trata entonces de una actividad noble, una capacidad superior que promueve a la categoría de los comportamientos más elementales e indispensables.

La mimesis habría permitido al individuo estructurarse como hombre, haciéndole adquirir o desarrollar sus cualidades más esenciales y más fecundas. El hombre llega o no a ser un artista. La mimesis es rica por todas las potencialidades que representa para el hombre.

La mimesis solo tiene sentido en relación con el arte poético a través del cual se materializa. Se comprende que el término mimesis no sea objeto de ninguna definición en el libro. Se despliega en la producción de la literatura.

La mimesis trágica

El género dramático y el épico se relacionan con una misma mimesis de acción, que solo toma a los personajes por objetos en la medida en que son actuantes: los hombres de acción. La separación entre tragedia y comedia tiene entonces su base en los objetos mientras que están reunidas en el seno de la poesía dramática por la similitud de sus modos.

Clase: La tragedia de la Antigüedad: fase predramática.

La Poética de Aristóteles (S. IV A.C.)

Conceptos claves

Mímesis → Imitación / Representación

Tragedia

Mímesis

- 1) En la *Poética*, el principio mimético se convierte en la base misma de toda literatura.
- 2) La mimesis pertenece al comportamiento general del hombre.
- 3) Aristóteles distingue tres tipos de relaciones miméticas con la realidad. Establece que el poeta, en tanto creador de representaciones, debe representar las cosas:
 - a) Como fueron o como son.
 - b) Tales como se dice que son o como parecen ser.
 - c) Tales como deben ser. Constituye su relación con el mundo a través de la verosimilitud.

Definición de tragedia

La tragedia es la representación de una acción noble, conducida hasta su término, con una cierta extensión, por medio de un lenguaje enriquecido con ingredientes de variadas especies, utilizados separadamente según las partes de la obra; la representación es realizada por los personajes del drama y no recurre a la narración; y, al representar la piedad y el temor, lleva a cabo una purificación de este tipo de emociones.

La acción es más importante que los personajes, es necesaria para la tragedia y promueve la supremacía de la historia.

Scodel, Ruth; "Antígona". La tragedia griega. Una introducción

A grandes rasgos hay dos tipos de interpretación de esta obra: el primero considera que Antígona está totalmente en lo correcto y Creonte totalmente en el error y el segundo está influido por el famoso tratamiento que da a la obra Hegel, para el ambos están en lo correcto pues cada uno defiende un tipo importante de bien, Creonte al Estado y las leyes y Antígona defiende los derechos de la familia y la religión, así como la conciencia individual que de ellos se nutre, al defenderlos si niega el valor del otro.

Trasgrede las normas de su género. En el estereotipo de la mujer que no está dispuestas a quedarse en el lugar que le corresponde hay un aspecto crucial que ella no cumple: en su conflicto ella tiene razón. Cada cultura tiene sus esquemas y morales, que permiten que diversas acciones puedan agruparse en la misma categoría. La obra evoca esquemas y estereotipos, pero no son del todo satisfactorios.

La familia de Antígona con su pasado parece sufrir una maldición.

En la literatura griega, negar la sepultura y mutilar cadáveres eran actos condenables. El decreto de Creonte es inusitado porque no solo prohíbe el entierro de Polinices en suelo tebano, sino que ordena a los guardias que se aseguren de que el cadáver quede a solas.

Desde el inicio, la obra da asunto del entierro contextos muy diferentes para Antígona y para Creonte. Antígona subraya en el prólogo que el decreto está dirigido específicamente contra ella. Creonte cree que tiene enemigos políticos cuando se enteran de que enterraron a su sobrino.

El prólogo nos proporciona ciertos esquemas para comprender el comportamiento de los personajes. Cuando asevera que hermoso será morir enterrando a su hermano, está hablando con la tradicional voz de del heroísmo griego. Ismene recurre a dos argumentos principales: primero intenta convencer a su hermana de que no puede actuar porque es mujer, no se espera que lo hagan; en segundo lugar, pone un argumento relacionado con su puntualización sobre el género: no cree en las capacidades de Antígona. Ismene presenta un argumento que tiene sentido: la propuesta de su hermana es moralmente incorrecta pero no justifica lo que dicto Creonte.

El prólogo a contrapuesto dos valores griegos: la nobleza, contra este valor está el sentido común. Puesto que Ismene es normal, sus respuestas pueden dirigir las del espectador y estas claramente no enfatizan su carácter trasgresor, sino en su falta de voluntad para aceptar que no será capaz de conseguir su propósito.

Polarización. Desde el inicio Antígona presenta sus propósitos de manera agresiva, pero conforme avanza el prólogo habla cada vez más apasionadamente, al punto que se la oye urgida de morir y exige que Ismene haga públicas sus intenciones. Le insiste a Creonte que para ella la muerte es algo muy bueno y que la posibilidad de morir no la asusta. Expone sus opiniones de forma radical y se muestra cada vez más extremista.

Creonte dirige su discurso al coro, los ancianos a los que ha llamado para que lo oigan. Inicialmente la relación entre Creonte y el coro evoca un estereotipo positivo: el gobernante llama atinadamente a sus leales asesores. Los principios de Creonte están muy próximos a los

del Estado ateniense. Nunca consideraría como su amigo a alguien que fuera hostil a su ciudad porque es justamente la seguridad de la ciudad la que hace posible la amistad.

Todos estos principios traen a colación para explicar su decisión de prohibir el entierro de su propio sobrino. Tanto los principios como la proclamación que los sigue derivan de su aseveración de un hombre solo puede ser conocido por la manera como maneja el poder: así demuestra que tipo de hombre es el. Creonte asume esta acción extrema como una demostración pública de su carácter patriótico.

Esto permite todo un espectro de juicios sobre Creonte: el espectador puede respetar su compromiso con la ciudad, pero también puede sentirse incomodo de que su primer acto como gobernante no sea un intento de unificar a la ciudadanía sino demostrar algo de sí mismo.

Antígona toma las exigencias de parentesco como un deber. Los miembros de la familia parecen ser categorías fijas. Creonte también ve a las personas a través de papeles definidos, solo que los papeles son diferentes. Hay cierto tipo de egoísmo: ambos ven el desacuerdo como un ataque directo contra ellos y todo lo toman personalmente.

En una tragedia todo personaje que desdeña con enojo un consejo, especialmente si proviene del coro, es muy probable que se halle en problemas pronto. Un gobernante que rechaza consejos que prefiere no escuchar está encaminado a la tiranía. Otro patrón narrativo: todo aquel que, no siendo profeta y hallándose en circunstancias dudosas, cree saber que piensan los dioses, lo más probable es que se equivoque.

Los ancianos, ven el entierro como un producto del ingenio y un peligro para el orden cívico. Establecimiento de un perfil criminal.

Cuando capturan a Antígona y la conducen frente a Creonte, ella plantea una nueva serie de asuntos. Quiere dejar en claro que hay una justificación a su carácter. Se introduce el concepto de las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses que se contraponen a las meras proclamas de Creonte.

Creonte no responde al argumento sustancial sino al reto a su propia autoridad. El comportamiento de Antígona es *hýbris* y si no se castiga entonces ella será el hombre y no Creonte. El coro de esta obra es el menos compasivo que le toca a cualquier protagonista de todas las tragedias: no parecen temer a Creonte, pero valoran su autoridad.

En su última esticomitia con Creonte, rechaza la insistencia de Creonte de honrar a Polinices equivale a deshonorar a Eteocles. Antígona está comprometida con Hemón, el hijo de Creonte. A Creonte no le importa porque ve a Antígona como a Polinices.

Cuando Hemón entra en escena, Creonte presenta todas las razones por las que Hemón debe permitir que Antígona muera. Todo lo que dice Creonte es ideología ateniense típica. Hemón responde diciendo, en primer lugar, que el pueblo apoya a Antígona y presenta, en segundo lugar, otro esquema convencional a su disposición: es sabio oír consejos incluso de gente más joven.

Cuando Hemón se retira, Creonte anuncia que matara a las dos hermanas y entonces el coro hace su primera intervención real. Luego anuncia la modalidad de la sentencia, encerrarla viva en una caverna.

A partir de aquí se despliega la catástrofe; el *páthos*, sustituye al argumento. Creonte ha elegido para ella es especialmente terrible, dejarla atrapada entre los vivos y los muertos.

Antígona dice que no hubiera desafiado el edicto por un esposo o un hijo, puesto que estos pueden ser reemplazados, mientras que no podría tener otro hermano.

Cuando entra el profeta Tiresias a anunciar que la contaminación provocada por el cadáver insepulto de Polinices ha causado el rompimiento de Tebas con las fuerzas divinas, Creonte de nuevo mediante la reflexión, se resiste al consejo. Interviene el coro de nuevo para advertir que Tiresias nunca se ha equivocado. Creonte accede a seguir su consejo y manda a que entierren a Polinices y liberen a Antígona: por supuesto que será demasiado tarde.

Creonte ha confundido inapropiadamente el reino de los vivos con el de los muertos, ha propagado la contaminación ritual y esta contaminación ha cerrado las vías normales de comunicación entre los dioses y los hombres.

Antígona para liberarla, pero ella se había ahorcado y Hemón, que se encontraba ahí lamentándose, quiso matar a su padre con la espada, pero al fallar dirigió la espada contra sí mismo y se suicidó. Eurídice se retira y apenas Creonte empieza a lamentarse cuando recibe noticia de que su esposa también se ha suicidado. Creonte se da cuenta al final de que él ha causado la muerte de su esposa y de su hijo.

Surgers, Anne; “El antiguo teatro griego”

Origen en las ceremonias y rituales religiosos. El ritual religioso no se concibe fuera de una triple referencia: **un espacio organizado, la palabra proferida o recibida y a la idea de una participación colectiva y comunitaria.**

Las fiestas dionisiacas y las “representaciones teatrales”

El periodo de expansión del teatro corresponde al de la democracia y pensamiento ateniense. Las representaciones teatrales solo tenían lugar tres veces al año, en ocasión de las fiestas dionisiacas.

Los principales rasgos de la ceremonia religiosa: los participantes tenían trajes de fiesta, mascarar. Los actores eran sagrados y se consideraba sacrilegio a todo delito durante las fiestas. Comenzaban con un desfile.

El lugar de la ceremonia: del dios oculto al dios mostrado

Un lugar para la vista y las visiones

La escritura es anterior a la representación, niega incluso la necesidad de ser de esta. No se construye a partir de la noción de oír, escuchar o leer, sino a partir de ver. Tener visiones místicas.

El lugar del público

Compuesto de gradas, apoyado en el relieve natural. Semicírculo. El conjunto de gradas se divide en niveles concéntricos en diferentes zonas. Se acomodaban en función de las categorías sociales. Era un lugar para tener visiones, deslumbramiento que resultaba en ceguera relativa producida por la orientación casi sistemática de las gradas hacia el sur.

Lugar del actor y del dios mostrado

La orquesta y el altar

Al pie de las gradas. Sitio del coro, de los bailarines, de los cantantes y de los músicos. También el lugar del sacrificio y del dios que se expone.

El proskenion

Los actores protagónicos se desenvolvían acá.

Lugar del actor y del dios oculto

Skené. Organizada rigurosamente alrededor del centro de la *orchestra*, orientaba la mirada de los espectadores hacia los actores y la ceremonia. Presencia de lo trascendente quedaba así desdoblada y reforzada. Templo constantemente a la vista del público, pero no es muy obvio. Espacio rodeado e invadido por la presencia del dios. Lugar del dios oculto e invisible que se manifiesta por medio del actor y la representación teatral.

En el teatro griego, la frontera simbólica se sitúa detrás del *proskenion*, en la fachada de la *Skené*: esta frontera marca el pasaje entre el dios que está prohibido de ver y el que se permite ver, cuando se manifiesta a los hombres, por intermedio de la presentación teatral y por las visiones que esta puede engendrar.

La representación

El ritmo de la música correspondía exactamente al de la palabra.

Los actores

En la época clásica, el coro se componía de quince personas para la tragedia y veinticuatro para la comedia. Los actores interpretaban distintos papeles, estaban enmascarados, podían medir más de dos metros.

El vestuario

Resultaba humano y cotidiano en su composición, contribuyendo al lazo establecido por el acto teatral entre el hombre y lo trascendente. Expresión del dios, sus colores y sus riquezas. Facilitar la asimilación entre representación y la presencia de lo trascendente.

El decorado y la maquinaria

Elementos pintados en tela o madera, complementando la arquitectura del lugar. Pintados con la intención de lograr una representación verosímil del espacio. No era un elemento principal en la representación.

Se agregaron máquinas que permitían apariciones y desapariciones.

Así el teatro griego era un espacio de ceremonia colectiva, religiosa, en la cual se manifestaba la presencia del dios oculto, gracias al ritual, a los poetas, a los actores, al coro, a la presencia de los fieles y a los arquitectos. La frontera simbólica no está situada, como en nuestro teatro moderno, entre la realidad y la ficción, sino entre lo divino invisible y lo oculto, por un lado, y su manifestación visible mediante la representación por otra. Lugar donde se tenían visiones místicas.

Surgers, Anne; “La escena isabelina”

Los teatros del período isabelino se construían siguiendo un mismo modelo:

Eran como una O de madera, según describía Shakespeare en el prólogo de su obra *Enrique V*. Forma de cilindro de 25 a 30 m de diámetro, vaciado en su centro. Alrededor del centro una corona exterior cubierta con un techo, con 3 niveles de galerías para espectadores sentados. En el centro, a cielo abierto, el espacio escénico y de los espectadores de pie. La arquitectura del teatro isabelino tiene origen en los patios de las posadas, en el espacio de arena de circo destinado a combates de animales, ambos empleados por los actores. El Teatro

a la italiana fue pensado por un grupo de arquitectos teóricos humanistas para una élite. El teatro isabelino fue ideado por los actores, para un público amplio.

El escalonamiento de los espectadores en la sala correspondía a la jerarquía social: la zona central de pie para espectadores populares que eran ruidosos hablaban, comían y bebían. Por ese motivo, los prólogos de ciertas obras de Shakespeare se dirigían al público y apuntaban a captar su atención.

Las galerías del primer piso eran para la mayor fortuna, quienes tenían tres sitios privilegiados: el palco del señor en el eje de simetría del escenario, para la reina Isabel o benefactores oficiales de la compañía. Dos palcos para asistentes ricos (gentleman), a cada lado del tablado.

Escenario elevado rectangular, de 12 a 15 m y 10 m de profundidad, con techo y dos columnas de madera pintadas en falso mármol. En la zona posterior, una construcción en donde se preparaban los actores (casa de los actores o "the tiring house") y una galería superior. Ese espacio superior se empleaba para escenas como el balcón de *Romeo y Julieta*. También podían ubicarse allí los músicos. Sobre el techo, había un piso superior con dos ventanas por las que podían asomarse los actores en ciertas representaciones, su interior servía para guardar elementos de vestuario y desde allí se ubicaban maquinarias para efectos especiales como las apariciones de fantasmas.

Un cortinado sobre la fachada de la casa de los actores (the tiring house) permitía efectos de sorpresa, denominados Discovery. Es posible plantear la hipótesis acerca de la existencia de puertas en las tablas de la superficie del escenario para apariciones. Empleo de efectos de iluminación que variaban la intensidad, colores, mediante filtros. Si bien las funciones se realizaban de día.

Retórica de lo visible: el actor describe lo que ve literalmente (Hamlet: al decir mirad el firmamento, esta techumbre espléndida, majestuosa, se refiere al techo pintado del escenario). El espectador es guiado por la doble retórica del discurso y lo visible, juega con el sentido literal y también construye un sentido más amplio del orden de lo imaginario.

Espacio escénico: no se emplea escenografía, sino un espacio desnudo, con escasos objetos (antorchas, trono). El espacio también se construye mediante los signos del actor (acción, gestualidad) y a partir de los signos verbales.

Kott, Jan; "El Hamlet de este medio siglo"

A Hamlet lo cubrió una frondosidad de glosas y comentarios, siendo uno de los pocos héroes literarios que viven fuera del texto, que viven fuera del teatro. Su nombre significa algo hasta para aquellos que nunca han leído ni visto el teatro de Shakespeare.

Entre nosotros y el texto se interpone no solamente la propia vida de Hamlet dentro de la cultura, sino simplemente sus dimensiones. Solo se puede representar uno de los Hamlet que caben en este superdrama. Siempre será un Hamlet más pobre que el shakespeariano, pero al mismo tiempo también puede ser enriquecido de toda nuestra contemporaneidad. Puede, pero debería decir más bien: debe serlo.

Cada generación encuentra en Hamlet sus propios rasgos. Y quizás es esto, esta posibilidad de mirarse en Hamlet como en un espejo, lo que constituye su genialidad. El Hamlet perfecto sería, al mismo tiempo, el Hamlet más shakespeariano y el más de nuestra época. Cuánto contiene de Shakespeare y cuánto de nosotros mismos.

Lo que importa es: Llegar a través del texto shakesperiano a la experiencia contemporánea, a nuestra inquietud y nuestra sensibilidad.

En Hamlet se barajan muchos problemas: política, fuerza y moralidad, debate sobre la unidad de la teoría y de la práctica, sobre la finalidad suprema y el sentido de la vida: hay una tragedia amorosa, familiar, estatal, filosófica, escatológica y metafísica. Además, contiene un sobrecogedor estudio psicológico, un argumento sangriento, un duelo, una gran carnicería. Se puede escoger a voluntad. Pero hay que saber para qué y por qué se escoge.

¿Por qué no quiere (a Hamlet) dejarle abandonar Dinamarca? ¿Quizás el rey quiere deshacerse cuanto antes de Hamlet, pero cede ante la reina que desea conservar a su hijo cerca de ella?

También Ofelia fue arrastrada a este gran juego (Se vigilan sus conversaciones, se la interroga, se intercepta su correspondencia). Es una partícula del Mecanismo y, al mismo tiempo, su víctima; pues la política pesa aquí sobre todos los sentimientos y no hay manera de huir de ella.

Hamlet ama a Ofelia; pero sabe que la espían y tiene cosas más importantes en la cabeza. Poco a poco se desliga de ese amor. En un mundo donde impera el crimen no hay lugar para el amor.

Hamlet fue representado en Cracovia en 1956 de manera inequívoca. Es un Hamlet simplificado, veo en él solo el drama del crimen político. Hamlet finge la locura, se refugia fríamente en ella, para efectuar un golpe de Estado. Hamlet está loco por cuanto la política.

Es un Hamlet polaco. No pude confiar plenamente en un fantasma. Busca unas pruebas más convincentes y para eso organiza la prueba con una prueba psicológico (representación teatral del crimen). Es un conspirador nato: SER significa, para él, matar al rey y vengar a su padre. NO SER significa renunciar a la lucha.

El Hamlet cracoviano es contemporáneo, es moderno en su psicología y su carácter dramático. Despojado de los grandes monólogos, desprovisto de toda descriptividad, posee la violencia de los conflictos actuales.

Dos fondos: uno burlón y uno cruel.

Hamlet es como una esponja: absorbe de un golpe todo nuestro tiempo contemporáneo. Este guion no depende de sus protagonistas, es anterior a ellos. No dice quiénes son los protagonistas.

Son actores de un drama que no siempre comprenden totalmente, en el que fueron metidos.

Hamlet puede ser representado de varias maneras: como crónica histórica, como novela policíaca, como drama filosófico. Serán tres obras distintas, pero su guion será siempre el mismo. Solo que cada vez actuará un Hamlet distinto, una Ofelia distinta y un Laertes distinto.

El teatro escribe Bertold Brecht no debe perder nunca de vista las necesidades de la época.

Brecht estaba sensibilizado por la política en Hamlet, le interesaba más las imágenes del conflicto histórico que los abismos del alma del príncipe danés.

Están enredados en el drama. Ninguno de los cuatro escoge su papel: se los imponen. Vienen de fuera, están ya dispuestos en el guion.

Hamlet es el drama de las situaciones impuestas.

El Rey, la Reina, Polonio, Rosenkrantz, Guildenstern están definidos de manera inequívoca, por su situación. No existe, en todos los casos, desfase entre la situación y el personaje.

Su situación no define a Hamlet o, en todo caso, no lo define de manera inequívoca. Su situación le es impuesta; Hamlet acepta la situación, rebelándose al mismo tiempo contra ella.

Cada Hamlet tiene un libro en la mano ¿Pero qué libro lee el Hamlet moderno?

El hamletismo de este moderno Hamlet consiste en la defensa de la libertad interior, a la que él llama espacios infinitos.

El guion de la historia asignó un papel trágico a una joven normal y corriente que sólo quería amar a su novio.

Hamlet es teatro. O sea, un argumento y unos papeles, pero si hablamos del argumento hemos de empezar con el asunto de Fortimbrás. Porque es él quien decide sobre el argumento de Hamlet.

Fortimbrás ocupa el primer plano. Hamlet es un drama de las situaciones análogas, es su sistema de espejos en los cuales el mismo problema se refleja a su vez de manera trágica, patética, irónica y grotesca.

Fortimbrás es uno de los sosias, alter ego, medios de Hamlet. En el caso segundo, es heredero del trono de Dinamarca, es aquel que rompió la cadena de crímenes y venganzas, aquel que restableció el orden en el reino danés. Este orden puede ser comprendido como el retorno en las normas morales.

Pero se habla del joven Fortimbrás con mucha frecuencia; a su padre lo mató en duelo el padre de Hamlet.

Clase

Período del Teatro Isabelino (desde fines del s. XVI hasta 1642)

- La denominación Teatro Isabelino evidencia la correlación existente entre el teatro y el poder político.
- En el transcurso del reinado de Isabel I (desde 1558 hasta 1603, luego la suceden Jacobo I, Carlos I y el Protectorado de Cromwell) se desarrolla la actividad teatral gracias a un período secular que permite imponer el nuevo humanismo. Isabel I busca reconciliar las dos confesiones y no continuar la lucha por el retorno de Inglaterra a la fe católica, que atraviesa conflictos desde que Enrique VIII la suplantó por la Iglesia Anglicana (protestante) y la continuación de los enfrentamientos con el retorno de los católicos.
- Existía una protección obligatoria otorgada por nobles y la reina Isabel a los actores. A partir de 1574, la reina brinda protección oficial a las compañías teatrales, de ese modo se ejercía un control sobre la actividad teatral porque sin esa autorización para practicar el oficio eran juzgados como vagabundos.

- En 1642 el parlamento prohíbe todas las representaciones teatrales. Se produce un brote protestante, con una guerra civil entre los puritanos y los realistas. Los puritanos eran una facción radicalizada dentro de los protestantes, que luchaban contra el poder real y buscaban reprimir el teatro. Se persigue a la iglesia católica y se rechazan las expresiones mundanas de la vida.
- William Shakespeare vivió entre 1564 y 1616, desarrolló la actividad escénica en el período del Teatro Isabelino. Fue poeta, dramaturgo, actor, director, y empresario del teatro El Globo junto al actor Richard Burbage.
- Otros dramaturgos del Teatro Isabelino: Thomas Kyd, Christopher Marlowe y Ben Jonson.

Cosmovisión isabelina: teoría optimista

- Cuadro optimista renacentista de creencias en la naturaleza del hombre y su puesto central en el mundo. Según los pensadores el hombre tenía un lugar definido en el universo, en la naturaleza y en el Estado.
- Pensamiento que se desarrolla en el s. XVI entretejiendo elementos de Aristóteles, Platón, Neoplatonismo, Estoicismo y cristianismo.
- Creencia en **un orden general** constituido por tres dominios interdependientes:
 - ✓ 1) el cosmos y la naturaleza
 - ✓ 2) el Estado
 - ✓ 3) el hombre, quien debe comprender el orden universal del cual es una pieza esencial. La naturaleza gobierna sobre todas las cosas, su orden se manifiesta en los cielos, en los seres creados, en el Estado. Es tarea del hombre velar por ese orden y gobernar.
- Los tres dominios forman una unidad. El desorden de una de las esferas produce el caos de las otras.

Crisis del orden renacentista y pesimismo acerca de la naturaleza del hombre (se difunde desde mediados del s. XVI y se incrementa en el Barroco)

- Crece el pesimismo acerca de la naturaleza humana.
- Comienza a dudarse acerca de la existencia de un orden. Incertidumbre en relación con la creencia de cada uno de los órdenes interdependientes:
 - **Copérnico problematiza el orden cosmológico.** En 1543 se publican las hipótesis de Copérnico y en 1616 las apoya Galileo Galilei. Sobre el viejo sistema ptolemaico con la tierra en el centro se había edificado la concepción del orden cosmológico y de la centralidad del hombre. Cuando Copérnico sostiene que el sol está en el centro y la tierra es un planeta móvil y subsidiario entre Venus y Marte, la estructura ordenada e interdependiente se derrumbó y perdió su significado.
 - **Michele de Montaigne cuestiona el orden natural:** En 1559, en un ensayo busca demoler la idea del hombre concebido en el centro del universo y caracterizado por ser una criatura superior, distinguido por el uso de la razón. Según Montaigne el hombre es sólo un animal, es la criatura más frágil y vulnerable, por lo tanto, cuestiona que todo haya sido creado para el hombre ubicado en un puesto central, quien no puede gobernar el mundo ni conocerlo.
 - **Nicolás Maquiavelo problematiza el orden político:** Según Cicerón el gobernante se caracterizaba por la virtud y la justicia, era un modelo ideal, un ser moral y responsable. Maquiavelo en *El príncipe*, publicado en 1532, plantea el punto de vista opuesto al modelo ideal del gobernante, el hombre es naturalmente malo y la mejor manera de gobernarlo es el miedo y la fuerza.

Estrategias textuales de la tragedia dramática de William Shakespeare: monólogos, metateatro y sistema de personajes

- Shakespeare empleaba las creencias tradicionales del período isabelino para construir situaciones dramáticas, conflictos, personajes y metáforas.
- El teatro shakesperiano se desarrolla entre dos épocas: el final del Renacimiento en la segunda mitad del s. XVI y el inicio del Barroco en el s. XVII.
- La tragedia *Hamlet* presenta el conflicto entre las dos maneras de pensar el mundo y la naturaleza humana. Por un lado, la visión ideal acerca de la naturaleza del hombre, propia de la teoría optimista, un cuadro ordenado del mundo y el hombre. Por otro lado, la visión pesimista del hombre, el hombre en crisis y en un estado de caos. Shakespeare coloca este conflicto en la conciencia de Hamlet. Este personaje creía en las ideas renacentistas, era un joven que había estudiado esas teorías en la universidad. En un inicio se presenta como un modelo ideal del hombre del renacimiento (así lo ve Ofelia). El casamiento de la madre y el reino en manos de un rey indigno desestabilizan el orden y resquebrajan esas creencias, las tres esferas (mundo, estado e individuo) se presentan en crisis.
- **Monólogos:** En el primer monólogo, un soliloquio de Hamlet presenta su descreimiento y el desorden que percibe en los tres dominios. En los siguientes soliloquios se presenta una visión ensombrecida y pesimista acerca del hombre. El desarrollo de los monólogos evidencia una evolución dramática del personaje.
- Empleo dramático de las creencias en las relaciones interdependientes de las tres esferas (mundo, estado e individuo), que se presentan en desorden a partir de la crisis de Hamlet.
- **El procedimiento del metateatro:** se desarrolla en el Acto II y III. Se trata de un procedimiento estético innovador, característico del Barroco, que se diferencia de la forma de la tragedia griega clásica.
- Metateatro: cuando la problemática está centrada en el teatro y, por lo tanto, el teatro habla de sí mismo. Por medio de diferentes procedimientos el teatro reflexiona sobre su propio estatuto ficcional: 1. Teatro en el teatro; 2. Autorreferencialidad de la obra de teatro, empleo de referencias literarias; 3. Juego de papeles dentro del personaje.
 1. El teatro piensa sobre sí mismo, es consciente de sí mismo. Se desdobra en una ficción y en una reflexión sobre esa ficción. El procedimiento del teatro en el teatro se desarrolla en el tipo de obras cuyo tema es la representación de una obra, el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores asiste a una representación. Un elemento teatral está delimitado del resto y aparece como objeto de la mirada de espectadores situados en el escenario. En este último hay observadores y observados al mismo tiempo, y el espectador externo ve ese juego de duplicación de los niveles de ficción (Hamlet, Ofelia, los reyes, Polonio y Horacio se presentan como espectadores de la obra “La ratonera”).
 2. Se explicitan los procedimientos del texto, auto-comentarios sobre la propia obra, reflexiones generales sobre el teatro o sobre la literatura. Se tematiza la reflexión sobre la propia obra o sobre el teatro en general (se activa una metaobra). Un ejemplo es cuando Hamlet reflexiona sobre los actores y la actuación.
 3. Hamlet representa el papel del loco, actúa la locura. La decisión de fingir locura es su estrategia en el Acto II, mientras busca pruebas acerca del crimen. El actor representa a Hamlet, quien a su vez actúa la locura.

- Juego de espejos y contraposiciones en el sistema de personajes:
 - Se confrontan dos personajes: El padre también llamado Hamlet, quien fue un guerrero/ Hamlet, un intelectual que no puede ser la versión de su padre.
 - Contraste entre Hamlet cargado de incertidumbres, no puede actuar/ Fortimbrás, un guerrero que se lanza a la acción y es una versión de su padre.
 - Hamlet/Fortimbrás/Ofelia/Laertes. Juego de espejos: cuatro jóvenes que tienen en común la pérdida de sus padres. La locura produce una imagen en espejo entre Hamlet y Ofelia.

Spencer, Theodore; "Hamlet". Shakespeare y la naturaleza del hombre

Prefacio

Analizar una técnica y juzgar la verdad de lo que por medio de esa técnica se expresa. El hombre tenía un puesto definido en el universo, en la naturaleza y en el estado, y sus relaciones con Dios con el resto de la creación y con la sociedad eran universalmente aceptadas. Teóricamente el cuadro era optimista en alto grado, al hombre se le concedió una posición prominente en el plano general de las cosas.

El contraste entre la bondad teórica y la maldad real penetra muy profundamente en el pensamiento y sentimiento de la época. El conflicto es lo esencial. Hay perdidos en la historia humana en los que los problemas esenciales sobre la naturaleza del hombre salen a la superficie con más empuje que el acostumbrado y se expresa con más vigor que el usual. La época de Shakespeare produjo una nueva terminología y nuevas referencias, a la luz de las cuales los viejos problemas iban a ser considerados con fresca vitalidad. Eran tan intensos, tanto formaban parte de la época, que se utilizaron en un género literario popular.

Shakespeare captó y usó esos pensamientos y sentimientos a su manera, la manera del dramaturgo que tiene una determinada tarea que ejecutar, que es sensible a la índole de su época y quiere usarla en su obra. Cuando Shakespeare descubre y exhibe la perversa realidad bajo las buenas apariencias y pinta la pasión o flaqueza individual que ha de ser neutralizada antes de que el orden puede prevalecer nuevamente.

Capítulo IV: Hamlet y Troilo y Crésida

Con Hamlet, el mal aparece en su plena madurez y tenemos una tragedia de especie muy distinta a todo lo que Shakespeare había escrito antes. Pues con Hamlet nos parece que Shakespeare hubiera tenido una nueva visión de lo que un drama puede contener.

En Hamlet Shakespeare pone en juego, por primera vez, en pleno, el conflicto entre las dos maneras de considerar la naturaleza humana, tan hondamente sentido en su época. El cuadro brillante, ordenado, optimista, del hombre tal como debería ser; por el otro; la descripción del hombre tal como es, lleno de caos y de tinieblas. Anteriormente, las creencias tradicionales habían sido empleadas por Shakespeare en forma descriptiva, en Hamlet las creencias no se presentan como fondo, sino que son una parte esencial de la conciencia del héroe.

Fue concebido por Shakespeare como un joven educado e inclinado a creer, por temperamento, en la teoría tradicional y optimista sobre la naturaleza del hombre. En Hamlet las dos tradiciones, la de las creencias y la de la práctica dramática, están fusionadas en la creación del personaje más interesante del teatro.

A Hamlet le preocupa la diferencia entre apariencia y realidad, y hace extensivos al mundo, considerado como un todo, sus sentimientos personales acerca de su situación particular.

Es característica de la concepción shakespeariana de la mente generalizadora de Hamlet, que lo hace que primero piense en la podredumbre universal: para él, todas las costumbres mundanas son tediosas, rancias, vanas e inútiles; únicamente productos de naturaleza grosera y amarga lo ocupan.

El pensamiento de Hamlet, como el de tantos hombres de su tiempo, involucra el mundo, el Estado y el individuo. Y una razón de que este primer monólogo sea tan entrecortado, y sus ritmos tan jadeantes, es porque refleja la desilusión de Hamlet en las tres esferas a la vez. Hombre melancólico es algo muy diferente: es la más picara y miserable criatura que existe en el mundo, desposeída de todas sus gracias.

Y de esta consideración sobre el macrocosmos pasa en el acto del microcosmos (la secuencia de estos pensamientos era, en su tiempo, casi automática), usando asimismo el vocabulario familiar de su época, para describir la jerarquía natural, con el lenguaje técnico que daba por descontado sus discípulos entenderían. Este uso de las generalizaciones, que es uno de los más atrayentes e importantes aspectos del carácter de Hamlet.

Es digno de observar en qué términos habla Shakespeare de la razón de la razón en importantes pasajes de la obra. La razón, función específica del hombre en el orden de la Naturaleza, es llamada dos veces “noble”, adjetivo que, como “soberana”. El patrón que el monólogo de Hamlet expone, no es solo el que el propio héroe parece violar con su tan agónica falta de acción falta de acción, sino también el que viola Gertrudis guardando un luto tan breve por la muerte de su primer marido.

Y porque tiene es elevado ideal, se siente desgarrado al descubrir que el orden tradicional, en el que la razón debe señorear sobre las pasiones, es solo una apariencia, y que debe señorear sobre las pasiones, es solo una apariencia, y que la conducta real de su madre prueba que los seres humanos no son más que bestias, cuando ha desaparecido la razón, que es su función específica.

Shakespeare coloca a Hamlet en un ambiente político lo cual no solamente amplía los alcances de la obra, sino que da mayor realce al conflicto dramático. La descripción que del rey hace Hamlet es mucho más violenta y su tendencia a las generalizaciones abarca la noción de la monarquía, así como todos sus pensamientos.

Una vez damos por sentada la concepción del carácter de Hamlet, se quebranta su entendimiento por la manera en la que Hamlet trata a Ofelia. Como Shakespeare maneja el contraste entre la apariencia y la verdad. Hay un ideal de fondo con respecto al cual a la realidad presente parece grosera y ruin. Pero este ideal, se quebranta por el casamiento de Gertrudis con Claudio, que Hamlet llama “incestuoso”. Hamlet, en el transcurso de toda la obra, solo puede pensar con los términos más groseros en lo que se refiere a las relaciones entre sexos.

La desilusión de Hamlet expresa en forma parcial una opinión general, las emociones de las que él es portavoz, fueron compartidas por su época y, desde entonces lo han seguido siendo por personas que no se poseyeron esa maravillosa elocuencia.

Hamlet es un ejemplo de maestría y dominio de las convenciones dramáticas y de las creencias tradicionales revela también una maestría mucho más consumada para describir dentro de los límites dramáticos el desarrollo y el desenvolvimiento de un héroe. Cuando

primero vemos a Hamlet solo, le vemos emotivamente destrozado y el caos de su pensamiento y sentimiento se refleja en el caos gramatical de sus expresiones.

Ya Hamlet no piensa en una existencia opuesta a la no-existencia solo en relación consigo mismo: ha progresado psicológica y filosóficamente, de manera que puede pensar el problema en términos más universales. Se refleja en el nosotros.

Lehman, Hans-Thies; "Drama y tragedia. La dramatización de la tragedia: Dramatización y representación"

Dramatización y representación

Drama, teatro y representación

"Teatro dramático". Brecht delimitaba con esta palabra clave el teatro tradicional de una estética de la empatía de su propio teatro. En Brecht la distancia épica afecta tanto al actor como al espectador. El giro copernicano consistió sobre todo en ya no pensar al teatro unilateralmente en el sentido de la tradición considerada dramática como presentación escénica o como representación, sino como un proceso total, que abarca a todos los participantes.

El disfrute del procedimiento teatral más bien debía sustentarse en el pensamiento de estas presenciando una experiencia política y estética conjunta, únicamente insinúa, y no un proceso encarno por completo. En la época de la vanguardia histórica, este y otros gestos análogos introdujeron un cambio radical en la forma en la que se concebía al teatro, fue visto cada vez menos como representación, es decir como puesta en escena de otra realidad ficticia; por último, ya no se le considero en lo más mínimo como tal. En la práctica teatral contemporánea el propio espectador puede ser actor, deja de existir como un factor independiente. Es un aspecto fundamental del concepto teatral que ya no está ligado al drama: el teatro es concebido como una situación coordinada de manera conjunta en la que las funciones de actuar y ser espectador están distribuidas de manera distinta y no permanente. Teatro de la representación cuando hay una división de dos componentes: por un lado, la puesta en escena de una realidad ficticia: estable y sistémica y que no interrumpida por el involucramiento de y la participación de los participantes; por otro, un público que funge menos como participantes que como observador de este proceso.

Delimitar el concepto de teatro dramático a la Edad Moderna. La idea moderna de empatía psicológica no resulta en lo absoluto adecuada para el teatro antiguo con las máscaras y su carácter ceremonial y casi público y ritual. Se le debe distinguir del teatro dramático desde el Renacimiento como un teatro predramático.

La tragedia moderna es drama. Toma una forma específicamente dramática. La tragedia en forma de drama se trata de un fenómeno especial y específicamente europeo, tanto del teatro como de la tragedia. La tragedia toma una forma dramática por un cierto intervalo de tiempo. El teatro de ninguna manera se debe restringir a ese paradigma dramático, dominante entre en Renacimiento y el surgimiento de las vanguardias historias. La tragedia no necesariamente debe tener una forma dramática.

El concepto de drama hace ya mucho que no es capaz de explicar el teatro como instalación y praxis documental, como juego y "dramaturgia relacional".

El tipo ideal de drama

1. En el drama se trata únicamente de la esfera de lo que está entre.

2. El dialogo representa el componente esencial del drama que por su parte “conoce únicamente lo que se alumbra en dicho ámbito”.
3. La acción emerge y cobra relevancia como un acto de decidirse en el dialogo interhumano.
4. Lo que resulta inexpresable en este dialogo le es tan ajeno al tipo ideal de drama como el acto de la expresión per se y el mero pensamiento, la idea enajenada al sujeto.
5. El drama es absoluto; en él, el poeta dramático es tan ausente como el espectador.
6. El espectador se limitará a asistir y presenciar las intervenciones dramáticas. Experimenta absoluta pasividad. La relación del espectador con el drama conoce solo la separación absoluta y la identidad absoluta, pero no la injerencia del espectador ni la interpelación a este desde el drama.
7. Debido a lo que no tiene ninguna referencia exterior, el drama es primario: no es una variación ni una cita textual, y su tiempo es el presente.
8. Ninguno de ellos desempeña un papel constitutivo en la estructura dramática, por el contrario, si resultan demasiado aparentes, amenazan con eliminar el propio drama.

Las características del teatro dramático

Características del nuevo teatro dramático que se desarrolla en el Renacimiento.

Espacio

Un cambio significativo en la espacialidad del teatro durante el proceso de dramatización. Ocupar arenas más pequeñas. Producir un espacio urbano, publico, en la medida en que los sujetos convertían en espejos vivientes. En la antigüedad se había desarrollado una cultura en la que el ver y ser visto, en la que la imagen pública que el ciudadano ofrecía de sí mismo en el ágora resultaba decisiva para la construcción de la identidad. Teatros públicos casi no había decoraciones, dominaba la abstracción de las circunstancias reales, naturales y el público seguía los sucesos empleando su imaginación. El espectador antiguo de la tragedia era un espectador participante, ahora se transforma en un espectador ubicado frente al espacio del escenario, es ya más contemplador que el espectador. El nuevo y más íntimo espacio en las cortes era perfecto para ilustrar el juego de apariencias engañosas que tuvo su clímax durante el Barroco. Teatro de falsas perspectivas y apariencias, perdida tanto de una certeza abstracta y religiosa como de la certeza de una percepción.

Tiempo

En el teatro de Shakespeare, está presente el sentido del mundo abierto y sin límites de la imaginación. Tiempo, que es el medio de toda experiencia teatral, aquí no aparece ni como línea continua ni como circulo ordenado de manera a mítica y religiosa; en su lugar, aparece como una esfera de tiempo desordenada.

Esto crea un cosmos ficticio en el que lo cómico, lo grotesco y lo lirico encuentran lugar en y junto a lo trágico. Lo que hizo posible la particular riqueza de la temporalidad teatral isabelina y que la simbolizo fue la circunstancia de que entre la eternidad y la mortalidad existe un tercer tiempo, algo concebido como una eternidad relativa. Emergió un globo de tiempo altamente diferenciado, una pelota de tiempo.

In-corporación y mirada

El teatro dramático consiste en una práctica de la *encuerpamiento*. Las máscaras y el vestuario, que tenían un carácter general, implicaban en la Antigüedad la no aparición del cuerpo concreto y vivo del actor. Su finalidad era que el actor no apareciera como un individuo

físico, no incitaba al espectador a identificarse con la figura del héroe concebida en términos personales, sino a través del proceso representado.

En la tragedia dramática surge una nueva función del actor, quien ahora se deshace de la máscara y aparece en el escenario como un cuerpo sensible concreto, que actúa, etc. El teatro dramático inaugura con esta nueva dimensión de corporalidad un profundo desplazamiento del sistema de la mirada, según el cual funciona el teatro. Surge una nueva forma de mirar. Con la personalización de la actuación, el actor se convierte en estrella: es a quien el público va a ver en realidad, más que al papel que representa. El teatro dramático se enfoca en el actor tanto como en la figura ficticia encarnada por él.

Espectador y actor

El carácter trágico fue considerado “antinatural” y ahora se criticaba a los actores cuando no desplegaban la moderación que se consideraba ya natural. Si la antigua figura teatral es una máscara y un héroe eso implica que los espectadores se sientan aludidos como un colectivo, como la polis y no como individuos que se dirigen a otros individuos. La individualización de la tragedia la acompaña la individualización del espectador, espectadores que conforman un público. La identificación que se transmite resulta visible incluso en la mirada, es el pegamento entre la presentación de un cosmos ficticio y el interés del espectador.

Cuerpo y apariencia

El cuerpo no se usó únicamente como una presencia enfática, sino como recurso artístico en toda su consecuencia. Por medio de la incorporación se inaugura toda una dialéctica del ser, parecer, juego, etc. La jerarquía de la moderna sociedad burguesa expande por toda la vida social esta necesidad de ejecutar/interpretar un papel representativo. El dispositivo dramático del actor termina cuando esta subordinación forzada al imperativo de actuar se elimina conscientemente sea porque se le evite sea en la exageración lúdica sea en la deconstrucción.

La retirada del coro

Una característica notoria de la dramatización de la tragedia en el Renacimiento es la tendencia a que desaparezca el coro, aunque no de manera total. Tuvo como consecuencia un desplazamiento decisivo en el énfasis. Marcaba siempre no solo un signo de la compasión del espectador, sino también de su participación en los sucesos representados en el aquí y el ahora. No permite la representación, como mundo ficticio que es, se emancipe estéticamente del proceso y de la realidad de la reunión que es el teatro. El coro tiene la última palabra, además el mismo es representante de la función de mirar y de esta manera introduce en la realización escénica una reflexión que refleja la relación escenario-espectador. Dirige el presente del teatro. reacciona ante los acontecimientos de la misma manera que lo harían los espectadores. Representan una invitación al público reunido para considerarse parte y participe del suceso teatral, no solo como alguien que contempla desde afuera.

Un cosmos ficticio

Una vez que el coro desaparece, el espectador viene a ocupar una posición diferente: ahora se encuentra, sin una instancia de mediación, frente a una realidad ilusoria que debe ser observada, incluso consumida. La representación de esta intensa totalidad del cosmos ficticio dramático puede resultar muy diferente, incluso contradictoria: ya sea como la compleja representación del mundo del teatro isabelino que forzaba la riqueza completa del mundo en un intercambio verbal abstracto.

El drama de la Edad Moderna condensa los elementos estilísticos que refuerzan la autonomía del cosmos del escenario, pero la corporalidad del hecho teatral total siempre sigue siendo una realidad que solo permitía de manera limitada que se pusieran en manifiesto en la práctica del teatro los aristotelismos exigidos teóricamente. Nunca se reduce a una representación.

Dialogo

En el fluido material que extingue de inmediato el dialogo es la sombra del conflicto, una sombra a partir de la cual sacamos conclusiones sobre el cuerpo. La dimensión trágica no radica per se en la guerra de los cuerpos, más bien es una cierta interpretación de estos conflictos. Convierte al dialogo en su elixir vital, el dialogo entre los seres humanos se convierte en el recurso más esencial de la imagen del ser humano. La retórica dirigida a el otro se convierte en un elemento constitutivo del lenguaje verbal y en la imagen del ser humano. El ser humano se convierte en una figura retórica.

En el drama son justamente las palabras las que dan su verdadero perfil a las imágenes teatrales de aquello que tienen que vivir los personajes. El dialogo ahora puede convertirse también en el teatro en un equivalente de conocimiento, permite una mayéutica sutil y gradual, podría decirse que se convierte en el equivalente dramático del método platónico. El dialogo se convierte en el recurso para la representación, una revelación gradual paso a paso de los que son las figuras dramáticas.

Intersubjetividad

Los actores de la tragedia dramática representan sujetos que no solo son capaces de dirimirse el uno al otro, sino que también pueden mirarse y eso no tiene consecuencias para el pensamiento del sujeto y del teatro. resulta posible poner en juego la intersubjetividad en su verdadera dimensión, como ya resulta manifiesto en el registro de intercambios de miradas. La intersubjetividad del ser prójimo en el teatro de la tragedia está construido sobre una figuración determinada. La especificidad de la tragedia dramática será poner en manifiesto la prevalencia de la intersubjetividad previa al sujeto. El juego del dialogo se convierte en el núcleo del drama puesto que en este puede hacerse visible como lenguaje deviene el auténtico lugar de los sucesos. Lejos de ser individualidades preconstruidas estas figuras no se convierten en lo que son uno en el lenguaje, en un estar entre.

La figura dramática no es una monada con otras mónadas, sino que solo existe en un entramado con otros, de modo que en ninguna parte se puede señalar un "yo", este únicamente existe desplegado en un campo de efectos y energías. Pero en la medida de que este Yo aparece solamente en una realidad interpersonal, esta se convierte sobre todo en un juego de engaño, manipulación, tergiversación de palabras y mentiras.

El drama como marco

El drama se convierte en el marco. La acción se construye lógicamente, de manera concentrada y dirigiéndose a un *telos* reconocible, aunque no sin aumentar el interés y el suspenso sirviéndose de rodeos, acciones paralelas y elementos sorpresivos. Paralelismo con la pintura del Renacimiento. En el drama, esta nueva racionalidad casi científica se corresponde con la dramaturgia de la acción y la intriga lógica y necesaria, que produce o respalda la impresión del *fatum*. De igual manera, el concepto de continuidad y coherencia interior, al tiempo que "excluye" sistemáticamente al público del juego, corresponde al concepto de continuidad espacial del cuadro.

Frente a estos sistemas, es cierto que la deconstrucción de la perspectiva en la modernidad, que desenmascara a la perspectiva como solo una ilusión naturalizadora engañosa, puede ser presa fácil de la ilusión de haber ahora si penetrado hasta la verdad, hasta una visión que ya no es dirigida por regla alguna. En un sentido restringido de dirigir todo lo representado mediante una perspectivización sistémica, la estética dramática y posdramática admiten comparación hasta cierto punto.

Intriga

Mientras que en la Antigüedad los diferentes hilos de la trama, trenzados de manera muy complicada, no desempeñaban ningún papel, el drama se va cristalizando en un entramado de intenciones, efectos, engaños e intuiciones de los personajes dramáticos. La intriga, rápida y cómicamente se transforma en una caótica revoltura comentarios explicativos. Funciona como un juego escénico difícilmente sirve como narración.

La tragedia dramática se convierte en el lugar donde aparece lo destructivo y el terror de las falsas apariencias, el adorno retórico, la engañosa autoescenificación. Vemos a la intriga una condición que hace posible la organización dramática de complejos contextos de acción.

La intriga y sus engaños se basan en la capacidad de los seres humanos de meterse en la cabeza del otro miméticamente como un actor para desde ahí procesar lo que sucede. Es la base de toda comunicación que se pervierte en tragedia dramática cuando se da la posibilidad del exceso en la más diabólica manipulación. Surge entre los sujetos se hace posible esta posición central del intrigante, que se pone en los zapatos del otro para así poder aniquilarlo. Subjetividad vacía que se lleva a cabo en la sociedad y en rivalidad y que nunca renuncia al disimulo necesario en una "civilización de máscaras". Para el teatro dramático de la tragedia reviste una importancia decisiva la nueva descripción detallada de una intriga, porque es en ella que el sujeto actuante se forma y manipula en el drama.

Clase El proceso de dramatización del teatro desde el Renacimiento: características de la tragedia dramática.

Concepto de Teatro Dramático: fue presentado por Brecht al oponer el *teatro dramático* a su *teatro épico*. Se consideraba como *teatro dramático* a todo el teatro europeo antiguo y moderno.

Lehmann toma conceptos de Peter Szondi, quien estudió la forma del drama y delimitó el término, considerando su origen en la Edad Moderna. Este último señala que tras la caída de la cosmovisión medieval se torna central el hombre vuelto sobre sí mismo, lo que va a generar que la materia principal del drama sea el acontecimiento interhumano.

Teatro dramático: el drama de la Edad Moderna surge en el Renacimiento y se diferencia del **teatro predramático**. A partir de ese momento la tragedia tomará una forma dramática.

El teatro dramático fue el paradigma dominante en el Renacimiento.

Los términos *drama* y *dramático* se comenzaron a emplear de modo generalizado como equivalente de texto teatral. Ese uso se debe cuestionar, porque desde la perspectiva de la estética teatral y de la historia del teatro no establece distinciones entre la especificidad de un texto de la antigüedad clásica, medieval, moderno o contemporáneo y sus concepciones acerca del teatro.

Características del nuevo teatro dramático y de la tragedia dramática. Proceso de dramatización.

- **Espacio:** cambio significativo en la espacialidad de los teatros cuando se trasladan a espacios interiores. En comparación con la Antigüedad son espacios más pequeños. Cultura del ver y ser visto, la imagen pública que el ciudadano ofrecía de sí mismo permitía construir su identidad. El sujeto se observa con los ojos de otro, desde la antigüedad en el ágora. En los teatros isabelinos los espectadores se acercan espacialmente.
- **Tiempo:** no aparece ni como línea continua ni como círculo ordenado de manera mítica, se presenta como una esfera de tiempo desordenada, donde se cruzan y enmarañan de manera paralela los diferentes tiempos de la Naturaleza, el Estado, las estrellas, las dinastías, el mundo humano, el tiempo de la vida individual.
- **In-corporación y mirada:** El actor sin máscara se comunica a través del cuerpo y la mirada. El teatro dramático consiste en una práctica de “encuerpamiento” desconocida en la Antigüedad (las máscaras y el vestuario implicaban la no aparición del cuerpo).
- **Espectador:** a la individualización de la tragedia dramática la acompaña la individualización del espectador.
- **retirada del coro:** una vez que el coro desaparece, el espectador ocupa un lugar diferente, ahora se encuentra sin una instancia de mediación frente a una realidad ilusoria.
- **Representación de un cosmos ficticio:** se construye un cosmos dramático ficticio autónomo, hermético.
- **diálogo e intersubjetividad.** El lenguaje como retórica gana un lugar predominante como expresión y como instrumento de manipulación. El diálogo se convierte en el recurso más esencial. El héroe se constituye en la interacción del diálogo.
- **sujeto trágico.** Coloca al ser humano en el centro, en su calidad de prójimo. Según Lehmann ni la Antigüedad predramática ni la moderna tragedia dramática presentan al sujeto humano como capaz de actuar. Predomina la incertidumbre acerca de las intenciones del otro, el sujeto se desempeña ciego en una cadena de acción y reacción.

Unidad 2. Prácticos: Análisis del texto dramático.

Ubersfeld Anne; “Modelo actancial en el teatro”. *Semiótica del teatro*

Las grandes estructuras

La fabricación de la fábula remite a la historia, convierte el drama en un relato no dramático. Es un procedimiento abstracto, constitutivo de un relato abstracto, no una investigación de la estructura. La fábula constituye una abstracción y no una estructura una misma fabula puede dar origen a textos dramáticos de formulaciones extremadamente diversas.

Hacia una gramática del relato

Hipótesis de los gramáticos de texto. Por debajo de la infinita diversidad de los relatos subyace solo un limitado y escaso número de relaciones entre términos mucho más amplios que los de personaje o acción, a estas relaciones se las da el nombre de **actantes**. Esto supone:

1. La coherencia textual sea definida también en el plano macroestructural.

2. Que podamos establecer una homología entre las estructuras del texto y de las frases. Totalidad textual puede corresponder a una única y gran frase.

Las macroestructuras constituyen de hecho las estructuras profundas del texto por oposición a sus estructuras de superficie, no es útil pensar que las estructuras profundas del relato dramático pueden ser descubiertas realmente.

De lo superficial a lo profundo

Un doble problema es la relación entre determinaciones textuales superficiales y estructuras profundas.

Limitaciones de la lingüística

Nos situamos más allá de la lingüística clásica, cuando sobrepasamos una formalización puramente fonológico-sintáctica, nos situamos en el plano del contenido, en los dominios de la semántica. Una teoría de las estructuras narrativas es una parte de la teoría de las prácticas simbólicas del hombre y se convierte en objeto tanto de la antropología como de la semiótica, de la lingüística y de la poética. Delimitar el lugar donde se articulan estructuras e historia.

La inscripción de la teatralidad

Para adaptar a la escritura teatral el modelo actancial y las funciones del relato. El carácter tabular del texto de teatro obliga a suponer la concurrencia y el conflicto de muchos modelos actanciales. La única teatralidad concreta es la de la representación.

Elementos animados: del actante al personaje

En el terreno teatral estas unidades son particularmente difíciles de precisar. El cuerpo humano, la voz humana, son elementos irremplazables. La unidad básica de toda actividad teatral sea el comediante o su partitura. La unidad básica del texto teatral es el personaje, es preciso advertir que:

1. Es imposible identificar al personaje con el comediante. Las puestas en escena modernas juegan con la identidad del personaje, con desdoblamiento, con la fusión de varios personajes en uno solo.
2. La noción de personaje es una noción que llega hasta nosotros cargada de un pasado misticante.

Greimas establece una serie de unidades jerarquizadas y articuladas: actante, actor, rol, personaje. Estructura profunda de la representación, dar origen a una serie de estructuras de superficie totalmente diferentes. Se inscribe como una historia del teatro y es portadora de sentido, en consecuencia, se halla directamente relacionada con los conflictos ideológicos.

El modelo actancial

Los actantes

No confundir actante con el personaje. Puede ser una abstracción, un personaje colectivo o una agrupación de personajes. Un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes. Puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación, para ser actante no es preciso ser sujeto de la enunciación.

Extrapolación de una estructura sintáctica. Un actante si identifica con un elemento que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el sujeto y el objeto, el destinatario, el oponente y el ayudante cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda, el destinador o remitente tiene una función gramatical menos visible.



Nos encontramos con una fuerza o un ser (D1), guiado por el (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés por un ser D2 (concreto o abstracto), en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op. No se excluye en ningún momento la posibilidad de que queden casillas vacías. Sin la casilla de destinador tendríamos un drama cuyo carácter individual quedaría fuertemente marcado; la casilla ayudante puede quedar también vacía, denotando así la soledad del sujeto. La casilla de objeto puede estar ocupada por varios elementos.

El conflicto ocurre en torno al objeto. Hay que distinguir los casos en que el ayudante es ayudante del sujeto y aquellos en el que lo es del objeto.

El Sujeto (S)

- Se une al Objeto (O) por un sentido de búsqueda y con él son el eje del relato.
- En torno a su deseo se organiza la acción (recordemos que el deseo aquí se entiende como «querer + hacer»).
- No es «conservador»; busca algo que no posee, nunca mantener lo que ya tiene.
- Puede ser colectivo.
- No puede ser una abstracción.

El Objeto (O)

- Está unido al Sujeto (S) por un sentido de búsqueda.
- Junto a S, es el eje del relato.
- Puede ser animado o abstracto, pero si es una abstracción debe estar figurado en el texto (por ejemplo, si O es «libertad», debemos poder encontrar una imagen de ella)
- Puede ser individual, pero lo que se juega en su búsqueda sobrepasa lo individual.
- No debe expresárselo como una acción, es decir con un verbo.

El Destinador (D1)

- Fuerza que impulsa al Sujeto (S) a accionar.
- Carga con la significación ideológica del texto dramático.
- Puede ser doble (un elemento abstracto y otro animado que se identifican)
- Si su casilla está vacía, el drama se vuelve de carácter individual.
- Cuando en lugar de relacionarse con el Destinatario (D2) se vincula con los Oponentes (Op), el conflicto dramático va más allá del Sujeto (S)

El Destinatario (D2)

- Hacia quién o qué va dirigida la acción.
- Refiere a las motivaciones que determinan la acción del Sujeto (S).
- Si se identifica con el Sujeto (S), el drama tiene un destino individual (por ejemplo, en las obras con temática romántica)
- Si el casillero está vacío, hay desesperación.

- El espectador/lector puede reconocerse en él.

La pareja ayudante-oponente

- Funcionan de modo móvil.
- El cambio de su función depende de la acción del Sujeto (S) en su búsqueda del Objeto (O).
- El Sujeto (S) puede a la vez oponerse a sí mismo. Esto refiere a un drama con contenido psicológico.

Distinguir los casos en que la ayuda del ayudante incide directamente sobre la acción del sujeto de aquellos otros en que el trabajo del ayudante consiste en hacer accesible al objeto. Funcionamiento esencialmente móvil, el ayudante puede, en ciertas etapas del proceso, convertirse de repente en oponente, o convertirse, por una ruptura del funcionamiento, en ayudante. Un oponente raramente se convierte en ayudante en virtud de un cambio psicológico, depende de la complejidad inherente de la acción mismo.

Los actantes que son a un tiempo ayudantes y oponentes poseen, por lo general, determinaciones inmediatamente perceptibles por el espectador.

La pareja destinador-destinatario

La pareja más ambigua, sus determinaciones son más difíciles de captar por tratarse raramente de unidades claramente lexicalizadas, rara vez se trata de personajes o de colectivos, lo más frecuente es que se trate de motivaciones que determinan la acción del sujeto. La casilla destinador es la portadora de la significación ideológica del texto dramático. Algunas consecuencias:

- a) El **doblo destinador**: la presencia simultanea de un elemento abstracto y de un elemento animado aboca a la identificación de uno y otro.
- b) A veces, el espacio del destinador queda vacío o resulta problemático.
- c) En ciertos esquemas sucede que la Ciudad queda en dos lugares opuestos de modo simultaneo. Se deduce que existe una crisis en la ciudad y una división interna en orden a unos valores. La determinación del actante-destinador es decisiva para la configuración del conflicto ideológico subyacente a la fábula.
- d) Corolario: la pareja destinador-destinatario puede ser sustituida por la pareja destinador-oponente, o puede combinarse con ella.
- e) En cuanto al destinatario D2, su identificación o no con el sujeto, o la presencia, en la casilla destinatario de una determinada hipótesis de la colectividad o del grupo, permite decidir sobre el sentido individualista o no de la trama.
- f) El destinatario es también todo aquello que puede ser identificado con el espectador. El espectador se reconoce destinatario del mensaje teatral, en determinadas condiciones puede creerse que la acción se hace para él.

La pareja sujeto-objeto

La pareja básica de todo relato dramático. El sujeto se une al objeto de su deseo o de su querer por una flecha que indica el sentido de su búsqueda. La primera dificultad es determinar quién es el sujeto de la acción.

La determinación del sujeto solo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el objeto. Hablando con propiedad, no existe un sujeto autónomo en el texto sino más bien un eje sujeto-objeto. El sujeto de un texto literario es aquello o aquel en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial; es sujeto pues el actante que puede

ser tomado como sujeto de la frase actancial, el actante cuya positividad del deseo, al enfrentarse con los obstáculos que se encuentra a su paso, arrastra en su movimiento a todo el texto. Consecuencias:

- a) La pareja sujeto-objeto constituye el eje del relato. Un actante no es una sustancia o un ser, es un elemento en relación.
- b) No se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que quiere lo que tiene o que busca simplemente conservar lo que posee.
- c) El sujeto puede ser un sujeto colectivo, pero no puede ser una abstracción. Es destinatario y hasta el destinatario pueden ser abstractos, el sujeto es siempre un ser vivo y actuante en escena.
- d) El objeto de la búsqueda del sujeto puede perfectamente ser individual, pero lo que se juega en esta búsqueda sobrepasa siempre lo individual debido a los lazos que se establecen en la pareja sujeto-objeto, jamás aislados, y los otros actantes.
- e) El objeto de la búsqueda puede ser abstracto o animado, pero metonímicamente representado en escena.

Destinador-sujeto: ¿autonomía del sujeto?

Ver el sistema de actantes un conjunto cuyos elementos son interdependientes.

D1 quiere que S desee a O en beneficio de D2. Siempre se produce un enfrentamiento entre dos deseos, el del sujeto y el del oponente, se da división, ruptura interna de D1. En medida en que se da una verdadera dramatización, el oponente es también sujeto de una proposición de deseo, semejante y de sentido contrario a la del sujeto.

La flecha del deseo

Vector orientado. Una compensación en la flecha del deseo que une al sujeto con el objeto. Se corresponde en la frase con el verbo, pero el sentido de este verbo queda estrechamente limitado ya que de estos verbos solo entran aquellos que ayudan a establecer una relación dinámica entre dos lexemas. El sentido de las flechas del esquema indica cómo se relacionan los actantes.

La flecha que une al Sujeto (S) con Objeto (O) es la «flecha del deseo». S va en busca de O motivado no sólo por su deseo sino también por su accionar. Por eso afirmamos que es “un querer + un hacer”

Los triángulos actanciales

El triángulo activo

La flecha del deseo orienta el conjunto del modelo y determina el sentido de la función del oponente. Dos soluciones:

- a) El oponente del sujeto. Todo ocurre como si el sujeto tuviera algo que el oponente desea, la batalla no se centra en el deseo del sujeto; el oponente es un adversario existencial, no coyuntural. El sujeto se encuentra amenazado en su ser mismo, su desaparición es lo único que puede calmar al oponente.
- b) El oponente se opone al deseo del sujeto hacia el objeto. Una rivalidad, un choque entre los dos deseos que confluyen en el objeto.

A este triángulo lo hemos denominado por ser constitutivo de la acción, el triángulo activo o conflictual; los tres actantes que aparecen en él son en todo pinto imprescindibles, los otros pueden venir levemente indicados o hasta pueden ser suprimidos.

Activo: la flecha del deseo determina el modelo y el sentido de los Oponentes

(Op) → Op puede ser de S y no de su búsqueda

→ Op del deseo de S a O (es el caso de la rivalidad amorosa, por ejemplo).

El triángulo psicológico

Explica la doble caracterización de la relación sujeto-objeto, es de utilidad para comprobar como lo ideológico se inserta en la psicológico o como la caracterización psicológica de la relación sujeto-objeto está en estrecha dependencia de lo ideológico. La elección del objeto no puede ser comprendida solamente en función de las determinaciones psicológicas del sujeto, sino en función de la relación D1-S. El Destinador (D1) se relaciona con el Sujeto (S) y el Objeto (O).

El triángulo ideológico

Marca el retorno de la acción a lo ideológico, sirve para descubrir de qué modo la acción, tal como se presenta a lo largo del drama, está hecha con vistas a un beneficiario individual o social. Explica no el origen de la acción sino el sentido del desenlace de esta, un antes y un después. Nos muestra como la acción del sujeto se inscribe en la resolución. Se pregunta por la relación entre el sujeto y el destinatario, entre la acción individual del sujeto y sus consecuencias individuales y sociohistóricas.

Unidad 3. Teóricos. Teatralidad dramática. Concepciones del texto y la puesta en escena: el modelo realista, el teatro épico y el teatro del absurdo.

Naugrette, Catherine, 2004. "Brecht y el teatro épico". *Estética del Teatro*.

4.1. La decadencia del drama.

El drama murió.

El drama está desaparecido, si no se logra resucitarlo. La decadencia del drama (1880) corresponde a un lento proceso de degradación, sustentado varias décadas atrás con la declinación del drama romántico que se inserta en el marco más general de un empobrecimiento de toda la literatura dramática.

La mercadería que abunda en la plaza es el vodevil. No es muy caro de montar y es muy fácil de delegar. Se produce mucho, se vende mucho y se usa enormemente en tanto París como en la provincia.

Tuve así la clara sensación de la inferioridad de la literatura dramática. Esta sensación queda confirmada hasta el hartazgo de la década de 1880, no sólo en Zola sino también en todos aquellos que, interesándose por el arte dramático, atinan tan solo a verificar su decadencia.

Actualmente se pueden dividir en tres géneros las obras destinadas a la escena: 1. La farsa, el vodevil, que es la forma más rudimentaria del teatro, una invención burda o lúbrica destinada a provocar la risa; 2. La comedia, el drama que constituyen el género serio y que son una emanación de la filosofía de la vida, el estudio del ser humano en sus vínculos con sus semejantes; 3. La tragedia, la obra mágica, la más elevada expresión de nuestro arte, que es a la comedia lo que la poesía es a la prosa.

4.2. Modernidad del teatro y nacimiento de la puesta en escena.

Desde fines del siglo XIX, la crítica del teatro contemporáneo se pone a crear imágenes de vientres y de alimentos, de intestinos con problemas digestivos que dibujan la imagen negativa y recurrente de un teatro de digestión, condimentado o culinario, que tendrá eco en Brecht, Artaud o Vilar. Se establece una dinámica que determina un mismo rechazo del teatro corriente a la vez que una misma demanda de renovación y modernidad.

A una viva toma de conciencia de una modernidad que se erige como consigna estética, tal como Baudelaire pudo por ejemplo hacer con poesía. Requiere, siempre y una vez más, una renovación profunda y radical del arte dramático.

Incluso si Zola inscribe su manifiesto de un teatro libre en el marco del naturalismo, soñado con lograr en el ámbito teatral la misma mutación estética que él realizó en la novela con los Rougon-Macquart.

En el fin del siglo XIX abre entonces el teatro a la conciencia de una modernidad que, como en las otras artes, determina todavía nuestra comprensión estética del mundo.

Desde entonces se puede comprender cómo esta voluntad de modernidad teatral, radical y hasta extremista; no concierne solamente a la esfera del texto sino a las propias condiciones de realización de ese texto en la escena.

Zola posee una clara visión de la reforma estética a realizar, aunque ni él ni los otros escritores franceses tienen la posibilidad de aplicarla en sus escritos.

Pero, en el paisaje teatral francés, la singularidad de esta nueva época del teatro es, precisamente, encontrar su anclaje en el trabajo escénico y encarnarse en un hombre de la escena y no en un escritor. Cuando en 1887 Antoine funda el Théâtre-Libre e inventa con ese mismo hecho, diez años antes que Stanislavsky y el Teatro de Arte de Moscú, la puesta en escena moderna, encarna, desde el punto de vista de la práctica teatral, a ese hombre de genio destinado a reformar el teatro, que convocara en su momento Diderot y que luego esperara Zola.

Captar el medio contemporáneo y de hacer vivir en él a los hombres, revelándoles de este modo a los espectadores el verdadero drama de la sociedad moderna.

4.3. Naturalismo y reacción simbolista.

Al trabajo de Antoine siguieron inmediatamente otras tentativas que revolucionaron también el teatro, situándose en el extremo opuesto del naturalismo. La nueva puesta en escena se inscribe en el movimiento simbolista y da prioridad al poder de las palabras y de las imágenes, a la irrealidad de la escena y a la fuerza de evocación del sueño. Una lucha distinta a la decadencia del drama: una lucha entre el materialismo encarnado por Zola y Antoine, y un idealismo representado por Mallarmé y Lugné-Poe.

Un antagonismo violento, una animosidad exacerbada, se traduce, sobre todo en el aspecto simbolista, en una serie de textos polémicos que hacen quedar mal a Antoine y el teatro naturalista. En 1891 el poeta Pierre Quillard escribe: el naturalismo, es decir, la concreción del hecho particular, del documento mínimo y accidental, es lo contrario del teatro. Atacando por un lado la puesta en escena exacta de Antoine, defiende por el otro las arquitecturas de ensueño, que permiten el libre juego de la imaginación, un decorado que sea una pura ficción ornamental y que complete la ilusión por las analogías de color y de líneas con el drama.

Reivindica en él un decorado híbrido, ni natural ni artificial, un actor que pone cara de enojado, por medio de una máscara que lo encierra, una luz capaz de crear un juego de sombras, una nueva pantomima. Principal comentario de Jarry sobre su dramaturgia.

En otros términos, la puesta en escena moderna puede conocer, y esto desde sus primeros años, una variante, una reacción simbolista. Ésta sólo podía nacer, por el contrario, en el contexto naturalista. En la medida en que precisamente la noción de medio naturalista permite llegar a la idea de un espacio propio para cada obra y requiere la presencia de una mirada exterior, capaz de aprehender el conjunto del universo escénico, su organización tanto material como inmaterial. El nacimiento de la puesta en escena en Franca con André Antoine constituye el resultado de una evolución estética a la vez que la culminación de un proceso artístico, ese ilusionismo teatral que coincide con la búsqueda de un realismo absoluto.

En un mismo movimiento, se asiste a la vez al nacimiento de la puesta en escena en tanto que parte constitutiva del arte teatral y a la aparición de un nuevo discurso estético, el de los directores de escena. La estética teatral da paso a una poética de la escena. A partir de la década de 1880, pensar el teatro será pensar el texto, así como la puesta en escena, reflexionar sobre la escritura dramática al mismo tiempo que sobre todos los aspectos de la representación. No existirá ya más un solo discurso estético, sino varios, que, desprendiéndose de la estética general y de la crítica literaria, se diversificarán y serán compartidos por todos: escritores, teóricos y demás trabajadores del teatro.

Define la puesta en escena moderna: Cuando, por primera vez, tuve que llevar una obra a la escena, percibí claramente que la tarea se dividía en dos partes distintas: una, del todo material, es decir la constitución del decorado que servía de medio para la acción, el delineamiento y la agrupación de los personajes; la otra, inmaterial, es decir la interpretación y el movimiento del diálogo.

Se constituye el nuevo papel del director escénico en su carácter de creador. La atención concedida a esta dimensión interpretativa, sumada a la organización del espectáculo escénico, a la maestría en la escenografía y la dirección de los actores, le confiere a la puesta en escena nuevos poderes, un nuevo punto de vista, otra subjetividad: para retomar la expresión de Brecht, una mirada extraña.

Clase: La concepción del teatro y de la actuación de Bertolt Brecht: la forma del teatro épico. Confrontación entre teatro épico y teatro aristotélico-dramático. El efecto de distanciamiento en la dramaturgia y la puesta en escena brechtiana.

Poética No Aristotélica

Crítica al conjunto de la dramaturgia occidental que obedece a las ideas aristotélicas (Poética de Aristóteles y tragedia griega; dramaturgia desde el Renacimiento, realismo y naturalismo). En las notas acerca de la obra *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*, en 1930, Brecht propone una tabla en la que opone teatro dramático y teatro épico.

FORMA DRAMÁTICA O ARISTOTÉLICA	FORMA ÉPICA
<ul style="list-style-type: none"> • Es acción • Implica al espectador en la acción escénica, está sumido dentro de ella. • Experiencia afectiva. El drama envuelve al espectador en una acción 	<ul style="list-style-type: none"> • Es narración • El espectador ubicado delante y está obligado a estudiar lo que ve • Hace del espectador un observador, despierta su actividad intelectual. Lo obliga a tomar decisiones.

<p>escénica y agota su actividad intelectual.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Una escena existe en función de la anterior, desarrollo lineal, evolución continua. Crecimiento orgánico. • Interés por el desenlace. • Muestra al hombre en el desarrollo de la acción como ya conocido, inmutable, estático. • Sentimiento 	<ul style="list-style-type: none"> • Cada escena (cuadro) existe por sí misma, desarrollo sinuoso, montaje, saltos bruscos • Interés por el desarrollo. • El hombre es objeto de investigación, sujeto al cambio. El hombre como proceso • Razón
---	--

Noción de Distanciamiento

- Traducción en francés: “Distanciation”, distanciamiento.
- En alemán: el término **Verfremdung**, que se construye a partir del adjetivo fremd que significa extraño, opuesto a lo familiar, conocido.
- Definición: “Distanciar un proceso o un carácter, es, ante todo, sencillamente, quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de obvio, y producir en su lugar el asombro y la curiosidad”.
- Brecht realiza exploraciones acerca de la actuación del teatro épico y elabora el concepto de distanciamiento en 1935.

Desde el punto de vista de la recepción:

- Designa el **efecto producido en el espectador** y se opone directamente a la identificación de la dramaturgia aristotélica. El espectador mantiene distancia crítica, no se absorbe en la representación, sino que reflexiona, estudia.
- Ojo investigador y crítico.
- Se busca representar relaciones y procesos sociales destinados a influir activamente sobre el espectador, con el objetivo de transformar la sociedad.

Desde el punto de vista de la dramaturgia:

- Estructura en cuadros: Discontinuidad, procede por saltos y cada escena vale por sí misma. Dramaturgia del choque y de la ruptura, las diversas situaciones de la obra se enfrentan entre sí.
- Títulos que anticipan acontecimientos.
- Posee importancia el desarrollo y no el desenlace.
- Desarrollo sinuoso que no corresponde a un crecimiento orgánico sino a un montaje.
- En el teatro épico la estructura es dialéctica y discontinua, difiere de la estructura del teatro aristotélico causal y continua.

Efectos escenográficos de distanciamiento

- Intención de enfrentar al público con una realización, una acción deliberada en un teatro.
- Espacio escénico, efectos escenográficos: escenografía fragmentaria, incompleta. Rechazo de la ilusión de realidad. No representa el lugar, sino que es una indicación sobre el lugar. El teatro épico elimina la convención de la cuarta pared de la puesta en escena del realismo-naturalismo.
- Cambios de tiempo y lugar convencionalmente indicados más que recreados.

- Concepto de arquitecto de escena: es el constructor de la escena, podrá reemplazar el piso por cintas deslizantes, el fondo por una pantalla de cine, reemplazar los bastidores para ubicar a la orquesta.
- Interacción de los elementos escenográficos con la interpretación actoral: crea contrastes y desfasajes, efectos de distanciamiento (Ej.: colocar una gran silla para un juez pequeño).
- La maquinaria de efectos escénicos es visible (luces del escenario visibles, sala iluminada)

Elementos de epicidad de la puesta en escena (elementos narrativos que otorgan una dimensión épica)

- Empleo de proyecciones de películas que representaban lo que ocurría en el mundo. Función de comentario. Papel referencial e informativo (remiten al mundo). La película no sustituye, cumple una función de información y desdoblamiento del lenguaje escénico (yuxtaposición contrastada: palabra/imagen, ficción/realidad).
- Carteles y títulos de las escenas, brindan precisiones históricas o comentan los acontecimientos de la escena. Los carteles pueden ser proyectados o presentados con placas. Títulos: ayudan a narrar la historia, resumen el aspecto central de la escena y anticipan los sucesos con el fin de impedir la identificación.
- Brecht denomina elementos de literarización a las proyecciones, carteles y títulos. Cumplían la función de lograr lo representado con lo *formulado*: comentar, señalar los acontecimientos del escenario.
- Song, canciones: la música posee una función narrativa, un rol de comentario y de reflexión de los acontecimientos de la escena. A partir de *La ópera de dos centavos* se incorporan números musicales, una orquesta iluminada en el escenario, títulos de cada canción proyectados en la pantalla. La música interrumpe acciones o escenas impidiendo la identificación del espectador.
- A partir de la década del '50 Brecht cambia la denominación de teatro épico y comienza a proponer el término teatro dialéctico.

Gestus

- ✓ El gesto como esencia de una actitud social. Un aspecto de las relaciones sociales reducido a lo esencial y expresado física o verbalmente. El gesto no es individual, pertenece a un grupo, una clase social.
- ✓ Gestualidad de la que se vale el actor para mostrar un comportamiento humano en su dimensión histórico-social (típica). El gestus es construido por el actor, crítico y distanciado.
- ✓ No se trata de un movimiento de las manos para destacar o explicar lo que se dice, sino de una actitud global. Esta actitud es compleja porque remite a un gesto y a su significación social.
- ✓ El gestus hace visible la clase social tras el individuo, está en el centro del efecto de distanciamiento: función de comentario sobre el personaje; evidencia la conducta social y las contradicciones del personaje.

Actor épico

- Actuación no ilusionista: actor distanciado no debe crear para el espectador el efecto aristotélico de identificación. Se trata de volver insólito el personaje.
- Modelos de actores: Chaplin (cine), Karl Valentín (cabaret de Múnich), Mei Lanfang (modelo asiático).

- Lo que sucede en la escena no está vivido sino mostrado. Se trata de demostrar, no de hacer creer como en Stanislavsky.
- La actuación subraya elementos de distancia y demostración. Actitud hacia el personaje: comprensión objetiva más que subjetiva. Para lograr esa relación objetiva, Brecht en los ensayos proponía que los actores iniciaran los textos con “él dice” o transformando a la tercera persona y al pasado, entonces en lugar de una incorporación subjetiva se daba una presentación objetiva y crítica (para distanciar las palabras y acciones a representar). Actor-demostrador: práctica desdoblada, debe mostrar algo y debe mostrarse a sí mismo. No debe metamorfosearse íntegramente, sino adoptar punto de vista doble: el suyo de demostrador y el del personaje. Los actores narran una historia y se valen de personajes.
- Ruptura de la relación actor-personaje aumentando la distancia entre ambos mediante un tratamiento dialéctico y un efecto de extrañamiento del personaje.
- Destaca las contradicciones, los aspectos inusuales con resultados antinaturalistas (distanciamiento): La gestualidad del personaje reproduce la cruz esvástica, el saludo nazi y emplea rasgos de la pronunciación de Hitler, al mismo tiempo que jadea como un animal y representa a un gánster de Chicago.

Pavis, Patrice; “¿De dónde viene la puesta en escena? Origen y teoría”

Es el cambio de la constitución del público lo que obliga a la institución teatral a apelar a un director para adaptar la obra a las nuevas necesidades de la escena. Es recién hacia 1820 cuando comienza a hablarse de la puesta en escena en la acepción que la damos hoy a ese término. Antes, poner en escena significaba adaptar un texto literario en vistas de su representación teatral.

El término habría sido acuñada a partir de la Revolución Francesa, 1880 cuando el director se convierte en el responsable indiscutible del sentido adquirido por la representación.

Dificultad en situar en el tiempo una función nueva en el sentido estricto, una persona encargada de velar por la organización material de la representación. En la Edad Media quien controla la representación coordina los elementos del drama litúrgico.

Conviene reservar los términos “puesta en escena” y el de “director” a las experiencias escénicas a partir de 1880. La era de los directores no comienza antes que la crítica radical del teatro y en contraposición del simbolismo.

En la crítica teatral francesa se nota una sobrevaloración del término puesta en escena que viene a significar el teatro o tal espectáculo concreto en otra parte. Reservar este término el sistema que sostiene la manifestación teatral.

Distinguiremos entre términos que a menudo han sido utilizados indistintamente:

- La **representación** es el objeto concreto, físico, empírico, producido por los actores, el director y su equipo creativo. Es también la idea de que la escena representa, es decir, presente una segunda vez.
- El **espectáculo** es la representación de toda clase de manifestaciones. Las artes del espectáculo no son sino una fracción minoritaria de todas esas.
- La **puesta en escena** es pues, una representación bajo el aspecto de un sistema de sentidos controlado por el director o por un colectivo. Es una noción abstracta, teórica, no concreta y empírica. Regulación del teatro por las necesidades de la escena y del

público. Pone al teatro en práctica, según un sistema implícito de organización del sentido.

- La **performance** denomina en inglés el performance art, un género frecuentemente autobiográfico en el que el artista intenta negar la idea de representación, efectuando acciones reales y no ficticias, presentadas una sola vez.
- La **dirección de actores** es la relación de trabajo en el curso de los ensayos entre el director y los artistas, especialmente los actores.

La representación sería ya en gran parte decidida por los actores, y no solamente según una tradición establecida. La tesis de que la puesta en escena experimenta una ruptura epistemológica hacia 1880 y que adquiere entonces el sentido moderno del término, claro que aun como pasaje del texto a la escena, pero cada vez más como arte autónomo.

La puesta en escena es una noción nueva, aunque en cualquier época podría estudiarse de manera específica en que los elementos de la representación son combinados e interpretados.

Cuando se aplica a las técnicas de la representación escénica, el término se refiere a la decoración pintada, los efectos escénicos, a los objetos escénicos y a los accesorios. Pero tiene un sentido más amplio, por cuanto implica no únicamente la decoración escénica sino también la iluminación, el vestuario y todos los aspectos ligados al orden espacial y temporal de una representación teatral. Remite a lo que sucede en el *continuum* espaciotemporal, incluidas las acciones y los movimientos de los performers. Proporcionan el ritmo dinámico de la representación.

La puesta en escena de los estudios performáticos: algunas preguntas

Los *performances studies* han ideado reubicar los espectáculos en conjunto. La oposición entre espectáculo y acción performativa choca con la dificultad de separar lo estético y lo antropológico ¿Cómo introducir la dimensión estética en la descripción antropológica de los cuerpos vivos? El pasaje del cuerpo real del actor al cuerpo ficticio, imaginario, estético del personaje permanece en el misterio o en lo desconocido.

Ese sujeto perceptivo y discriminante es una construcción, puesto de ningún modo se trata de reconstruir la génesis de la representación, como piensa la genética de los espectáculos, sino de proponer una hipótesis sobre su funcionamiento o al menos de su sentido, de abrir una negociación entre objeto percibido y sujeto receptor.

Desde el momento en que consideramos a la puesta en escena como una de las innumerables performances, la mirada que depositamos sobre ella cambia, se complejiza, oscila esencialmente entre dos puntos de vista distintos: la objetivación antropológica y la construcción estética. La noción de performance se revela como útil ya que es una categoría vacía, abierta. Ella acepta la oposición estético/no estético.

Tipos diferentes de performance:

- La lectura escénica, entendida como una no-puesta en escena
- La performance, una invención de los años 60
- La puesta en juego de los textos creados para la escena
- La creación de espectáculos contemporáneos en Corea

Un triple movimiento debe tenerse en cuenta: 1) la transferencia hacia el espectador de competencias para el análisis, 2) la facultad de describir las formas y las fuentes de los signos

gracias a la semiología, 3) la de construcción para aprehender la estrategia de una puesta en escena.

Necesidad de religar todos esos objetos y esos métodos de análisis, de examinar aquello que nos permite confrontarlos en la perspectiva de la puesta en escena. La puesta en escena es el último intento de pensar juntas esas prácticas heteróclitas. La puesta en escena es entonces el teatro “puesto en su sitio”, a saber, impugnado a sus pretensiones hegemónicas, pero también ligado a un lugar preciso, una localización que no es universal y que no cesa de evolucionar, de moverse.

En los orígenes de la puesta en escena: referencias históricas. Émile Zola

Se hace eco de una profunda insatisfacción frente a la ausencia de autores nuevos y la mediocridad de las condiciones de representación. La crítica comienza por la de los actores, esclavos de convenciones ridículas, como “esas entradas y esas salidas solemnes y grotescas, esos personajes que hablan dando siempre la cara al público”. Los actores representan para la sala.

La puesta en escena deberá pues reconstruir ese medio que determina la acción humana, con el riesgo de hacer de la escenografía el desaguadero del texto, el lugar en el que todos los detalles del medio deben convertirse en visibles. La función de los decorados naturalistas.

André Antoine

Antoine da algunas reglas para dirección de actores, luego describe las etapas del trabajo. Divide claramente la tarea en dos partes distintas: una material, es decir la constitución del decorado que sirve de medio a la acción, el diseño y el agrupamiento de los personajes, la otra inmaterial, es decir, la interpretación y el movimiento del diálogo. Comienza por preparar el medio escénico antes de incluir allí a los actores y la segunda fase, interpretativa, del proceso. Para él, el medio determina la identidad y los movimientos del actor, y no a la inversa. La materialidad de la representación esta, pues, sometida a la interpretación elaborada por el director. Inventa un dispositivo que devuelve su sentido al teatro y que regula la representación. Producir sentido a partir de la invención de un dispositivo. Así enmarcada por un medio apremiante, la puesta en escena naturalista se inventa, inmediatamente confrontada o contrapuesta a la puesta en escena simbolista. Introduce la idea en el centro mismo de la representación, idea que concentra sobre sí misma toda la representación, desmaterialización al mismo tiempo.

La corriente simbolista

La corriente simbolista desconfía de la escena concebida como acumulación de materiales y de signos. Una sensación pictórica. La presencia jamás totalmente controlable del actor impide la aparición del símbolo, de la idea y de la armonía del conjunto. Toda obra maestra es un símbolo y el símbolo no soporta jamás la presencia activa del hombre.

Angustia de la diseminación a la paradoja de una puesta en escena que rechaza toda materialidad y busca solo la idea organizadora.

Es tanto la negación de la puesta en escena, su inutilidad absoluta como su reducción a un esquema, una idea, una síntesis que reúne todas las artes en su mayor perfección. La puesta en escena simbolista niega su propia materialidad y termina por concentrarse en el vacío y el silencio, evocando el mundo de manera alusiva, concentrada y poética. Reconocer las rupturas epistemológicas, los momentos en que la función de la puesta en escena cambia radicalmente.

Etapas de la evolución de la puesta en escena

De 1887 a 1914: El doble origen, naturista y simbolista, de la puesta en escena no hace más que confirmar parcialmente la polaridad del teatro popular y del teatro de arte. Se mantiene en toda la historia de la puesta en escena hasta los años 60. El director parece desafiar al autor.

Años 1900 a 1930: La reacción antinaturista y la indagación sobre el espacio. Persuadidos de la autonomía estética de la escena, estos dos artistas y teóricos buscan los elementos esenciales de la representación: el actor iluminado en el espacio. El espacio es portador de sentido ya que como se observa la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo solo ha podido proyectar en el tiempo.

Se encuentra en el origen de otra concepción de la puesta en escena: no el pasaje del texto a la escena, sino la autonomía de una práctica escénica que se emancipa de la literatura y del autor.

Años 1910 a 1930: Las vanguardias rusas. Con Stanislavsky se interesan más en la formación sistemática del actor, en su técnica interior, que en la puesta en escena en su dimensión plástica.

Años 1920 a 1940: La edad clásica de la puesta en escena. En el apogeo de una reflexión sobre la lectura de los textos y en los comienzos de la era “escenocrática” en la que el director controla los signos lo más rigurosamente posible. La definición de la puesta en escena se torna casi tautológica.

Años 1930 y 1940: El tiempo de las rupturas reclama una escena autónoma que no se interesa en el pasaje del texto a la representación, puesto que esta es un acontecimiento único y que toda creación viene de la escena. Rechaza la puesta en escena del tipo occidental.

Brecht considera que la puesta en escena no tiene valor en sí misma, no es sino el terreno de la confrontación entre la práctica escénica y el material textual, solo toma su sentido en tanto arma histórica y política. El director tiene que aprender sobre todo a reconocer las contradicciones del mundo en el que vive, a elegir un punto de vista crítico y en resumidas cuentas transformar el mundo. Para ello, es necesario saber extraer la fábula de la pieza y luego contar claramente una historia.

Años 1945 y 1965: La democratización y de descentralización teatral se han efectuado bajo el doble patrocinio para una vanguardia oficial. La escena debe reconciliarse con el teatro de arte y con una escenografía concebida a veces como un bello decorado.

La ruptura de 1968 y la reacción política de los años 70 coinciden con el fin del desarrollo económico y de la teoría, la muerte anunciada del autor. La puesta en escena se concibe ya como práctica significativa, obra abierta, ya como escritura escénica con su metatexto. Se considera que el discurso de la puesta en escena proporciona la clave de las elecciones de la puesta en escena.

El todo cultural de los años 80 la noción de puesta en escena parece disolverse tanto más fácilmente cuando entra en competencia con la de performance. Asistimos al triunfo institucional y artístico del director. Una distancia se profundiza entre la sofisticación de la práctica y el poco interés por la teoría.

El regreso del texto y nueva dramaturgia, en el transcurso de los años 90, se explican especialmente por el desmesurado costo de los espectáculos. Reconsiderar la omnipotencia de los directores y a buscar medios más simples y minimalistas. El acercamiento entre puesta en escena y performance es provechoso para ambas partes. Volviendo a los objetos estéticos y a la puesta en escena teatral, estos reencuentran un rigor mayor y herramientas ya consideradas arcaicas tales como la teatralidad.

La cuestión entonces no es ya saber quién, si el autor o el director, posee y controla el texto, ni de qué modo la practica textual afecta a la escena, sino más bien como el juego y la experimentación escénica ayudan al actor, luego del espectador, a comprender el texto a su manera.

Clase: El texto dramático y la puesta en escena realista y naturalista. La poética realista y la crisis de la forma dramática en Anton Chéjov: las rupturas del diálogo y de la acción. *Realismo y Naturalismo*

Desde mediados del siglo XIX se desarrolla el realismo, primero en el campo de la literatura y más tarde en el teatro. El naturalismo emerge hacia 1880-1890, pretende ofrecerse como la realidad misma, como una reproducción “fotográfica”. Busca aplicar el método científico en su observación de la sociedad.

Los primeros cambios de la representación que apuntan al realismo de modo incipiente se desarrollan en la Compañía de Teatro Meininger (precisión histórica, exactitud de los detalles, concepción de conjunto e integración del trabajo del actor en el espacio configurado por el decorado) y se difunden por Europa en una gira de la compañía que se inicia en 1874. En la misma década Henrik Ibsen, dramaturgo noruego, perfecciona el drama moderno y configura el realismo social con los estrenos de *Las columnas de la sociedad* (1877) y *Casa de muñecas* (1879).

En Francia, en la década de 1880, Émile Zola en su escrito “El naturalismo en el teatro” presenta un cuadro crítico y demanda una renovación profunda y radical del arte dramático. El autor plantea que la evolución de la novela debe llegar al teatro cuyo fin es convertirse en estudio y descripción de la vida.

Voluntad de modernidad teatral: apunta no sólo al texto sino también a la escena. Zola propugna una reforma estética y reclama la aparición de nuevos dramaturgos. En el origen de la invención de la puesta en escena moderna se encuentra una crítica severa al estado del teatro de la época. Zola considera que los autores son incapaces de mostrar el mundo en su realidad brutal, así como critica las convenciones envejecidas de los actores (efectúan entradas y salidas de escena solemnes, enuncian siempre de forma frontal respecto al público, representan para la sala y en lugar de vivir la obra la declaman, no se integran al decorado ni consideran su función de constituir el medio ambiente de la obra).

André Antoine, considerado en Francia el primer director, se pliega a esas críticas y desarrolla una reflexión sobre la puesta en escena.

Puesta en escena moderna

- 1887: André Antoine funda en París el Théâtre-Libre (1887-1894), e inaugura la puesta en escena moderna. Representación realista-naturalista, imitación del medio social.
- 1891: Paul Fort funda Théâtre d’art. 1893: Lugné-Poe crea el Théâtre de L’Ouvre. La fundación del teatro moderno conoce, desde sus primeros años, una reacción

simbolista de oposición al realismo: apunta a la irrealidad de la escena, la fuerza de evocación del sueño y la presentación de otros mundos desconocidos.

Teatro de arte

La noción de “teatro de arte” se encuentra en el centro de la renovación dramática (fines del siglo XIX a comienzos del XX). Oposición a la industria teatral, creación de una dimensión ética de trabajo, disciplina del actor, propugnaban por una elevación espiritual necesaria en el nuevo arte teatral. Reivindicación del teatro en tanto que arte, no sólo por su práctica artística sino también en sus objetivos y reglas. Aparece una ética que determina las leyes de su funcionamiento, pensado como una empresa de interés público.

Nace con el Théâtre-Libre, pero P. Fort es el inventor del término cuando crea Théâtre d’art.

En 1898 se abre el Teatro de Arte, de Moscú, en Rusia, fundado por C. Stanislavsky y Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. C. Stanislavsky es un director que desarrolla una sistematización teórica sobre el actor como aporte a las reflexiones acerca de la puesta en escena.

Nuevo papel del director escénico en su carácter de creador

Nace una nueva función del director, si bien desde los griegos siempre había existido un encargado de la representación que organizaba los diferentes aspectos del vestuario, del coro. En la Commedia dell’Arte el capocómico era el que definía el ordenamiento de las distintas secuencias del espectáculo. Molière además de ser autor y actor se encargaba del trabajo actoral de la compañía.

A partir de Antoine poner en escena no es sólo coordinar, organizar y dirigir, sino interpretar, en el sentido de imprimir al texto una visión del mundo. El director es el responsable del sentido de la representación. Por lo tanto, se deben reservar los términos puesta en escena y director para esta etapa desde 1880.

Antoine define la puesta en escena más allá de los aspectos materiales: “Cuando, por primera vez, tuve que llevar una obra a la escena, percibí claramente que la tarea se dividía en dos partes distintas: una, del todo material, es decir la constitución del decorado que servía de medio para la acción, el delineamiento y la agrupación de los personajes; la otra inmaterial, es decir la interpretación y el movimiento del diálogo”.

La combinación de los dos aspectos material e inmaterial, la atención otorgada a la interpretación del sentido es la base de la puesta en escena contemporánea.

Ruptura epistemológica de 1880-1890

La puesta en escena adquiere el sentido moderno del término, aún como pasaje del texto a la escena, pero cada vez más como arte autónomo. No debe reducirse a la representación (objeto concreto, empírico) sino a la manera en que el teatro es puesto en práctica según un proyecto estético y político específico. La puesta en escena construye un sistema de sentidos, controlado por el director o por un colectivo artístico.

El arte de la puesta en escena pone al teatro en práctica según un sistema implícito de organización de sentido. Con las reflexiones y las nuevas concepciones realistas-naturalistas de Zola y Antoine, y a partir de la propuesta de las puestas en escena del simbolismo, se inicia la era de los directores.

Etapas posteriores de evolución de la puesta en escena

- 1900-1930: reacción antinaturalista, indagación sobre el espacio de E. Gordon Craig y A. Appia. Autonomía estética de la puesta en escena, conciben al espacio como portador de sentido y elemento esencial.
- 1910-1930 Vanguardias rusas: Meyerhold, experiencias espaciales y constructivistas
- 1930-1940 Rupturas de Artaud, la puesta en escena ya no es la realización de un texto, se convierte en una práctica autónoma. Brecht es otro director que cambia radicalmente la puesta en escena.

Inicios de la dirección escénica y afirmación del teatro de texto y de personaje (Marco de Marinis)

- El teatro de texto se afirma a principios del siglo XX, gracias a la aportación de la puesta en escena y la dirección teatral que teoriza sistemáticamente sobre su autonomía. Esta nueva obra de arte se define como puesta en escena o representación de un texto dramático, en relación de subordinación con un texto.
- El texto dramático es el principio ordenador del trabajo en todas sus fases: se emplea para la distribución de los personajes a los actores, debe ser estudiado por los actores en los ensayos y desde la lectura de mesa, además de ser transpuesto e interpretado por la puesta en escena.
- Textocentrismo, supremacía del texto, a la vez fuente y fin de la representación.
- Con la dirección escénica se impone un teatro de texto, pero al mismo tiempo va a emerger una oposición desde los sectores radicales de la dirección escénica.
- La afirmación del personaje es un logro de esta teatralidad. Sin embargo, la relación actor-personaje es desde su nacimiento en la segunda mitad s XIX una relación problemática.
- En la transición entre las dos épocas es clave la nueva relación: actor-personaje. Tres nombres cruciales respecto de esa relación: la actriz Eleonora Duse, Constantino Stanislavsky y Luigi Pirandello, pusieron como centro de su trabajo la nueva cuestión.
- Zona de frontera, entre s. XIX y XX. Pasaje del teatro del actor decimonónico anterior a la dirección escénica, al teatro del personaje y del texto. En el trabajo teatral de la actriz **Eleonora Duse** asistimos al nacimiento del personaje: componía un “segundo drama” con elementos de otros papeles de su repertorio interpretativo, enriqueciendo o variando el contenido del texto, paralelo o en contrapunto.
- **Stanislavsky**: Paso al teatro de inicios de la dirección y del personaje, cuyo centro está constituido por el texto que debe proporcionar todas las claves interpretativas. El actor debe conocer y comprender íntegramente el texto. El proceso creador del actor debe llegar a la fusión actor-personaje.
- También **Pirandello** se mueve entre estos dos teatros. El teatro de los papeles aparece como una realidad antagónica al teatro de personaje. En la trilogía metateatral pone en evidencia el antagonismo actor/ personaje. En *Seis personajes en busca de autor* (1921) contrapone a los actores y los personajes, que representan el emblema de estos dos teatros. La relación actor-personaje se presenta como problemática.

Personaje moderno

El personaje se afirma en la segunda mitad del XIX, gracias al ascenso de la dirección. Con el naturalismo y los primeros experimentos en la dirección, el teatro de personaje intenta superar al teatro de los grandes actores del s. XIX y al teatro de los papeles o los roles (característico del teatro anterior a la dirección escénica (s. XVII-XIX) que no conocía el texto

completo y unitario concebido como un todo indivisible, sino partes desmembradas que se recomponían momentáneamente en el espectáculo: un teatro de partes y papeles).

Transformación de los papeles en verdaderos y auténticos personajes: entidades biográficas ficticias, provistas de vida pasada, características físicas y psicológicas precisas, indicados por el texto. El papel, se refería al rol como sistema de clasificación anterior e independiente del texto, eran tipos fijos e invariables (criado, dama joven, etc.).

Procedimientos realistas: textuales y escénicos

Procedimientos del Texto dramático:

- Referencialidad y efecto de realidad: el mundo representado se vincula de modo mimético con el mundo de la experiencia contemporánea (personajes, acciones, tiempo y espacio). Los personajes son referenciales, poseen un espesor psicológico y contradicciones. Método biográfico de construcción del personaje: a partir de la construcción de una prehistoria que le otorga una entidad biográfica ficticia similar a la de un sujeto vivo. Por ejemplo, la biografía de Tréplev en la Universidad, la biografía de la vida familiar de Nina con su padre, las exitosas carreras artísticas de la madre Irina y Trigorin. Son personajes referenciales y contemporáneos: escritores, actrices, un médico y un maestro.
- Causalidad realista, coherencia temporal y linealidad progresiva (inicio, desarrollo, desenlace), gradación del conflicto hasta alcanzar el clímax dramático.
- Escena y extraescena realistas. La extraescena es construida mediante el diálogo o signos de la escena y es una continuación del mundo ficcional que genera un efecto de verdad. Escena: espacios del jardín o en interiores miméticos realistas. Extraescena: la ciudad de Moscú, la estación, la finca de Nina.
- Encuentros personales: enfrentamientos conflictivos ubicados en diferentes puntos de la obra, mediante los cuales los personajes exponen su verdad al otro. Por ejemplo: Tréplev- la madre Irina Arkádina en acto III y Nina-Tréplev en acto IV.
- Lenguaje referencial, diálogos en prosa.

Primeros procedimientos realistas de la puesta en escena:

- Convención de la cuarta pared. En las puestas en escena de Antoine, se construye una división imaginaria entre la escena y el espacio de espectador, quien espía una situación real.
- Se desarrolla un realismo sensorial (Jorge Dubatti). Se busca reproducir el efecto sensorial del mundo real: función icónica de los signos escénicos, empleo de objetos reales, escenografía tridimensional, abundancia de detalles que generan un efecto de diversidad propio del mundo, los actores pueden dar la espalda, el vestuario se elabora según criterios históricos. De ese modo, se crea un efecto de ilusión de contigüidad entre el mundo objetivo y el mundo ficcional.

Ryngaert, Jean-Pierre, 2013. "Anton Chéjov (1860-1904)"

El dialogo dramático en Chejov se caracteriza por su desenvoltura y por su diversidad. Esta apartado generalmente de la situación, con la que guarda distancia, se vincula a lo cotidiano sin ser su rehén, y levemente instrumentalizado por la acción que él no parece hacer avanzar es la libertad e independencia del dialogo chejoviano lo que sorprender en primera instancia.

Como si no hubiera urgencia de exponer algo en orden de la información significativa, nada más que decir salvo el vacío. Chejov parece tener el tiempo y sus personajes con él,

quienes multiplican fácilmente los rituales de obertura, los saludos y las fórmulas de recibimiento, además de un amplio uso de patronímicos rusos compuestos de varios elementos. Si dialoga entonces de verdad. Impresión de realismo del dialogo chejoviano viene de los usos conviviales de los *datchas* o de los salones, estos extensos momentos de las relaciones, y su aparente palabrería, exhiben las leyes de microsociedades en las que el arte de la conversación difícilmente disfraza los antiguos rencores. No se dice nada hasta el momento en el que se dice lo esencial, en cuantos segundos.

Chejov muestra unos personajes que se toman el tiempo para dejar que la vida transcurra. El tiempo transcurre así hasta el surgimiento de lo inesperado o la declaración reveladora. La indolencia del dialogo opera por contraste con brucos arrebatos, aceleraciones repentinas y la manifestaciones de confesiones impúdicas puestas en relieve sobre el tejido estable de los ánimos cotidiano.

Otra característica del dialogo es que puede parecer deshilvanado o discontinuo. La mayor parte del tiempo, las réplicas no se encadenan, nadie interactúa con nadie para retomar un tema iniciado, como si la palabra muriera en cuanto es lanzada. Es muy frecuente en Chejov siempre por contraste con las relaciones sociales perfectamente fluidas, que el dialogo deja de dialogar, o que no avance más que por sobresaltos, hablando cada uno por su cuenta.

Estos arrebatos parecen estar minados desde su interior por la ironía del dramaturgo, por la impresión que dan venir de otra parte, de estar forzados. Su exceso de vehemencia los vuelve sospechosos en un contexto enunciativo donde el lirismo es infrecuente. Muchos personajes se ciegan y se aíslan de esta manera, hablando solo para negar una evidencia y crear la nube de humo que les es indispensable para seguir viviendo.

Pocos temas abordados en el dialogo tienen el aire de ser tratados como tales, pocos se aclaran. El dialogo procede a través de breves cortocircuitos entre elementos yuxtapuestos y contradictorios que entran en relación de esta manera.

Szondi; Teoría del Drama Moderno (Chéjov).

En los dramas de Chéjov los seres viven bajo el signo de la renuncia. Se distinguen sobre todo por su renuncia al presente pero también por la renuncia a la comunicación. El lugar que ocupa Chéjov en la historia del teatro moderno viene determinado por esa resignación, el punto intermedio entre la melancolía y la ironía.

La renuncia al presente supone vivir en el recuerdo y en la utopía, así como la renuncia al a confrontación con los demás; es decir, vivir en soledad.

En mayor medida, aunque por el aspecto utópico los individuos se ven aislados por el peso del pasado.

En mayor medida aún que por el aspecto utópico, los individuos se ven aislados por el peso del pasado y la insatisfacción con que viven el presente. Todos ellos cavilan sobre sus propias vidas, se pierden en los recuerdos y se torturan analizando su tedio particular.

La doble renuncia inherente a los individuos chejovianos parece reclamar el abandono de las dos categorías formales capitales del drama, la acción y el diálogo; esto es, que se abandone la forma dramática.

Pero tal abandono sólo queda apuntado. Así como los personajes de los dramas chejovianos continúan, pese a su ausencia psíquica, llevando una vida social.

Tampoco la forma del drama abandona enteramente en Chéjov las categorías que requiere en tanto en cuanto continúa siendo forma dramática.

La yuxtaposición inconexa de momentos de acción y la propia organización en cuatro actos, tildada pronto de pobre en tensión, revelan la función que ambos aspectos desempeñan en el conjunto; conferir en un mínimo de movimiento y facilitar la articulación del diálogo.

Pero también al diálogo le falta, pero específico. Aporta un tono cromático básico sobre el que destacan vivamente los monólogos embozados de réplicas donde se condensa el sentido del conjunto. La obra vive así de los ejercicios de resignada introspección que realizan por separado casi todos los personajes; se trata de una obra escrita en razón sólo de ellos.

Los enunciados se formulan en presencia de los demás, no en el aislamiento. Pero quien los articula se aísla. De manera casi imperceptible el diálogo insubstancial viene a dar en una diversidad de monólogos substanciales.

En el drama, además del contenido específico de cuanto se enuncia, el lenguaje pone de manifiesto el hecho mismo de que se esté hablando.

El trabajo del lenguaje de Chéjov proviene de esa incesante transición de la plática hacia la lírica de la soledad.

Por esa razón en los dramas chejovianos puede alojarse el monólogo dentro del diálogo y, a la vez, no constituir el diálogo apenas de un problema. No comporta una violentación de la forma dramática.

Clase: El texto dramático y la puesta en escena realista y naturalista. La poética realista y la crisis de la forma dramática en Anton Chéjov: las rupturas del diálogo y de la acción. Análisis de la poética realista de Anton Chéjov (partiendo de P. Szondi y J.P. Ryngaert)

Transgresiones del diálogo y la acción, desvíos con respecto a la forma dramática:

- Acciones y diálogos insustanciales, cotidianos, predominio de la trivialidad.
- Monólogos con peso dramático, con sustancia dramática, inscriptos en el diálogo.
- Doble renuncia, al presente y a la comunicación.
- Desplazamiento de la acción dramática hacia las elipsis o la extraescena.
- Las réplicas del diálogo están deshilvanadas, no se encadenan, se trata de un conjunto de: semimonólogos, confesiones íntimas, lugares comunes, verdades generales, declaraciones de amor.
- El diálogo es independiente de la situación, guarda distancia y no hace avanzar la acción.
- Efectos realistas en los diálogos: rodeos, repeticiones de la conversación, sin buscar la economía del diálogo teatral. Efecto realista en el diálogo según las costumbres de las casas de campo o de los salones: relaciones educadas, frases hechas, conversaciones planas que inmovilizan la acción.
- Sobre ese tejido cotidiano, contrastan los arrebatos, aceleraciones repentinas, confesiones.
- Predominan los conflictos internos: Masha, Tréplev, Nina, Sorin. Se expresan en los monólogos y recorren las escenas de forma silenciosa generando tensiones con la trivialidad.
- Desaparición del protagonista, retrato del grupo.

- Mezcla de elementos cómicos y dramáticos. Inclusión de rasgos caricaturescos: Sorin, Shamráiev.

Unidad 3. Prácticos. Del texto a la puesta en escena.

Pavis Patrice, 2000. "El texto puesto y emitido en escena". *El análisis de los espectáculos*

¿Cómo recibe e interpreta el espectador el texto cuando éste se pone en escena? En la tradición occidental, el texto dramático permanece como uno de los componentes esenciales de la representación. Durante mucho tiempo se lo ha considerado incluso como el teatro por excelencia, y se ha atribuido a su representación tan sólo un papel accesorio o facultativo.

El texto dramático ha sido reducido a una especie de accesorio molesto que se ha dejado, no sin desprecio, a disposición de los filólogos, de la filología a la escenología.

Se trata de reconsiderar el lugar del texto en la representación. Se trata de distinguir el texto que leemos encuadrado del texto que percibimos en la puesta en escena.

El texto está en la representación y no por encima ni al lado.

Los comentarios sobre los textos dramáticos rara vez tienen en cuenta su manifestación: palabras leídas individualmente en un libro o representación a la que asistimos y durante la cual percibimos un texto habitualmente pronunciado por actores.

I. Texto puesto en escena y texto emitido en escena

I.1. Texto escrito y texto enunciado.

Hay que precisar el objeto del análisis de un texto dramático que se pone y emite en escena. Parecen legítimas dos perspectivas: examinar cómo fue puesto en escena un texto y observar cómo el texto se emite en escena, es decir, cómo se vuelve audible o visible.

El estudio de la puesta en escena del texto: Se dedica a la génesis de la puesta en escena, a la fase de preparación anterior a la puesta a punto de la actuación. El análisis dramático registra el tiempo, el lugar y los protagonistas de la acción e intenta precisar la lectura por parte de los actores y el director de escena.

El estudio del texto tal como se emite en escena: Describe cómo el texto se pronuncia, enuncia y emite en escena; lanzado y emitido con todos los sentidos posibles. El texto que se emite en escena ya está ahí, coloreado por una voz, una versión concreta y vocal de un texto pronunciado que el espectador o el auditor no tiene que activar con su propia voz como lo hace el lector del texto escrito. El texto que se emite en escena ya está integrado en una puesta en escena.

Al auditor/espectador (o espectador), que oye y ve cómo el actor pronuncia su texto, le cuesta hacer abstracción de lo que percibe, tanto como leer el texto dramático como si lo descubriera en el papel y le diera vida y voz con su propia lectura. Solo un espectador experto será capaz de reconstruir y de distinguir la puesta en escena actual de la lectura que pudo haber hecho anteriormente.

El proceso de la génesis del espectáculo, de los ensayos, las correcciones, las mejoras y los arrepentimientos de la puesta en escena deja en el producto final rastros indelebles que el público puede no advertir, pero que no escapan a un experto.

Texto leído e interpretado: Para apreciar el justo valor de un texto, hay que saber cómo se presenta ante su receptor. El texto leído no lo activa una voz humana o sintética distinta de la

de su autor, que no está presente para pronunciarlo. Se activa en el acto de su percepción, pero de un modo individual y silencioso.

El texto actuado y pronunciado por el actor está servido por un escenario y por signos prosódicos, visuales y gestuales de los que ya no podemos abstraernos. El espectador recibe una opción muy precisa que impide la consideración de otras opciones.

El texto actuado se encuentra repartido entre diversos locutores que han acordado sin ambigüedades una situación de enunciación.

El texto actuado se subdivide en un texto solamente oído y un texto oído y visto (es decir, puesto en juego, en acción o en escena). El texto oído es el de una lectura, el de un relato oratorio, como antaño se decía. En cuanto al texto visto, este contexto ya se ha materializado visual y escénicamente, y el espectador no puede escaparse de él: mira lo que en él sucede.

Comprensión del texto leído: Va hacia adelante o hacia atrás en el texto conforme a las operaciones que la fenomenología de la lectura llama retención y protección. Se le pide que contribuya con su capacidad de síntesis, de segmentación o de análisis dramático: debe establecer quién habla, a quién, con qué objetivo, de dónde proviene la palabra y cómo desemboca en una acción.

1.2. Texto y Representación.

El texto no es siempre el elemento previo y fijo al que el escenario tiene que someterse, ilustrar o poner en escena, en sentido occidental. El texto precede a la representación y el actor se pone. Antes, existía una estrecha alianza de cuerpos y palabras y el actor improvisaba sobre argumentos conocidos. El lenguaje se apodera de los cuerpos para encarnar la palabra del autor y la representación puede parecer la encarnación y, por lo tanto, un sirviente de un texto considerado como la fuente de todo.

Ley universal: El texto precedería a la representación a la vez temporal y estatutariamente. Ésta es la visión textocentrista del teatro que domina todavía muy ampliamente la teoría teatral.

Visión textocentrista de la puesta en escena: Debemos plantear de nuevo la cuestión de las relaciones del texto con la representación y la cuestión de la lectura que podemos hacer de él.

Esta comparación o confrontación del texto y la representación es un hábito nuestro que incita a pensar que la puesta en escena es una actualización, una manifestación o una concretización de elementos contenidos en el texto.

Podemos pensar efectivamente en un dispositivo de escenificación elaborado sin que el texto se conozca, y que este texto se haya elegido en último lugar, una vez decidida la puesta en escena: así proceden Bob Wilson y muchos otros creadores teatrales.

El problema estriba en saber si, en un espectáculo con texto (del que no sabemos si es anterior o no al trabajo teatral), un elemento deriva del otro y, por tanto, necesita de ese otro para determinarse.

A menudo se considera que la puesta en escena se deriva directamente del texto: se deriva en el sentido en que la escenificación actualiza los elementos contenidos en el texto. Ponemos sobre la escena elementos que acabamos de extraer del texto, tras haberlo leído.

Así, el texto se concibe como una reserva, o incluso como el depositario del sentido que la representación tiene la misión de extraer y de expresar.

Anna Ubersfeld habla de núcleos de teatralidad, de matrices textuales de representatividad. Alessandro Serpieri se interesa por la virtualidad escénica del texto dramático.

El texto no se describe por su enunciación escénica, es decir, como práctica escénica, sino como una referencia absoluta e inmutable, como eje de toda puesta en escena. Pero, al mismo tiempo, el texto se declara incompleto, puesto que necesita de la representación para adquirir un sentido.

La puesta en escena no puede ser arbitraria, sino que debe servir al texto y justificarse como una lectura correcta del texto dramático. Se presupone que el texto y la escena están ligados y que han sido concebidos uno en función del otro: el texto, escrito con vistas a una futura puesta en escena o, por lo menos, a cierto tipo de interpretación; y la escena, pensada a partir de lo que el texto sugiere en relación con su puesta en espacio.

Visión escenocentrista: Lehmann, para quien la puesta en escena es una práctica artística estrictamente imprevisible desde la perspectiva del texto. Esta posición radical niega cualquier relación de causa a efecto entre el texto y la escena y otorga a la puesta en escena el poder de decidir soberanamente sus elecciones estéticas. Materiales de la representación: No centraliza ni organiza los elementos no verbales.

La mera lectura del texto no dicta la puesta en escena; en cambio, esta lectura sugiere a los que la practican el establecimiento experimental y progresivo de situaciones de enunciación, es decir, la elección de circunstancias dadas.

Proponemos, pues, un compromiso entre la posición textocentrista y escenocentrista: no tiene sentido pretender que la puesta en escena dependa de elementos potenciales o incompletos del texto, por mucho que siempre terminemos por encontrar un indicio textual del que la puesta en escena se puede derivar legítimamente; no hay una pre-puesta en escena inscrita en el texto dramático, por mucho que el texto sólo pueda leerse imaginando las situaciones dramáticas en las que se desarrolla la acción.

El análisis debe evitar a toda costa la comparación de la puesta en escena con el texto del que parece haber salido. El texto no es el punto de referencia.

Debe separar cuidadosamente lo que conoce sobre el texto escrito, por un conocimiento previo y sobre el papel, y lo que percibe del texto emitido en escena.

Se trata de pensar separadamente el estudio de los textos escritos y el de las prácticas escénicas que comportan textos.

La puesta en escena contemporánea tiende a negar todo vínculo entre los textos y las prácticas escénicas. Solo cuando un texto no se puede realizar con el teatro existente se vuelve productivo o interesante para el teatro.

La puesta en escena ya no significa siempre el paso del texto al escenario. A veces la puesta en escena es una instalación.

La escenificación del texto proporciona las primeras indicaciones sobre el sentido del texto y, especialmente, sobre el estatuto que hemos de atribuirle en el interior del espectáculo analizado.

II. El estatuto del texto puesto en escena.

II.I. Autonomía o dependencia del texto.

Para establecer el estatuto del texto dramático que percibimos en la puesta en escena, hay que determinar primero si existe independientemente de ella como texto publicado o publicable (o, al menos, audible).

En el caso del texto clásico o moderno, el texto existe, por definición, independiente y con anterioridad a su enunciación escénica. Puede ocurrir que no exista un texto como base inicial de la pieza. Puede ocurrir que el texto no adquiera ningún valor semántico (que no podamos leerlo u oírlo, que no sea más que un decorado verbal). Nuestra evaluación del texto intrínseco del texto varía.

II.II. Especificidad del texto dramático.

Si examinamos los espectáculos que actualmente utilizan textos, vemos que se utiliza todo tipo de textos. No deberíamos limitar el conjunto de textos destinados a la escenificación a un determinado tipo de escritura dramática o de habla.

Lo único que podemos afirmar es que cada momento histórico y su práctica dramática y escénica correspondientes poseen sus propios criterios de dramaticidad y de teatralidad. Es preferible tratar históricamente cada caso particular. Los textos se metamorfosean a lo largo de la historia dando lugar a una serie de interpretaciones distintas a veces llamadas teoría de la recepción. Concreciones.

A partir de estas distintas concreciones estamos en condiciones de enumerar las propiedades específicas de la escritura dramática: la determinación de la acción y de los actantes, las estructuras del espacio, del tiempo y del ritmo y la articulación y el establecimiento de la fábula.

El análisis dramaturgico del texto en el origen y en el seno de la puesta en escena es el primer reflejo del análisis del espectáculo (clarifica y sistematiza la mayoría de las percepciones aisladas).

La relativa especificidad de la escritura dramática vuelve problemático cualquier método de análisis del texto que pretenda un alcance universal, ligado a una esencia mítica de lo dramático.

No podemos leer el texto dramático sin imaginar una situación concreta dependiente de las condiciones ideológicas del momento, o sin disponer de un mínimo de conocimientos previos sobre el texto y el modo de interpretación.

Esta historización compete también a la relación texto/representación, puntos de referencia históricos:

- a. Durante la época del clasicismo francés (Siglo XVIII) regula las relaciones entre el texto y la escenificación. La representación consiste en respetar y reproducir este sistema.

- b. De 1750 a 1880 la exigencia de realismo y la demanda de emociones románticas auténticas abren una brecha en la retórica gestual y tienden a imponer una lectura individualizada del texto.
- c. A partir de 1880 con la aparición de la función del director de escena, el texto figura como un dato cada vez más relativo y variable. El texto se ve desplazado de una escena monolítica. Se espera que la puesta en escena que se compromete globalmente con el texto que interpreta, colmará la distancia histórica, cultural y hermenéutica entre el texto y su nuevo público.
- d. De 1880 a 1960 la puesta en escena se consolida y coincide con la aparición y el apogeo de las vanguardias teatrales. La puesta en escena es el dibujo de una acción dramática. El conjunto de los movimientos, gestos y actitudes. El director de escena va reemplazando poco a poco al autor en tanto que autoridad encargada de controlar la producción del sentido y la significación estable del texto.
- e. En el periodo de post-puesta en escena (post-1960) se pone en tela de juicio a la figura del director de escena. Tanto la escenificación como el texto no son más que prácticas significantes abiertas. Ha desaparecido la antigua alternativa entre el texto que tiene un significado que hay que transmitir fielmente y el texto que no podemos usar como material de construcción. Se produce una nueva alternativa entre la pretensión de controlar globalmente el sentido y la renuncia a toda previsión de sentido.

II.III. Tipologías de la puesta en escena.

Tipología histórica.

Escenificación naturalista: la actuación, la escenografía, la dicción y el ritmo se ofrecen como una mimesis de lo real.

Puesta en escena realista: Lo real no se expresa fotográficamente como en el caso precedente, sino que se codifica con un conjunto de signos que se considera pertinente. La mimesis es selectiva, crítica, global y sistemática.

Puesta en escena simbolista: La realidad representada es la esencia idealizada del mundo real.

Puesta en escena expresionista: Se subrayan claramente ciertos rasgos que expresan la actitud personal del director de escena.

Puesta en escena época: Es la que relata por medio del actor, de la escenografía y la fábula.

Puesta en escena teatralizada: En lugar de imitar lo real, los signos de la representación insisten en el juego, en lo ficticio y en la aceptación del teatro como ficción y convención.

Pavis Patrice, 1994. "Del texto a la escena: un parto difícil". El teatro y su recepción.

Observaciones preliminares.

Cuando el espectador asiste a la creación del espectáculo, ya es muy tarde para conocer el trabajo preparatorio del director; el resultado ya está ahí: un pequeño ser sonriente o afligido (un espectáculo más o menos logrado, comprensible).

Ya no es posible dar cuenta, a través de una descripción cronológica, de los hechos y los gestos de los actores y/o del director, pues la puesta en escena, tal y como aquí la abordamos, es, en efecto, la puesta en visión sincrónica de todos los sistemas significantes cuya interacción es productora de sentido para el espectador.

Puesta en escena es definida como la puesta en relación, en un espacio y un tiempo dados, de diversos materiales. Es una noción estructural, un objeto teórico y un objeto de conocimiento.

Texto dramático: El texto lingüístico tal y como se lee como texto escrito o se escucha pronunciado en el curso de la representación.

Representación: Todo lo que es visible y audible en escena, pero que no ha sido todavía recibido y descrito como un sistema de sentidos.

Puesta en escena: Objeto de conocimiento, sistema de las relaciones que la producción (actores, director, escena en general), así como la recepción (los espectadores) establecen entre los materiales escénicos.

Esta distinción entre la representación considerada como objeto empírico y la puesta en escena como objeto de conocimiento permite pensar, y sobre todo superar, otra oposición: la de una estética de la producción y una estética de la recepción.

Descifrar la puesta en escena es recibir e interpretar el sistema que inicialmente ha sido la producción del equipo artístico. No se trata de reconstituir las intenciones del director, sino de emitir una hipótesis sobre el sistema escogido por los productores a través de lo que el espectador recibe de él.

La puesta en escena occidental es reveladora de la manera mediante la cual una cultura concibe la fabricación del sentido.

Negaciones.

En el estudio del texto dramático siempre se precisará si se aborda el texto antes de o independientemente de una enunciación escénica. Comenzaremos por afirmar lo que no es la puesta en escena (rechazar la manera en la que ésta aún se define con frecuencia). ***La puesta en escena no es la realización escénica de una potencialidad textual, no consiste en una búsqueda redundante de significados ya existentes en el texto.***

Negaciones que serán advertencias al mismo tiempo:

2) *La puesta en escena no ha sido fiel al texto dramático.* La fidelidad a una tradición de juego es insuficiente como criterio para nuevas puestas en escena. Fidelidad, sobre todo, y muy ilusoria, de la representación con relación a lo que el texto ya decía claramente.

3) *La puesta en escena no anula, no disuelve el texto dramático; este conserva su estatus de texto lingüístico, emitido en escena, enunciado según una cierta situación y dirigido hacia un sentido mucho más determinado.*

4) *Las puestas en escena de un mismo texto dramático no ofrecen la misma lectura del texto.* El texto solo se comprende como resultado de un proceso de lectura: *concretización.*

5) *La puesta en escena no es la figuración del referente del texto dramático por la representación.* No se tiene acceso al referente del texto, sino a lo sumo a la simulación. La puesta en escena ya no es la concretización visual de los agujeros del texto.

6) *La puesta en escena no es el reencuentro de dos referentes.* Es necesario imaginar una teoría de la ficción que compare texto y escena en su proceso específico de ficcionalización. Si hay, efectivamente, una relación evidente entre texto y representación no es bajo la forma de una traducción o de un redoblamiento del primero en la segunda, sino de una traslación y de

una puesta en visión de un universo ficcional estructurado a partir del texto y de un universo ficcional producido por la escena.

7) *La puesta en escena es la realización performativa del texto.* Los actores no están encargados de seguir las instrucciones del texto. Las acotaciones *rodean* al texto de una serie de orientaciones que prevén cierto tipo de enunciación. La puesta en escena es completamente libre de poner en práctica enunciativa solo algunas de las acotaciones. Estas no son ni la verdad última del texto ni el orden formal de poner el texto de tal o cual manera. La evaluación de estas acotaciones está ligada a su historia.

La puesta en escena ajuste de la relación texto/representación.

En lugar de concebir el vínculo entre texto y representación, preferimos describirlo como establecimiento de efectos de sentido y de contrastes entre sistemas semióticos diferentes. Ya no es posible concebir la representación como consecuencia lógica o temporal de los signos textuales.

III-A. La enunciación escénica y el circuito de concretización.

La puesta en escena se esfuerza por encontrar una situación de enunciación para el texto dramático que corresponde a una manera de dar sentido a los enunciados. Aparecen entonces a la vez como el producto de la enunciación y el texto a partir del cual la puesta en escena imagina una situación de enunciación en cuyo interior el texto adquiere su sentido.

El cambio de la enunciación va unido a la renovación de la concretación del texto dramático. Se establece en relación con una relación entre el texto dramático y el Contexto Social.

La puesta en escena es una hipótesis sobre una enunciación que llega a la concretización de enunciados sin cesar nuevos.

No es solamente una concretización-ficcionalización como toda lectura de un texto escrito, es una búsqueda de enunciadorees escénicos.

III-B. Verbal y no verbal: La lectura del público.

La puesta en escena es una lectura en público: el texto dramático no tiene un lector individual. La puesta en escena es siempre una parábola sobre el intercambio imposible entre lo verbal y lo no-verbal.

La puesta en escena dice mostrando: dice sin decir, de modo que la denegación es su modo de existencia habitual. Diciendo sin decir, la puesta en escena instaure como una denegación "dice sin decir". Esto no implica que la imagen escénica no pueda ser traducida en un significado sin perder por tanto su valor de imagen (en efecto, puede serlo).

La figuración escénica y la imagen junto al texto enriquece y dan a leer el mensaje según estrategias en ocasiones imprevisibles. Para la comprensión del trabajo del actor se hace necesario dilucidar estos procesos. La puesta en escena y la recepción por el espectador radican en la percepción de los ritmos diferentes del discurso visual y escénico del desfile auditivo y textual. El espectador *está sometido a un curioso efecto de estrabismo.*

La puesta en escena introduce un diálogo directo entre el director y el espectador. Pone a dialogar lo dicho y lo mostrado.

III-C. Replanteo de la perspectiva.

Deseo de escapar a un logocentrismo que hace del texto el elemento estable y primero de la puesta en escena.

La puesta en escena no es la figuración del referente del texto dramático por la representación, ni aspira a encontrar una homología estructural entre los dos referentes (Textual y escénico).

La puesta en escena hace difícil pero necesaria la distinción entre tres lecturas:

- 1) *La lectura del texto, tal como la asumiría un simple lector, tal como el espectador ya la ha afectado antes de asistir a la representación.*
- 2) *La lectura del texto ya enunciado en la representación. Es entonces concretado, realizado en una situación dada que le confiere su claridad y sentido.*
- 3) *La lectura del texto espectacular, del conjunto de los sistemas escénicos. Implica que se percibe la manera mediante la "CUALLAPUESTAENESCENA¹" que ha leído el texto. Esta tercera es el resultado de las dos primeras, la propia de la puesta en escena.*

III-D. Metatexto o discurso de la puesta en escena.

Se trata de separar lo que se podría llamar el metatexto de la puesta en escena (su comentario a propósito del texto). No hay que confundir este metatexto con el texto de la serie de comentarios que una obra ha provocado en el curso de la historia. El metatexto no existe en ninguna parte del texto acabado. Solo existe (según la concepción productivo-receptiva de la puesta en escena) cuando es reconocido y, en parte, compartido por el público.

El texto (dramático o espectacular) solo se comprende en su intertextualidad. Se intenta imaginar la relación entre esos dos tipos de texto con el Contexto Social.

Lo que permite comprender la puesta en escena, también como práctica social, como mecanismo ideológico que descifra al menos tanto como la refleja la realidad histórica.

III-E. La respuesta en escena como discurso sobre el vacío y la ambigüedad: solución imaginaria y discurso paródico.

No se limita a establecer una circularidad entre enunciado y enunciación, ausencia y presencia. Confronta los lugares de indeterminación y las ambigüedades del texto y la representación. Estos lugares no coinciden necesariamente en el texto y la escena. La representación puede tomar partido por una contradicción o indeterminación textual. El texto dramático está en condiciones de resolver las ambigüedades de la figuración escénica o, por el contrario, introducirle nuevas.

La puesta en escena tiene la obligación de hacer imaginable y representable la contradicción textual. La puesta en escena siempre es marginal y paródica en el sentido etimológico del término.

I. ¿Una tipología de las puestas en escena?

¿Es fiel una puesta en escena?

¿Qué puestas en escena es susceptible de recibir el texto dramático?

La primera no tiene sentido porque presupone que el texto tiene un sentido ideal e inalienable.

Para responder a la segunda se examinaría cómo la puesta en escena se determina, según sus dimensiones autotextual, intertextual e ideológica. Coexisten en toda puesta en escena.

La puesta en escena autotextual se esfuerza por comprender los mecanismos textuales y la construcción de la fábula en su lógica interna.

La puesta en escena ideotextual representa la opción inversa. Más que el texto, es el subtexto político, social y psicológico lo que desea poner en escena. El texto dramático no es más que un *peso muerto y embarazoso*. Poner en escena es para la puesta en escena ideotextual abrirse al mundo. El texto imita su referente, aparenta sustituirlo. Este tipo de puesta en escena asume completamente la mediación entre el Contexto Social del texto anteriormente producido y el Contexto Social del texto ahora recibido por un público dado. Es particularmente criticada actualmente, se le reprocha al director comportarse como un *caudillo* de la ideología.

La puesta en escena intertextual asegura una necesaria mediación entre la autotextualidad de la primera y la referencia ideológica de la segunda. Esta interacción vale para todos los comportamientos del juego.

II. Conclusiones (provisionales).

La teoría de la ficción y de sus dos vertientes (concretización e ideologización) es el eslabón indispensable en la producción del sentido. La falta no proviene del impresionismo de la teoría, sino de la multiplicidad de las variantes. La necesidad de vincular la concretización textual y escénica al Contexto Social del público.

La dificultad parece estar actualmente en teorizar la prueba del texto gracias a varias enunciaciones posibles.

Esta enunciación se dirige siempre a un espectador, de modo que la puesta en escena, lejos de ignorarla, hace de ella el polo receptivo.

El teatro se ha convertido en texto espectacular. La producción teatral está en lo sucesivo impregnada por nuestra teorización. La puesta en escena se convierte en el discurso autorreflexivo de la obra de arte. La obra de arte moderna (la puesta en escena teatral, singularmente) no existe hasta que no hallamos explícitamente despejado el sistema.

Unidad 4. Teóricos. Teatralidad posdramática.

Baillet, Florence; "La heterogeneidad"

La imagen del diálogo dramático, oposición a la imagen que detento, como un largo y apacible río. Metáfora del río como flujo ligada a una poética de lo heterogéneo. La materia misma del diálogo, el lenguaje, es frecuentemente un trenzado de términos de orígenes diversos. La composición del diálogo permite también interesantes fenómenos de mestizaje: la combinación de tinturas mágicas y tonalidades cómicas. El autor de teatro efectúa entonces un trabajo de ensamble para dar lugar a diálogos que reposan sobre efectos de choque y de contraste entre elementos heteróclitos.

Lejos de ser considerada como un defecto, esta heterogeneidad se asume, se reivindica y se abre a usos e interpretaciones diversas. Aunque en un sentido negativo la heterogeneidad pueda entenderse como sinónimo de ruptura y de descomposición. Síntoma de un diálogo enfermo que no se beneficia más del espacio común necesario para el intercambio. Cada hablante incapaz de encontrar una zona de entendimiento con su prójimo devendría prisionero de su propio universo, encerrado en su soledad y en su discurso, que tendría más de monólogo que de diálogo, pues este último se reduciría a una simple forma vacía. La heterogeneidad del diálogo exhibe así un lenguaje no auténtico, ya que el supuesto hablante parece poseído por otras voces que no son la suya. El autor produce un análisis de la sociedad mediante el sesgo que posibilitan tales personajes, que soportan la influencia de discursos dominantes, y que son ya incapaces de articular su situación desde sus propias palabras. Así se

visibiliza el impacto del poder sobre los individuos y la perpetuación de las discrepancias en el seno de la sociedad. La dimensión política de estos textos no es, sin embargo, evidente o ilustrativa, sino que se asienta en las fisuras del dialogo.

La ausencia de homogeneidad entre las diferentes voces e incluso en el seno de una misma voz puede, no obstante, ser entendida de manera positiva, como una multiplicidad dinámica que evita cerrarse en una sola perspectiva. La heterogeneidad está estrechamente ligada a la idea de polifonía, puesto que no es solamente la marca de una multiplicidad de voces en el dialogo sino, sobre todo, de sus diferencias. Para que haya dialogo en el sentido estricto del término es necesaria una confrontación de singularidades. Justamente esta colisión de alteridades la que exhibe la heterogeneidad, tendiendo incluso hacia lo heteróclito, construcción de un teatro que, con el fin del mantener abierto el campo de posibilidades, lucha contra todo monologismo y toda enajenación de habla bajo formas más o menos corruptas, de una sola pieza. Ejercer una mirada crítica pero también a través de hibridaciones sorprendentes.

Así los textos dramáticos contemporáneos parecen rendir culto a lo heterogéneo: incluso el coro ya no se sitúa bajo el signo de la univocidad, sin bajo el de la polifonía. Esta heterogeneidad invasiva instaura un dialogismo que atraviesa de principio a fin la obra de teatro, suscitando diálogos entre zonas del texto a veces insospechadas. La heterogeneidad aplicada al dialogo dramático rompe entonces la linealidad y la armoniosa organicidad que presidian el tradicional intercambio de replicas, para engendrar múltiples diálogos.

La heterogeneidad del dialogo supone entonces la permanencia de cierta unidad, necesaria para que la polifonía nacida de la variedad de voces no se oscurezca o devenga una cacofonía aniquiladora de toda posibilidad de habla. El autor dramático que juega con lo heterogéneo se encuentra constantemente sobre el filo de la navaja: el hermetismo vence si el espectador se pierde en el laberinto de las proposiciones que se le brindan. La heterogeneidad contribuye a las reflexiones del teatro contemporáneo sobre las condiciones de posibilidad del dialogo.

Sermon, Julie; "El diálogo de los enunciadotes inciertos"

Desde finales del siglo XX, progresivamente fue despojado de todo lo que contribuía a hacer de un individuo posible, o al menos aceptable, tal como lo postulaba la ilusión mimética burguesa, para finalmente aparecer como un dato relativamente accesorio, al menos incierto, en las escrituras de los últimos 30 años. Terminaron por inclinarse hacia el teatro de la palabra, sustituyeron los funcionamientos teleológicos del dialogo absoluto por la exploración poética de la enunciación. La incertidumbre que impacta el estatus del personaje va de la mano con la desintegración del modelo aristotélico: desde el momento en que la acción ya no es motor del drama, privado de continuum que conforma su identidad sustancial. Los enunciadotes son concebidos como agentes fabulares, son dueños de su palabra y constituyen un suelo cuerpo con ella: imagen de su identidad, afirmación de su conciencia y expresión de sus sentimientos, la palabra es precisamente la que los construye como protagonistas. Los personajes parecen al contrario mucho más atravesados por una palabra que no generan y de la que no son portadores: ya no son la condición necesaria de enunciados que se despliegan según una lógica autónoma, sino que inventan sus propias dramaturgias. El dialogo entonces se construye al margen, a contrapelo, a expensas de los locutores, cuya individualidad y autonomía tienden a invalidarse simultáneamente.

Los enunciadores participan mínimamente en el rol de los emisores, las palabras que emiten no construyen nada que sea de orden subjetivo. Este desplazamiento de la supuesta individualidad de los enunciadores da lugar a una doble configuración. La primera consiste en excluir la noción misma de diálogo: los autores no proponen entonces más que un tejido de voces alternas, yuxtapuestas, sincopadas que proceden esencialmente por declinaciones, repeticiones y variaciones. Privilegia la dimensión musical y rítmica de la palabra: todos los enunciadores participan de un mismo movimiento, contribuyen a componer un relato en forma de partitura en la que los efectos de eco y ruptura no remiten sino a la función poética de la enunciación. El segundo modelo tampoco desecha radicalmente la narración, pero ya no hace responsables a los enunciadores: aquí los autores inventan todo tipo de metadiálogos que actúan que actúan como implícito de la enunciación y crean conflictos que no son más que metalingüísticos. Los enunciadores se presentan ante el espectador menos como individuos que como la encarnación de islotes de habla.

Otra tendencia de la escritura contemporánea que se inscribe más dentro de una lógica conversacional no evacua totalmente la noción de personaje, pero si invierte, sin embargo, los presupuestos tradicionales. Un hablante, un ser tejido únicamente a partir de las palabras que pronuncia, las identidades en riesgo se afirman, por el contrario, en la ausencia de artificios en su esencia teatral mínima: desprovistas de sus atributos sustanciales ilusorios, son el efecto del diálogo que enuncian.

La integridad ficticia de los enunciadores se encuentra, evidentemente, en una crisis profunda. Las exploraciones enunciativas a las que se entregan las escrituras les permiten adquirir, al mismo tiempo, una densidad y una opacidad nuevas. Abandonando en las comedias de situaciones y otros reality shows lo que les es exclusivos, los autores prefieren por su parte explorar la capacidad que tiene la lengua para definir y dar lugar a otro espectro de lo real. La emancipación del diálogo respecto a sus enunciadores confronta al espectador con mundos en los que tanto sentido como la identidad son dados para ser construidos en la interacción verbal y en los espacios de indeterminación mediados por la escritura. El estado de “carencia” del personaje es un llamado a la participación del espectador en el proceso de construcción de sentido.

Cornago, Óscar; “Teatro Posdramático: las resistencias de la representación”

¿Qué es la teatralidad?

Más allá de que alguien considere que lo teatral es algo específico del ámbito artístico de la escena, es innegable que en cada cultura existe un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad, tanto social como privada, política o psicológica, muy diversos.

La escena teatral se manifiesta como un inmejorable laboratorio para estudiar cómo funcionan las estrategias de teatralidad específicas de cada cultura, pero esto no debería impedir la aplicación de los resultados de estos análisis a otros hechos no artísticos; y viceversa, la teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como a la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o Internet, nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes; no en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla.

Si el enfoque literario ha impuesto una imagen de la realidad y la historia en tanto que “texto”, es decir, como una estructura fijada que se ofrece para su interpretación; la mirada

teatral ha promovido una idea de la cultura como proceso antes que como resultado. La historia ya no se entiende únicamente como un conjunto de textos, convertidos en monumentos, que nos llegan hasta el presente, sino también un conjunto de actividades, de puestas en escena y ceremonias, de modos de representación y maneras como estas representaciones son percibidas por la sociedad. Se trata de una concepción dinámica y performativa, que no concibe la realidad como algo acabado, sino como un continuo hacerse.

Estrechamente ligado a este enfoque hay que entender el auge de los estudios en torno a la idea de performance, la difusión de los conceptos de fiesta, rito y juego en la Etnografía y la Sociología o el denominado giro pragmático en la Lingüística y la Filosofía durante el siglo xx2. Detrás de estos acercamientos subyace la necesidad de entender toda realidad como un proceso de puesta en escena que solo funciona en la medida en que se está produciendo, es decir, que está siendo percibido por unos espectadores.

Curiosamente, no ha sido en el ámbito de los estudios teatrales donde primero se ha desarrollado este enfoque, sino que hay que esperar a los primeros años noventa para que se empiece a aplicar de manera más sistemática a la historia y el análisis del arte escénico.

Preguntarnos por la literariedad o por la teatralidad de una obra, incluso de una obra no escénica, como una novela, un cuadro, una película de cine o una instalación plástica, implica dos acercamientos diversos, que conllevan a su vez aparatos teóricos y herramientas de análisis distintas.

El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando.

Esto nos ofrece la segunda clave del hecho teatral: se trata de algo procesual, que solo tiene realidad mientras está funcionando. No es posible pensarlo como un producto acabado o como un texto que espera paciente la llegada de un lector/receptor para ser interpretado.

El tercer elemento constituyente de la teatralidad es el fenómeno de la representación.

Pero en la mayoría de los casos es cuando el travestido está frente a los demás en el momento en el que se despliega el mecanismo de la teatralidad. En resumen, podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento.

Si el disfraz estuviera tan bien realizado que el que mira no descubriese que detrás se oculta un hombre, la representación dejaría de ser teatral. El engaño se haría invisible y el juego teatral no tendría lugar. Esta es la diferencia esencial entre teatralidad y representación, términos que a menudo se confunden, incluso por la crítica especializada, que tiende a sustituir el segundo por el primero, de modo que ya no se habla de representaciones, sino de teatralidades, teatralidades sociales, teatralidades políticas, teatralidades religiosas o teatralidades escénicas. La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa.

Lo fundamental en la dinámica de la teatralidad es el sistema de tensiones generado por esta distancia de teatralidad que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro.

La distancia abierta entre ese ser-hombre (que aparentemente se oculta) hasta el ser-mujer (que se muestra) es la que permite iluminar el proceso de representación que está teniendo lugar. De este modo, la teatralidad saca la representación a la superficie, pero la verdad de esta no coincide con la verdad de la teatralidad. La verdad semiótica de la primera representación (el ser-mujer) queda desvelada como un engaño al lado de la verdad performativa de la teatralidad. Su verdad es su ser como juego, fingimiento y disimulo, y su realidad no es la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar.

Como vemos, un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego.

En la escena todo debe seducir y “en el movimiento de la seducción —como explica Baudrillard— es como si lo falso resplandeciera con toda la fuerza de la verdad”.

Esto nos invita a ir más allá, nos intriga acerca del secreto que guardan las caretas; pero cuando uno se acerca lo que descubre es el límite donde empieza un vacío, donde los sentidos se desequilibran, mientras que la tentación de seguir avanzando se hace más intensa: ese Otro no es el lugar del deseo o la alienación, sino del vértigo, del eclipse, de la aparición y la desaparición, del centelleo del ser, si puede decirse (pero no hay que decirlo).

Este es el procedimiento característico que implica la operación de la teatralidad, la potenciación de la exterioridad material de una situación dada en un espacio y un tiempo determinados. Esta operación tiene un efecto de vaciado de esos signos que se han subrayado. Al extraerlos de su contexto real, los signos quedan vacíos de su significado contingente y dispuestos a su utilización en un plano simbólico.

Bajo este paradigma de la teatralidad y su concepción de la realidad como sistemas de representación en funcionamiento se despliega la cultura moderna.

La pregunta ante una representación, es decir, ante una obra artística o un determinado fenómeno social ya no es, por tanto, el qué significa, sino el cómo funciona. Y lo importante no es dar verosimilitud al resultado final, hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente es falsa, como toda representación, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta; en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real. La teatralidad es una maquinaria que hace visible unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio (escénico) en el que opera.

La aplicación de este esquema de teatralidad a las obras teatrales ofrece resultados muy diversos, pues la complejidad de este mecanismo puede desarrollarse con finalidades y en direcciones distintas. Frente a niveles de teatralidad fácilmente reconocibles, como los de la farsa, el grotesco o la comedia, donde se exageran los códigos exteriores, con el consecuente procedimiento de vaciado de sus contenidos, o los procedimientos de metateatralidad, es decir, de puesta en escena explícita de la representación, el siglo XX ha dado lugar a complejas estrategias de teatralidad con una eficacia expresiva que responde a la visión propia de la

cultura contemporánea, teatralidades menos evidentes, pero con un efecto de realidad más profundo.

En el caso de los teatristas más destacados —pensemos en Tadeusz Kantor—, esto ha dado lugar a mundos teatrales con una poderosa capacidad de cuestionar desde su plano poético, desde el espacio inmediato y real de lo teatral, el mundo de la realidad. Desde este enfoque de análisis de las estrategias de teatralidad, puede entenderse la defensa del director argentino Ricardo Bartís de un mundo específicamente escénico, cargado con la energía cercana y cálida de los cuerpos y la materialidad de la escena, que adquiere una fuerza capaz de desestabilizar la realidad exterior: “Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia” (Bartís 2003: 33).

El teatro de la Modernidad, como la propia cultura moderna, se presenta como una reflexión en profundidad sobre la vida, la realidad y la historia en tanto que mecanismos de representación, y en la medida en que iluminan el espacio donde funciona esta maquinaria, abriendo un vacío entre los resultados de la representación, la escena que estamos viendo, y el sentido de aquello que se está haciendo, la identidad de esos actores que obviamente están interpretando, se cuestiona también el sentido de lo real, no para rechazarlo, como se hizo en las vanguardias, sino para someterlo a un constante proceso de revisión, de revisión de verdades y dogmas, de ideologías y discursos con pretensiones de verdad universal.

Clase: El cambio de paradigma del teatro posdramático

La noción de Teatro Posdramático

concepto de teatro posdramático fue propuesto por Hans-Thies Lehmann en su trabajo de investigación denominado *El teatro posdramático* (1999).

Desde los años '70 surgió el nuevo paradigma del teatro posdramático. Se produjo un corte profundo con respecto a las bases del teatro dramático, que se sustentaba en la primacía del texto y en la instauración de un cosmos ficticio (representación de un mundo; percepción de la realidad como un mundo; construcción de una ilusión y una totalidad). Así, emergió una forma totalmente diferente de emplear el signo teatral, que condujo a la denominación de posdramático.

Además, según Lehmann, se trata de una etapa en la que se producen cambios radicales que afectan a la escena y a la percepción, a causa de la omnipresencia de los medios en la vida cotidiana y, en ese contexto, el teatro intentará dar respuestas a la comunicación social transformada por las nuevas tecnologías. El teatro se caracteriza por el peso de sus materiales a diferencia de medios inmateriales como el cine o las nuevas tecnologías. Esas cuestiones se presentan en el teatro posdramático mediante una reflexión acerca de su propio lenguaje y en relación con el problema de la representación (desarrollando niveles de autorreflexión).

Texto teatral y relación texto-escena

Concepción del texto teatral: crisis de la forma dramática. El lenguaje ya no aparece como un discurso entre personajes (no abundan los diálogos realistas), sino que se trata de textos fragmentarios a menudo de un tono poético que no fingen una situación de comunicación; no se presentan acciones claramente definidas; tampoco se construyen personajes (son concebidos como portadores de discursos). No se desarrolla una dramaturgia del conflicto interpersonal.

Desestabilización de los fundamentos de la forma dramática: diálogo, acción, conflicto, intriga, mimesis, personaje.

Antecedentes de la crisis de la forma dramática que estuvo activa a partir de las rupturas del teatro simbolista y las vanguardias. Se percibe en las obras surrealistas de Federico García Lorca, cuyos textos están ubicados en el límite de las posibilidades de representación. La oposición a la forma dramática alcanza un punto decisivo en Brecht y posteriormente es central su desintegración a partir de Samuel Beckett y el teatro del absurdo en los años '50.

Relación texto-escena: el texto deja de ser el componente dominante de la puesta en escena. Oposición a la idea del texto como estrategia de control de la puesta en escena.

El texto pierde su posición jerárquica. Desde los inicios de la puesta en escena moderna era un factor ordenador, otorgaba unidad a la obra y ofrecía coherencia al proceso de construcción de la representación.

El teatro posdramático se sitúa en una relación de tensión con la dimensión textual, desarrolla un tipo de práctica escénica cuyo resultado o proceso no está contenido en el texto. La puesta en escena no busca ilustrar el texto, ni lo integra de modo armónico con los signos escénicos (puede cuestionar su palabra). Pérdida de la idea de totalidad y coherencia de la puesta en escena.

El texto posdramático ofrece un alto grado de resistencia a la representación. De igual modo, cuando un proyecto artístico emplea un texto clásico o dramático, la puesta en escena hace un uso del texto que consiste en un tratamiento posdramático.

El teatro posdramático no apunta a un tratamiento representacional del texto.

Autores europeos y estadounidenses que proponen procedimientos posdramáticos: Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Sarah Kane, Richard Maxwell, entre otros.

La puesta en escena Posdramática

La puesta en escena tiende a la superación de la ideología textocéntrica característica de las prácticas mayoritarias del teatro de dirección, según de Marinis las transformaciones se encuentran activas desde la segunda mitad del s. XX. Superación de un teatro destinado a la representación de una obra dramática.

Cuestionamiento de la representación. En la puesta en escena predomina la problematización, el descentramiento y la fragmentación. Interrogación acerca del sentido. Se desarrollan procedimientos anti-miméticos.

La escena posdramática busca presentar más que representar.

En toda puesta en escena existen dos polos en tensión:

- 1) El Nivel de la **representación**: sostenido por el mundo ficcional inscripto en el texto
- 2) El nivel de la **presentación**: la materialidad física y concreta de la escena

Crisis de la forma de la representación y de la forma de la puesta en escena: superación en el teatro contemporáneo de la representación y de la puesta en escena (pre-directorial y directorial). En clases anteriores estudiamos un caso de práctica escénica del teatro dramático continuadora de los lineamientos de la puesta en escena moderna: *La gaviota* con dirección de Augusto Fernandes. Esa modalidad representacional del texto de Chéjov es la que buscará superar el teatro posdramático.

Crecimiento de la dimensión performática de la puesta en escena. Se trabaja con la materialidad de los distintos lenguajes escénicos y de la corporalidad del actor. Resistencia

performática al plano ficcional. El ejemplo de puesta en escena posdramática que estudiamos en clases anteriores es *Striptease*, dirección de Lola Arias.

Los diferentes lenguajes o materiales escénicos se emancipan de su función representacional, entablan relaciones de oposición, tensión, yuxtaposición y se tornan autónomos.

Cobra fuerza la dimensión sensorial de los materiales de la escena (se juega con el ritmo; es central el acontecimiento escénico sin apuntar a la construcción de una representación; inmediatez; predomina el carácter procesual sobre el de obra terminada).

Espacio: presenta simultaneidad de acciones, fragmentación, dispersión, descentramiento.

Fragmentación, incompletitud, discontinuidad, simultaneidad, suspensión del sentido, opacidad de los signos.

Relación sensorial con el espectador. Ya no se apunta a comunicar una tesis o un sentido claro, la propuesta artística se abre una multiplicidad de sentidos y lecturas posibles.

La puesta en escena Posdramática

- **Procedimientos anti-narrativos** (desnarrativización mediante la fragmentación y la tendencia a lo inacabado. No existe una intriga ni una conclusión clara).
- Ruptura de la especificidad del teatro y apertura hacia estímulos externos, mediante la incorporación de procedimientos o intercambios con otras formas artísticas: danza, performance art, artes visuales, experimentaciones musicales, cine, medios de comunicación y nuevos medios.

Unidad 4. Prácticos. Para un estudio del actor, actriz, e intérprete de danza. Díaz, Silvina; Poéticas de actuación en el teatro de Stanislavsky y en el teatro de Brecht

Introducción

Stanislavsky fue el primer director de teatro ruso, tal como se entiende el término en su concepción moderna, como el responsable y el auténtico creador de una puesta en escena que tiene como tarea la especialización, la dirección de actores y la armonización de los signos.

Realizó una sistemática tarea de investigación sobre el trabajo creativo del actor, con la finalidad de reemplazar la inspiración y el azar por una técnica cuidadosamente elaborada. Creó un método de actuación y sistematizó una serie de reglas relacionadas, por un lado, con la ilusión teatral y con la elaboración de una puesta de escena; y, por otro lado, con la formación psico-física del actor.

Brecht fue uno de los grandes dramaturgos modernos, influyó en la teoría/praxis teatral del siglo XX.

Desarrolló un importante trabajo teórico que replanteó las formas de producción/compreensión/recepción del teatro (como así también su papel en la formación de la conciencia social). Sus investigaciones lo llevaron a formular las bases de un teatro épico, didáctico y dialéctico que, partiendo de la ideología marxista, tenía como objetivo llevar a la escena la problemática de las relaciones humanas y poner en evidencia las contradicciones sociales.

Constantin Stanislavsky: La sistematización de un método.

La obra (La Gaviota, 1890) había atraído al autor por su subtexto (Acción interna escondida bajo la línea visible de los acontecimientos). La afinidad entre Chéjov y Stanislavsky puede explicarse porque ambos compartían similar concepción del fenómeno teatral, definido por ellos en oposición a la retórica y al artificio del drama posromántico. Bregaban por la objetividad científica, la simplicidad de la acción y el matiz psicológico de los personajes.

Sus piezas rebasan acción y movimiento, pero no en lo exterior, sino en su desenvolvimiento interno. Diríase inactividad de los personajes creados por él, late una complicadísima vida interior.

El autor comenzó la tarea de investigación y experimentación sobre la puesta en escena, analizando el trabajo creativo del actor que sistematizó en un método introspectivo: el método de la memoria emotiva.

Se trataba de un sistema de actuación basado en la idea de organicidad (el actor debía realizar un intenso trabajo sobre sí mismo, indagando en su propia interioridad para recordar y revivir sentimientos y emociones de su vida personal; era material que debía poner al servicio de la composición del rol y de las situaciones planteadas por el texto, buscando experiencias vividas que sean análogas a las del personaje a interpretar).

La tarea del actor comenzaba con el trabajo de mesa, fase en la que se analizaban las situaciones y conflictos, se profundizaba en el pasado y en el presente de los personajes; en las motivaciones para poder comprenderlos y justificarlos. El actor debía iniciar un trabajo creativo completando los aspectos de su papel que no aparecían definidos por el autor (con su imaginación).

Una condición indispensable era que los actores creyeran en la posibilidad de la existencia real del personaje y de sus circunstancias para sentirse ligados a él y experimentar emociones/sentimientos verdaderos.

La memoria emotiva produciría las condiciones necesarias para despertar la imaginación y la creatividad. Una vez que los actores conseguían encontrar el tono adecuado, el trabajo continuaba con el pasaje de esa construcción ideal a las acciones físicas de los personajes.

Todo lo que queda entonces son los clichés y las poses externas del personaje. El problema planteado fue diseñar un método en donde la memoria emotiva fuera un instrumento capaz de despertar la intuición y la creatividad de un modo seguro, sin que el trabajo creativo estuviera librado al azar y a la inspiración.

El cuerpo podía ser un material más estable que los sentimientos y contenidos psicológicos. La vida interior del personaje podía ser activada automáticamente si se creaban las condiciones necesarias por medio de las acciones físicas adecuadas.

Relajación muscular y conciencia del propio cuerpo eran requisitos básicos para la creatividad. El actor tenía que construir un sentido de verdad, ideó la técnica del sí mágico que lo obligaría a ponerse en las circunstancias de la trama para proceder a la justificación interior del personaje que debía encarnar.

Deben actuar como si fueran el personaje (decidir las acciones, movimientos y gestos adecuados para la situación y el personaje). Plantearse una serie de objetivos que se fundan

entre sí para fomentar otros mayores y más abarcativos. Estos objetivos trazan la línea de la acción central.

En la década del '30 el autor replanteó su método: en vez de iniciar con el trabajo creativo a partir de la memoria emotiva y del trabajo de mesa, propone a sus actores comenzar construyendo por sí mismos la línea de las acciones físicas de los personajes.

Luego de que se hubiera establecido la partitura física exterior (a partir de conocer el sumario de la escena a representar), las emociones y los sentimientos aparecerían por añadidura, generados justamente por esas acciones. Una vez delineado el esquema físico, el actor debía continuar su trabajo, completando con su imaginación toda la información necesaria para dar vida al personaje.

Este abordaje del rol desde las acciones físicas no implica dejar de lado el interior. Se trata de un método de acciones psico-físicas que parte de la idea de que toda acción tiene un componente psíquico.

El autor precisaba los detalles del texto, aclarando su sentido y procurando el efecto de verosimilitud que hiciera creíble el mundo ficcional (evitar excesos y redundancia).

El método stanislavskiano exige la justificación interior de toda acción, debe ser lógica, coherente y real. Para ello se torna necesario evitar lo superfluo. En la fase creativa de composición del personaje y de sus circunstancias lo superfluo es la tensión muscular excesiva que bloquea el trabajo creativo.

En el momento del trabajo en escena, los elementos superfluos son todos aquellos detalles innecesarios. Lo que se pretende es evitar la falsedad, clichés, estereotipos, exageraciones, mentiras (todo aquello que se opone a la naturaleza, lógica y el sentido común).

Para él, el personaje debe surgir de la combinación entre el trabajo creativo del autor y el del actor (fusión del personaje literario con el encarnado y vivenciado en el escenario). El director pedía a los intérpretes que añadieran contingencias basadas en su propia experiencia para completar información del texto con detalles lógicos/realistas que contribuirían a precisar el sentido de las situaciones.

Las vivencias y los sentimientos dejan de ser la causa del accionar y pasan a ser el resultado del quehacer del actor, de su concentración en las circunstancias dadas. Con este método podía repetir cualquier sensación y emoción deseadas las veces que fuera necesario.

Bertolt Brecht: La función social del arte.

Las obras dramáticas de Brecht se caracterizan por mantener estructuras abiertas y discontinuas que incluyen elementos dialécticos. Este procedimiento constructivo tiene dos objetivos relacionados entre sí: primero se busca generar el distanciamiento necesario para vehicular al público un saber sobre las contradicciones del sistema capitalista que llevarían a un querer-hacer que se volcaría en acciones concretas en la sociedad; y segundo, el trabajo con una estructura abierta buscaba dejar sin resolución los conflictos planteados, con el objetivo de aludir directamente a una sociedad contradictoria en constante proceso de transformación, en la que los conflictos tampoco parecen resolverse sin la lucha de los hombres.

Las piezas del dramaturgo alemán constan de una sucesión de cuadros independientes entre sí, articulados por medio del montaje (inspirado en el cine de Eisenstein; no intenta producir un efecto de continuidad sino evidenciar los cortes y las suturas).

Brecht buscaba acercarse a la cultura popular por medio de la mezcla del lenguaje culto y el lenguaje popular, la claridad narrativa y el carácter didáctico. Sus obras se apoyan en una referencialidad directa, dado que la relación con la realidad sociopolítica exterior parece explicitada en el discurso dramático.

El carácter utópico de este teatro (característica de todo teatro político) alcanza su máxima expresión en la creencia de que es posible conducir al público hacia una transformación directa en la vida real.

Los elementos que forman parte de la representación no se presentan integrados en una obra de arte total, sino que son utilizados de un modo independiente y autónomo, estableciendo entre ellos relaciones no-subordinadas en las que todos los sistemas significantes adquieren la misma importancia.

Gestus: Todo un complejo de gestos y ademanes, de naturaleza variada que, junto a otras expresiones orales, constituye la base de una situación dada que está viviendo un grupo de hombres y que determina la actitud total de todos los que participan en ese suceso.

El gestus es necesariamente social, define aspectos significativos y esenciales de la relación entre personas y permite sacar conclusiones acerca de las circunstancias sociales. ES una expresión que aparece definida por medio de un complejo de gestos y expresiones orales, implica una relación social y determinados sucesos son los que desencadena.

Tipo de actuación épica: Actuar de memoria, citando gestos y actitudes.

La tarea de los actores consiste en narrar una historia conociendo de antemano su desenlace; más que vivir sus papeles deben ilustrar la narración. El actor muestra su personaje.

Esta des-realización puede manifestarse en el desdoblamiento del personaje y en la asunción de diferentes roles por parte de un mismo actor, como así también en las referencias y los comentarios del actor sobre su personaje.

Elementos de epicidad:

- 1) Elementos narrativos: El narrador, las canciones.
- 2) Elementos literaturizantes: Los carteles, las proyecciones y los títulos de los cuadros.
- 3) Elementos de ficcionalización: El desenlace expresado, el teatro en el teatro y el teatro/ficción.

El narrador tiene la función de interrumpir la acción directa y reemplazarla por la reflexión, la descripción o el comentario de los personajes dirigido directamente al público.

Con respecto a los literaturizantes, son también procedimientos narrativos que complementan y subrayan los acontecimientos representados en la escena.

El final expresado (procedimiento que provoca la ruptura de la ilusión) consiste en informar sobre el desarrollo de la trama o acerca de los personajes, obligando al espectador a concentrarse en los acontecimientos mismos y no en el desenlace, por lo cual queda anulado todo su efecto de suspense.

Teatro en el teatro: introduce otra representación dentro de la ficción escénica, produciendo una ilusión de que, como espectadores, asistimos a la representación y, al mismo tiempo, a la obra interna.

La presencia de múltiples elementos que evidencian la ficción busca romper el efecto de verosimilitud propiciado por la puesta en escena naturalista, enfatizando la idea de que lo representado no es real sino un fenómeno fabricado y artificial.

Humor como factor de distanciamiento (ironía, parábola o parodia), impide que lo patético o lo emotivo se apoderen de la conciencia del espectador; funciona como instrumento de crítica al comportamiento humano. Revelador de conductas y actitudes sociales ocultas/ambiguas.

Las poéticas realistas de Stanislavsky y Brecht.

Ambos son los artífices de las prácticas escénicas y actorales con mayor productividad en las poéticas teatrales del siglo XX. Sus posiciones teóricas son divergentes. Sus teatros no se oponen radicalmente, es posible señalar elementos (ideológicos o estéticos) que, más allá de sus diferencias, tienen fuertes vínculos; evidenciando que ambos tenían una búsqueda artística común.

Brecht no rechazaba completamente el método del director ruso, sino que tomaba de él aquello que podía serle de utilidad para estimular a los actores durante su entrenamiento o su labor creativa.

Stanislavsky y Brecht luchaban contra la falsedad, el cliché, los estereotipos del teatro. Criticaban la producción teatral de su tiempo (decadente y carente de verdad, belleza y autenticidad). Se oponían al teatro como mero divertimento y como distracción inmediata, vacío de contenido (Teatro Burgués= falsas reproducciones de la vida social).

Brecht decía que el teatro de su tiempo presentaba la estructura de la sociedad como una realidad inmodificable, privando al arte de su función social y alejando toda esperanza de cambio.

Ambos autores buscan proveer nueva vida a la escena. Con este fin, el ruso propiciaba la desteatralización (eliminar todo lo que había de falso y estereotipado). Aconsejaba a sus discípulos evitar la falsa animación de pasiones, la caracterización de tipos o el mero uso de actitudes y gestos convencionales. Se trataba de vivir sus pasiones.

El alemán propiciaba la reateatralización (presentar la escena como un espacio lúdico y artificial; manteniendo al espectador consciente de estar en el teatro). Él decía que la condición necesaria para crear una imagen auténtica de la vida social era el restablecimiento de la realidad en la escena.

El teatro se transforma en algo vivo, dinámico y productivo; no mero entretenimiento.

Ambos coinciden en su repudio al realismo, al puro exhibicionismo (de aquel que más que representar un personaje busca personificar un determinado tipo de actor y cuyo juego escénico consiste en la mostración de su técnica).

Ambos se concentran en la búsqueda de un nuevo tipo de actor, uno que deje de ser un mero intérprete-ejecutor para que sea un creador, provisto de la conciencia de la propia corporalidad y de las propias acciones físicas, con la capacidad de dominar todos los medios expresivos posibles.

El realismo épico brechtiano mantiene puntos de contacto con la poética realista de Stanislavsky. Coincidían en que el teatro debería reflejar el mundo real, mostrar grupos humanos y situaciones como los que pueden verse en la vida cotidiana. La manera en que cada uno produce el efecto de realidad es diferente. El segundo busca reproducir la realidad hasta los más mínimos detalles, restituyendo la verdad y naturalidad en el teatro (Ruso). El primero (alemán) busca enfatizar la condición social de los personajes y la lógica de las relaciones de producción. Su método (materialismo dialéctico) supone que el teatro debe ser un arte que muestre la transformabilidad de la realidad y genere en el espectador deseos de realizar acciones concretas.

El teatro debe asumir una posición dialéctica para representar al hombre y a la sociedad en sus aspectos contradictorios. En la puesta en escena aparece a partir de un trabajo de oposición entre pares de elementos (palabras-acciones, actor-personaje, personaje-espectador, gesto-apariencia social, identificación-distanciamiento, textos-música).

Para Stanislavsky en cambio estos elementos no deben de ser contradictorios sino apuntar a un mismo significado.

El alemán reconoce que el método del otro autor contempla también el aspecto social. En primer lugar, porque la teoría del ruso sobre las acciones físicas se desarrolla bajo la influencia de la vida soviética y de sus tendencias materialistas. En segundo lugar, porque Stanislavsky enseñaba a los actores que la actuación individual sólo podía alcanzar su máximo efecto dentro del marco de una actuación en conjunto y rescataba la importancia social del arte escénico.

Por último, el aspecto social estaba contemplado también en la construcción del personaje como un ser humano integral, con rasgos psicológicos, emocionales y sentimentales identificables, inserto en un entorno social y político que lo condiciona profundamente.

Del mismo modo en que el método del ruso buscaba restituir todo los detalles del texto, también intentaba captar la vida social en toda su complejidad. El trabajo de la puesta en escena se apoyaba en la búsqueda de documentos y fuentes pictóricas para la ambientación de la trama y fabricar decorados.

El director ruso contribuyó a fomentar la concepción del decorado escénico como un lugar verosímil, habitable y asimilable a espacios reales y cotidianos a partir de la producción de un fuerte efecto de realidad.

Las puestas de Brecht presentaban un decorado simple, quedaba sintetizada ahí su percepción del comportamiento humano y del medio social. No buscaba decorados enmarcados o telones de fondo, construye el espacio para que el pueblo lo viva.

Advierte que, por todos esos aspectos, Stanislavsky señaló al arte el camino hacia el socialismo. Sin embargo, en su opinión, el aspecto social de su método resultaba insuficiente para combatir una enfermedad de naturaleza social.

En su concepción, el artista es un pensador, revelador de verdades, desenmascarador de la falsa justicia. Su función es representar las relaciones y los procesos sociales de los hombres en su vida cotidiana, para denunciar abusos de la clase dominante.

En el método stanislavskiano el actor se identifica al máximo con el personaje, se transforma en él, vive su personaje. El actor del teatro épico, por el contrario, tiene que guardar una distancia y describir/mostrar a su personaje. El método naturalista pretende la

identificación del actor con su personaje, que el actor actúe como si fuera él, mimetizándose en base a la vivencia interior.

La actuación deíctica requiere un actor que muestre a su personaje, que lo represente desde un punto de exterioridad a él, lo cual plantea una ruptura con la concepción psicológica del personaje.

Pero la identificación que el director ruso buscaba no era solamente la del actor con el personaje sino del personaje con el espectador (crear una ilusión total de realidad era el objetivo).

Brecht admite el procedimiento de la identificación, al menos en una fase del proceso creativo y en el trabajo de aproximación al texto. El actor se tiene que identificar con el personaje. Aunque no con sus rasgos psicológicos particulares; sino con el tipo social que representa ese personaje (gestus social que el actor debe elaborar a partir del estudio minucioso del proceso que se cumple entre su papel y las restantes figuras de la obra).

El objetivo del actor épico es, según Brecht, no mostrar la ira, sino los esfuerzos por dominarla; no mostrar sólo la volubilidad del ebrio sino los esfuerzos por parecer sobrio. Provocar emociones en sí mismo, mostrando todas las manifestaciones que se les puede adjudicar.

Si bien en el teatro épico el personaje debe construirse partiendo de lo social y no de las vivencias del actor; Brecht reconoce que en una de las fases (entre el momento inicial de aproximación y la fase decisiva en la cual se intenta ver el personaje desde la óptica de la sociedad) fundamentales es el trabajo del actor sobre sí mismo.

Stanislavsky era consciente de que la identificación nunca podría ser completa, sino parcial; dado que el actor debía partir de sus propias vivencias/sentimientos/recuerdos y poner al servicio del personaje experiencias análogas a las propuestas por la obra.

El desdoblamiento entre actor-personaje del que habla Brecht no es por lo tanto un objetivo nuevo, sino que es el resultado de haber llevado al extremo la idea de las dos perspectivas paralelas (el personaje y el intérprete, presente ya en la teoría del ruso).

La acción física para Stanislavsky es una acción voluntaria, real y creíble que debe fusionar el acto y el pensamiento, el cuerpo y la mente; exige la presencia total y psicofísica del actor.

Brecht exigía que el actor mostrara la anécdota, el suceso y la acción; sabiendo que los sentimientos/estados de ánimo surgirían por sí mismos. Las acciones físicas ya no sirven sólo para componer el personaje en forma realista, sino que deben ponerse al servicio de la ilustración de la anécdota. Stanislavsky coloca al actor en el centro del proceso creativo y de la práctica escénica, quien se convierte en el elemento más importante de la representación.

Para ambos era necesario que los actores alcanzaran una profunda comprensión del espíritu del dramaturgo. Según el ruso, componer una puesta en escena consistía en hacer visible el sentido profundo del texto dramático. El actor debía poner sus propios pensamientos en lo que el autor había escrito, debía ser capaz de leer entre líneas y dar vida al subtexto.

El actor debía apropiarse de ese material, encarnarlo para realizar en escena una actividad verdadera y productiva, total, íntimamente entrelazada a la trama de la obra.

Brecht consideraba que el actor debía mantenerse lúcido, para transmitir las ideas del autor claramente. Debía ser capaz de mantener también su independencia.

Stanislavsky admitía la acción razonada durante el proceso creativo y en la puesta en escena (partitura física del actor) que debía estar compuesta por acciones lógicas y coherentes.

Brecht otorgaba un lugar importante al aspecto emotivo. Reclama del espectador una actitud activa, productiva y creadora: no solo debe completar los sentidos propuestos por el espectáculo, sino producir nuevos significados y, a partir de ellos, arribar a una praxis social. Brecht buscó diferentes caminos para superar el sentimiento de conmiseración e identificación con el personaje y el “efecto paralizante de las convenciones teatrales”.

Stanislavsky planteó el objetivo de apelar a un espectador activo que, si la actuación resultaba creíble, respondería necesariamente a su verdad a través de un proceso de empatía.

En la segunda fase del método Stanislavsky parte de los conflictos de los objetivos de los personajes, que el actor debe asumir como propios para realizar la línea de acciones físicas teniendo en cuenta las circunstancias dadas.

Brecht, en cambio, parte de una acción física improvisada libremente. Orientación por parte del autor, pero también independencia.

Como en el sistema stanislavskiano, se indagaba en las causas del comportamiento de los personajes y en las motivaciones que los llevaron a actuar de un modo determinado. Mientras él propiciaba la justificación interior de cada acción/gesto/movimiento de los actores; Brecht pedía investigar el porqué de esos comportamientos y acciones en los personajes (con miras a establecer relaciones de causa-efecto, y a demostrar el grado en que la praxis histórica y social determina los comportamientos y las actitudes de los individuos).

Conclusiones

El sistema de Stanislavsky plantea una serie de conceptos básicos (objetivos psicológicos y físicos, el super-objetivo, el subtexto, las circunstancias dadas, la vivencia, la imaginación artística, la memoria emotiva, el sí mágico), elementos destinados a un objetivo central: engendrar en el actor sentimientos análogos a los del personaje y posibilitarle así “vivir el papel”. En el curso de los trabajos descubre que estos recursos no son infalibles, no funcionan como una base estable para la vivencia.

Buscaba en ambas fases presentar al teatro como un fenómeno vivo y dinámico, objetivo que también perseguía Brecht.

El teatro de este último posee una finalidad social y práctica: tornar consciente al hombre de su entorno sociopolítico, alienación y falta de compromiso con la circunstancia histórica para conseguir motivarlo e impulsarlo a transformar esas condiciones.

Utiliza la dialéctica como método narrativo: se trata de historiar, de representar un acontecimiento (pasado o contemporáneo) de una manera histórica, para verlo como algo pasajero y temporal.

Su propuesta de hacer del teatro un medio de comunicación y movilización fundado en el placer radical de conocer sigue siendo productivo, así como sus propuestas estéticas.

Contribución más importante: Concepto de *Verfremdung* (se concreta por medio de una serie de procedimientos a los que se recurre constantemente en la escena contemporánea).

Ambos autores coinciden en la necesidad de poner al arte al servicio de la verdad y la belleza. Brecht llevó al extremo muchos elementos planteados por el ruso y reconoció haber aprendido de él la naturaleza artística, la incesante lucha contra los clichés, los esfuerzos por estimular la creatividad del actor, los ejercicios a través de los cuales se busca intensificar la observación y la toma de conciencia.

La praxis teatral actual (múltiple y heterogénea) se edifica sobre las poéticas de ambos directores, con las cuales se puede concordar o no, pero no se puede negar su influencia.

Servos, Norbert; “Danza y emancipación. La danza teatro de Pina Bausch”

Cuando en la temporada 1973/74 Pina Bausch se hizo cargo de la danza-teatro de los escenarios de Wuppertal, se produjo un giro en el desarrollo estancado de la escena alemana del ballet.

La danza-teatro, una mezcla de recursos teatrales y dancísticos, abrió una nueva dimensión a ambos géneros. Y sirvió básicamente para presentar piezas escénicas que aspiraban a algo nuevo en la forma y en el contenido.

El teatro-danza de Wuppertal descubrió y desarrolló espacios de libertad inusitados en el contexto de una cultura del ballet que en esencia se contentaba con la conservación y la actualización titubeante del legado clásico o con la danza moderna importada de Estados Unidos.

Ahora por primera vez, con Pina Bausch, parecía retomarse –al menos de manera indirecta– el contacto con la tradición revolucionaria casi olvidada olvidando su patetismo y su fatalismo universal.

Nueva York, donde se familiarizó con la danza moderna, Pina Bausch creó con sus primeras piezas (entre las cuales la más destacada podría ser la coreografía de Stravinski *Frühlingsopfer* (La consagración de la primavera)).

No “coreografió” el material, sino que utilizó elementos aislados del argumento como punto de partida para su propio mundo de asociaciones. Mientras otros coreógrafos se esforzaban en la traducción de música e historia a movimiento, la danza-teatro trabajaba directamente desde y con las energías del cuerpo. Esos materiales se narraban como historia del cuerpo, no como literatura bailada.

Desde el comienzo de su trayectoria ya era evidente un cambio de paradigma en la forma de verse a sí misma como coreógrafa.

También el año siguiente, 1971, Pina Bausch prosiguió en esa nueva dirección crítica con su tiempo. En su primera pieza para un teatro municipal, la coreografía *Aktionen für Tänzer* (Acciones para bailarines), los bailarines volvían a representar formas desfiguradas.

Por primera vez también se encuentran aquí los elementos escénico-teatrales que en lo sucesivo integraría Pina Bausch cada vez más en sus piezas.

En la obra que significaría su debut en Wuppertal en la primavera de 1974, Pina Bausch realizó una incursión en el problemático mundo de los miedos de la infancia, al que sin

embargo no recurriría de nuevo. No obstante, la ruptura hacia la nueva forma, que obtendría validez mundial más adelante bajo el nombre danza-teatro.

Pina Bausch se acercó a lo que en el futuro se convertiría en su tema central: la relación entre ambos sexos y sus intentos tragicómicos de alcanzar la felicidad. El verdadero descubrimiento de esa velada fue observar que la forma trivial de la revista se presta perfectamente a la exploración de las relaciones interpersonales. La contraposición poética entre la realidad cotidiana y los modelos difundidos a escala masiva se convertiría en los siguientes años en el tema definitorio de la danza-teatro de Wuppertal.

De esta forma, el verdadero significado del trabajo de Pina Bausch radica en su ampliación del concepto de danza, que libera al término coreografía de su limitada definición como sucesión cohesionada de movimientos. Poco a poco, la danza se convertía en un objeto al que se cuestionaba, cuyo lenguaje tradicional de expresión ya no se daba por hecho. La danza-teatro se construye a partir de lo que se podría denominar teatro de la experiencia y evoluciona hacia un teatro que transmite estéticamente la realidad, y la hace directamente experimentable en directa confrontación como realidad corporal. La danza-teatro de Wuppertal, al liberarse del yugo del texto y por ello dar concreción a la abstracción de la danza, condujo a ésta –por primera vez en su historia– a tomar conciencia de sí misma, a emanciparse y encontrar sus propios medios.

Los esfuerzos de los planos: el teatro de la experiencia.

Este debut innovador de danza-teatro no se dejaba clasificar sin resistencias en el canon vigente de valores y categorías, se alejaba de aquello que hasta entonces se entendía por danza.

Lo irritantemente nuevo de los trabajos de Pina Bausch es que exigían claramente –esto lo demostrarían sus siguientes piezas cada vez con más evidencia– una nueva comprensión de la danza. La superación de los límites disciplinares, la supresión de la línea de demarcación que tradicionalmente transcurría entre danza, teatro hablado y teatro musical se escapaba a todos los intentos usuales de clasificación. Las piezas obstruían el funcionamiento del teatro como empresa y provocaban fricciones que al principio casi nadie estaba dispuesto a entender como productivas.

La separación de personalidad (talentosa) y obra (“hermético-cerrada”) se acabó convirtiendo en la característica distintiva de esta recepción. Fue precisamente la crítica la que proporcionó a la par los argumentos para la atracción y el rechazo simultáneos durante el periodo de creciente popularidad de la danza-teatro de Wuppertal.

Una de las causas de esta irritación radicaba en el montaje, que se convirtió en el principio dominante del estilo en la danza-teatro. La conexión de escenas de libre asociación, que no se ven atadas a ningún hilo argumental, a ninguna psicología del personaje y a ninguna causalidad, resiste también a cualquier intento de desciframiento usual.

Lo que sucede en el escenario difícilmente se deja reconstruir en lenguaje hablado o escrito. Como mucho se puede describir, y en ese caso, hay que contentarse con meras aproximaciones. La complejidad de todo aquello que constituye el proceso vivo sobre el escenario no se puede fijar en un significado. Dado que las piezas de Pina Bausch no poseen ninguna fábula en el sentido brechtiano ni se despliegan en torno a la variación sistemática de un tema, la conexión se produce únicamente en el proceso de recepción. En este sentido las piezas de Bausch son “incompletas”, no independientes, porque para poder desplegarse

requieren un espectador activo. La clave está en el público, a quien se apela en relación con sus intereses y experiencias cotidianas. Éstas exigen ser comparadas y relacionadas con los acontecimientos que ocurren en la escena.

Solo cuando la corporeidad expuesta en la escena (la conciencia corporal representada) entra en correlación con la experiencia corporal del espectador, es posible la elaboración de un “contexto de sentido”. Este depende del horizonte concreto (corporal) de expectativas del público, que se ven decepcionadas o confirmadas o se mezclan con las acciones en escena, abriendo con ello nuevas experiencias.

Los trabajos de Pina Bausch parten de la experiencia corporal cotidiana en sociedad, que se ve trasladada y distanciada por medio de secuencias objetivadoras de imágenes y movimientos. Lo que el individuo vive diariamente en su cuerpo como limitación y reducción y que acaba conformando una suerte de autodisciplina tragicómica, se expone en el escenario a través de repeticiones, duplicaciones y otros mecanismos provocadores, de forma que se hace experimentable.

De esta forma queda descartada una mera recepción pasiva de sus piezas. El teatro de la experiencia moviliza los afectos y emociones porque trata de energías íntegras. No actúa, no hace como si, sino que es. Y en la medida en que el espectador se ve arrastrado por esta apasionante autenticidad de los sentimientos, desconcertante a la mente y a los sentidos, debe también decidirse y aclarar su propia posición.

Sin embargo, la danza-teatro no induce a la ilusión; induce al movimiento con la realidad. Su punto de referencia es la estructura social de afectos, que en cada momento se deja localizar históricamente de manera concreta. Después de que el teatro de los años 60 se esforzara en alcanzar elevaciones abstractas, la danza-teatro se dedica ahora al esfuerzo de los planos.

Del arte de adiestrar a un pez dorado: Cómo se explica a sí misma la danza-teatro:

Un tipo de teatro de la experiencia como este, no solo cambia las condiciones de recepción al implicar al espectador con todos sus sentidos; el traslado de la danza del plano de la abstracción estética al comportamiento cotidiano del cuerpo no es solo una cuestión de estilo, sino que también se refiere a otras cuestiones en el plano del contenido.

Las creaciones de Pina Bausch devuelven al espectador directamente a la realidad. Llevar la danza a tomar conciencia de sí misma significa también confrontarla con toda la diversidad de fenómenos reales. La capacidad particular de la danza de explicarse a sí misma a través de la presencia sensorial del cuerpo, se abre a la representación de una realidad que está determinada por convenciones corporales.

El hecho de que el teatro de movimiento de Pina Bausch no transmita sus contenidos a través de una fábula, no excluye la utilización de recursos del teatro épico. De esta manera, se encuentran de nuevo en la danza-teatro de Wuppertal algunos conceptos fundamentales del teatro didáctico, aunque sin pretensiones pedagógicas: el gesto de mostración, el exponer conscientemente procesos, la técnica del extrañamiento, así como la utilización particular de lo cómico han ido evolucionando hasta convertirse en sus recursos determinantes. Estos, junto con los temas tomados del mundo de la experiencia cotidiana, contribuyen a la “representación de los hombres tal como son en realidad” postulada por Brecht.

El principio de montaje de Pina Bausch se apropia de la realidad a través de fragmentos y situaciones aisladas. Y al mismo tiempo prescinde de cualquier dramaturgia argumental convencional. En lugar de ofrecer una interpretación absoluta de todos los detalles, en las piezas prevalece la pluridimensionalidad y una compleja simultaneidad de acciones que ofrecen un amplio panorama de fenómenos. Las obras no pretenden esa unidad en la que todos los elementos se dejan comprender como piezas alrededor del hilo conductor de una trama.

Comienzo y final no delimitan el marco temporal de una evolución psicológica de personajes. El principio dominante es el de la dramaturgia de números, que trabaja los temas en una sucesión libre, pero perfectamente calculada y coreografiada.

Se trata de investigaciones de campo, que se dirigen a la profundidad de las convenciones corporales y de los sentimientos para desde allí traer a la luz sus hallazgos. Así estos temas complejos se ven iluminados desde diferentes puntos de vista y nos podemos aproximar a ellos desde diferentes direcciones. Y con ello la danza-teatro renuncia a un único punto de vista que presupone siempre una interpretación incuestionable de la realidad. No finge saber lo que de hecho no se puede saber. En su lugar hace aquello que encuentra dudoso, en el mejor sentido de la palabra. En la danza-teatro de Pina Bausch se experimenta el trato con el material de la realidad durante la representación y se puede observar cómo ésta se va transformando en constelaciones cambiantes. El teatro aparece en un sentido original: como lugar de la transformación. Pero estas metamorfosis no quieren engañar al público empleando un juego burdo de prestidigitación, ni tampoco quieren consolarle o hacerle olvidar algo. La danza-teatro no seda los sentidos, los agudiza para percibir "lo que es real". El teatro vuelve a funcionar como un laboratorio en el que la coreógrafa hace que los diferentes reactivos surtan efecto unos sobre otros, se contradigan entre sí, se complementen y se unan en nuevas configuraciones.

Las investigaciones de campo que continuamente extraen muestras de la vida cotidiana para verificar la idoneidad de las formas usuales de relación no parten de opiniones preconcebidas.

Los ejercicios, las variaciones sobre un tema no están obligadas a seguir ninguna lógica estricta. De esta manera también se suprime la vinculación habitual con los principios de causalidad. Ningún hilo narrativo rígido tensado entre principio y final toma al público de la mano y lo lleva hacia una meta preconcebida por la coreógrafa. Las razones por las que las personas actúan sobre el escenario y la manera de hacerlo no activan ninguna psicología como motor de la obra. Las asociaciones libres de imágenes y acciones forman cadenas y analogías, tejen una red de impresiones ampliamente ramificadas que están conectadas entre sí de manera subterránea. Si hay alguna lógica, no es una de la conciencia, sino una del cuerpo, que no sigue las leyes de causalidad, sino el principio de analogía. La lógica del sentimiento y de los afectos no se atiene a la razón.

Consiguientemente, en la danza-teatro de Wuppertal falta la habitual diferenciación de roles entre protagonista y actor secundario.

El espectador ya no puede identificarse con la evolución individual de personas particulares. De esta manera, está obligado a buscar la tensión en la obra en un lugar distinto al habitual. Esta ya no se entiende en el sentido de un momento decisivo y liberador en la trama, sino que hay que buscarla en cada momento particular de la combinación de diferentes medios y estados de ánimo, como cuando se contrasta lo ruidoso con lo silencioso, lo rápido

con lo lento, la pena con la alegría, la histeria con tranquilidad, la soledad con el acercamiento titubeante.

Ninguna figura asume ya la función de representante que actúa de manera ejemplar. Lo individual y lo social se juegan directamente en el panorama de las pasiones. No es necesaria ninguna interpretación para comprender las condiciones sociales que configuran el trasfondo de la persona en escena.

Los bailarines no aparecen por primera vez como personas que asumen roles; se muestran desprotegidos, con toda su personalidad. Sus miedos y alegrías poseen el vigor de la experiencia auténtica. La danza-teatro, al hablar de la historia general del cuerpo, cuenta también siempre algo más allá de las historias actuales y vivas de las personas en escena.

Sin embargo, en un teatro que no apela tanto a las facultades cognitivas como a las emotivas, el extrañamiento cobra otra función.

La vivencia inmediata va por delante de la dilucidación racional. Mientras que el teatro épico de Brecht sirve a la confección de una “conciencia verdadera”, la danza-teatro ofrece una experiencia intensa. No organiza la resistencia desde un punto de vista racional, sino la rebelión de los afectos. Si el teatro didáctico apunta ante todo al contexto social y articula las manifestaciones según una visión del mundo previamente adquirida, Pina Bausch pone el acento en las normas y las convenciones interiorizadas. Su teatro físico permite la lectura de las relaciones sociales directamente en el comportamiento físico de las personas.

Como en Brecht, la danza-teatro extrae “todo del gesto”. Pero aquí el gesto se concentra en el campo de la acción corporal. No apoya un mensaje literario ni se compara con él, sino que habla a través de sí mismo. El cuerpo ya no es el medio para lograr un fin; él mismo se convierte en el tema. Este es el principio de algo nuevo en la historia de la danza: el cuerpo cuenta su propia historia. En las obras de Pina Bausch, el cuerpo aparece una y otra vez en su capacidad de verse reducido.

El extrañamiento hace visibles las limitaciones que se han arraigado. Lo que suele tomarse como norma indiscutible se extrae de su contexto habitual y se hace experimentable de una nueva manera. El lenguaje corporal cotidiano, a menudo deformado, permite a esta reproducción distanciadora “ser reconocida, pero también aparecer distanciada al mismo tiempo”.

A menudo el extrañamiento se logra a través de una comicidad que se sirve de recursos cinematográficos. Las secuencias de movimientos aparecen dilatadas a cámara lenta o transcurren aceleradas de manera cómica. Pero la comicidad nunca se da a costa de las personas en escena. No denuncia sus necesidades reales, sino que trae a colación algo que se ha perdido bajo la deformación. De esta manera, en los momentos cómicos siempre resuena también una tristeza que hace declinar en tragedia la comedieta grotesca de los modales pequeñoburgueses.

Pina Bausch suprime la frialdad y acerca inquietantemente los deseos reales al espectador.

En sus piezas, Pina Bausch retoma una y otra vez los mitos triviales, tal y como se difunden a través de películas de Hollywood, tiras cómicas, canciones de moda o a través de medios similares como la opereta y la revista.

No solo toma de ellas los elementos básicos coreográficos de su teatro de movimientos, sino que también les toma la palabra a sus ideales de belleza, camaradería y felicidad. Pero sus

representaciones idealistas no resisten la comparación con la realidad. En ellas se descubre la adaptación interiorizada como autodisciplina corporal. La postura del abrazo, que se estudia enfáticamente al estilo de Hollywood, fracasa.

Pero no solo el mundo fuera del teatro está incluido en la reflexión, sino también el propio teatro. Las convenciones del aparato teatral, con su división entre acción escénica y pasividad del patio de butacas.

La danza-teatro de Wuppertal se opone a las demandas de exhibición de valores superficiales. Como en la danza expresionista, que renuncia a escenografías y vestuarios costosos en beneficio de una concentración en el cuerpo, Pina Bausch subordina escenario y accesorios a los objetivos de lo que expresa.

Son espacios de juego poéticos (un prado real, la pintura de un mar solidificado, una isla que flota en el agua) que amplían el realismo de la danza-teatro hacia una realidad utópica, una utopía real. Pero sobre todo son espacios de movimiento cuya naturaleza sirve a los bailarines para desarrollar posibilidades de movimiento, que hacen audibles el sonido de sus pasos (por ejemplo, con hojarasca o agua en el suelo) u oponen resistencia a sus cuerpos (por ejemplo, con tierra).

Vestimenta típica de hombres y mujeres, que se presentan en roles sociales cambiantes. También aquí cuestiona la danza-teatro la función de una u otra prenda. Ya en sus primeros trabajos Pina Bausch mostraba continuamente a las mujeres como vampiras asesinas de hombres o como inocentes muchachas.

Ahí aparece la máscara social como mascarada absurda: cuando un hombre corpulento en un minivestido de *lúrex* representa al dios Amor disparando flechas. El placer infantil de disfrazarse en este tipo de escenas interviene tanto como el placer de una irritación dramática calculada con precisión.

La belleza sigue siendo un ingrediente importante en la danza-teatro: no como fin en sí, sino como parte del anhelo humano.

Se eligen las canciones solo por su contenido emocional y en función de si transmiten el tono fundamental de una escena –no importa si a un volumen bajo, alto, rápido o lento–. También aquí llega lejos la mirada de la coreógrafa: en un respeto que toma en la misma consideración todas las culturas y todas las formas.

Esto quiere decir que el teatro no está fuera de la realidad. La danza-teatro lucha contra lo que encarna como institución, contra la amenaza constante de su inmovilismo, para ponerlo de nuevo en vigor como lugar vivo de experiencia. De esta forma ya no se acepta la frontera entre proceso de ensayo y espectáculo. Lo hecho, lo desarrollado, se muestra también como tal con total claridad.

De esta manera el teatro vuelve a funcionar como proceso actual de apropiación de realidad. Se carga con las contradicciones de la realidad y las traslada a plena escena.

Posición erguida: Lenguaje corporal e historia del cuerpo.

Ernst Bloch describe a la danza y la música –antes que al texto– como elementos originales que ayudan al ser humano a cerciorarse de sí mismo. Pero “[estos elementos] no viven en sí mismos”, primero “tendrían que encontrar un vehículo que les permitiera prepararse amplia y firmemente para alcanzar la expresión.” Es posible que la danza tenga que recorrer un largo

camino como para poder ahora llegar hasta sí misma, para emanciparse, encontrar sus propios medios y volver de nuevo a sus orígenes.

El trabajo de la danza-teatro de Wuppertal interrumpe la continuidad de la escritura de la historia de la danza, que con los ojos fuertemente cerrados va de una innovación técnica a la siguiente, como si precisamente la persona que baila estuviese fuera de toda evolución social.

La irrupción del cuerpo conmovido como objeto de la danza-teatro tiene consecuencias trascendentales. Cuando las rutinas de comportamiento del individuo están en el foco de atención, la historia general del cuerpo es lo que se toma en consideración, la generación de un determinado dominio del cuerpo.

Para Elías, lo fundamental es el desarrollo de la “naturaleza interna” del hombre, que abarca todo el ámbito del comportamiento humano, la transformación de sus afectos corporales y su vida sexual. El proceso de la civilización para él se presenta sobre todo como “transformación estructural del hombre en dirección a una mayor consolidación y diferenciación de su control de los afectos, y con ello también de su vivir”.

De manera simultánea, esta subyugación de la “naturaleza externa”, que se ramifica especialmente a través de la creciente industrialización en ámbitos técnicos específicos, va acompañada de un progresivo control de la vida sexual y de las manifestaciones corporales.

Los deseos instintivos pueden servirse cada vez menos de la manifestación directa, ya que están sujetos a un código creciente de convenciones. El ámbito del afecto se subordina con el tiempo a una red diferenciada de instancias de control que transforma decisivamente el hogar del alma.

Individuo y sociedad forman una unidad indisociable de influencia recíproca, están unidos entre sí a través de las así llamadas “cadenas de interdependencia”. De esta manera, se han desarrollado también las formas de comportamiento del hombre, especialmente el control de sus afectos, bajo la presión de las condiciones sociales generales. Aquí adquiere una relevancia central el problema de la monopolización de la violencia: a la progresiva concentración de la violencia que se desplaza de individuos hacia instituciones hasta la definitiva delegación en el Estado, se opone un proceso de interiorización de las coacciones externas hacia las autoacciones.

Cuando la danza-teatro se ocupa de los modales, se trata de algo más que de una cuestión de gusto, de costumbre, decencia y “moral”. Apunta a la historia en su estructura profunda, en su forma de inscribirse en el cuerpo.

El estricto canon de normas del ballet clásico-académico y su orden exacto, son el símbolo del orden social de su tiempo y son ejemplares respecto al control de los afectos exigido al hombre moderno.

Pero la danza clásica refleja esta limitación del cuerpo en cierto modo de manera inconsciente. En la danza-teatro, por el contrario, esa continuidad inconsciente se detiene de repente. Los deseos reprimidos, que han invernado en el cuerpo a lo largo de la historia, exigen su derecho. La danza de la bella apariencia se ha paralizado para preguntarse por fin qué es lo que mueve al cuerpo que baila, por qué se mueve.

Ahí precisamente radican las posibilidades de la danza-teatro, donde el control del hombre abandona el marco lingüístico y racional concreto, donde el sometimiento de la “naturaleza externa” va emparejado con el de la “interna”.

Al conocimiento racional se le suma la comprensión corporal, el entendimiento encuentra en la conciencia corporal un socio de igual valor. El anhelo, sin el cual la esperanza no puede existir, es la carencia sentida dolorosamente que goza de un derecho a residir en el cuerpo. Los ideales de la cabeza por sí solos no mueven ninguna mano. En la danza-teatro se completa la utopía: la posición erguida, para Bloch sinónimo de la emancipación del hombre, se tiene que aprender con todo el cuerpo, con todos los sentidos.

Pavis, P; “Hacia una teoría de la actuación”

¿Es posible una teoría del actor? Muy difícil describir y comprender lo que él hace exactamente. Apenas podemos decir que parece hablar y obrar no ya en su propio nombre sino en el nombre de un personaje que él aparenta ser o imitar. ¿Cómo procede y realiza todas esas acciones y qué sentidos producen ellas para el espectador?

La acción del actor es comparable a la del ser humano en situación normal, pero tiene el parámetro de la ficción, del “como sí” de la representación. El actor se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral, es el vínculo viviente entre el texto del autor, las directivas del director de escena y la atenta escucha del espectador está en el centro de toda la reflexión sobre el teatro.

Sería más fácil fundar la teoría del actor no limitándola a la del actor occidental, sino incluyendo la de tradiciones y culturas extraeuropeas. El *know how* del actor es mucho más técnico, más fácilmente descriptible y limitado a formas codificadas/repetibles que nada le deben a la improvisación o libre expresión en esos casos extraeuropeos.

El actor occidental parece querer dar la ilusión de que encarna a un individuo cuyo papel se le ha confiado a una historia en que él interviene como uno de los protagonistas de la acción.

Algunas observaciones sobre la metodología del análisis del actor contemporáneo occidental que no debemos limitar al actor naturalista o al del método (inspirado por Stanislavsky y Strasberg). El actor no imita necesariamente a una persona real: puede sugerir acciones mediante algunas convenciones o mediante relato verbal/gestual.

A partir de cuándo el ser humano está en situación de actor: el actor se constituye como tal desde el momento en que un espectador, o sea, un observador externo lo mira y lo considera como “extraído” de la realidad ambiente y portador de una situación, un papel, una actividad ficticia o por lo menos distintos de su propia realidad de referencia. Pero no basta que semejante observador decida que una persona particular está actuando una escena y, por lo tanto, es un actor.

Es preciso que el observado tenga conciencia de actuar un papel para su observador y que así la situación teatral esté claramente definida. Cuando está establecida la convención todo lo que el observado hace y dice no es ya creído ingenuamente, sino que es tomado como una acción ficcional que sólo tiene sentido y verdad en el mundo posible en que el observado y el observador convienen situarse. Al definir la actuación como una *convención ficcional* nos hallamos en el caso del actor occidental que juega a ser otro, por el contrario, el performer

oriental cuando canta-baila-recita realiza estas acciones reales en calidad de él mismo y no en calidad de un personaje que aparenta ser otro.

Performer en vez de actor. Ese uso subraya la acción realizada por el actor, en contraste con la representación mimética de un papel. El performer es el que está física y psíquicamente presente ante el espectador. Distinguiremos dos tipos de performers: el del performer que trabaja dentro de un sistema de performance codificado y el del performer que debe inventar y fijar su manera de estar presente cada vez que trabaja en una nueva producción, cuidando de no repetir lo que hizo en la producción anterior.

La construcción del papel.

El actor occidental (y el naturalista) establece sistemáticamente un papel: compone una partitura vocal y gestual sobre la cual se inscriben todos los indicios comportamentales, verbales y extraverbales, lo que le da al espectador la ilusión de que se lo pone frente a una verdadera persona. Él no solo presta su cuerpo, su apariencia, voz, afectividad; sino que se hace pasar por una verdadera persona, hecha según el modelo con la cual podemos identificarnos.

Muy pronto olvidamos que estamos engañándonos a nosotros mismos, al construir una totalidad a partir de escasos indicios: olvidamos la técnica del actor para identificarnos con el personaje y sumergirnos en su universo.

Realiza un trabajo muy preciso cuya complejidad. No es fácil distinguir (como hacen Stanislavsky y Strasberg) el trabajo sobre sí mismo y el trabajo sobre el papel.

Hay más bien un constante vaivén entre el yo y el papel, el actor y su personaje, la materialidad y la significancia. El trabajo del actor sobre sí mismo comprende las técnicas de relajación, de concentración, de memoria sensorial y afectiva, así como el enfrentamiento de la voz y del cuerpo, en suma, todo lo que preludia la figuración de un papel.

El trabajo del actor.

1. Su primer trabajo es estar presente, colocado aquí y ahora para el público, como un ser viviente que está dado en directo, sin intermediario. Pero todo actor presente ante mí manifiesta una inalienable presencia por definición misma. Lo que percibimos como materialidad presente, como objeto real perteneciente al mundo exterior y que después imaginamos en un universo ficcional como si no estuviera ante nosotros sino ante la corte del rey Luis XIV. El actor de teatro tiene un doble status: es persona real, presente. Y, al mismo tiempo, personaje imaginario, ausente, situado sobre otra escena.
2. Su segunda tarea es permanecer en el personaje, mantener la actuación, no romper la ilusión de que él es esa persona compleja cuya existencia debemos creer. Esto requiere una concentración y una atención continuas. Puede identificarse con el papel por toda clase de técnicas de autopersuasión, ora aparentar para el mundo exterior, ora tomar sus distancias respecto del papel, citarlo, burlarse de él, salir de él y volver a entrar en él a voluntad. De todos modos, debe ser siempre dueño de la codificación escogida y de las convenciones de actuación que él ha aceptado.
3. La dicción de un eventual texto no es sino un caso particular de esa estrategia comportamental: es ora verosimilizada, sometida en la mimesis a las maneras de hablar idénticas a las del medio en que se sitúa la acción.

4. Gracias al dominio del comportamiento y de la dicción el actor no imagina posibles situaciones de enunciación en que tanto su texto como sus acciones sobran un sentido. En responsabilidad del director de escena, pero también del actor decidir qué indicios se escogerán. El trabajo del actor sobre sí mismo, en particular sus emociones, sólo tiene sentido en la perspectiva de la mirada del otro; por ende, en su habilidad para encarnar, para *fiscalizar*.
5. El actor sabe administrar sus emociones. Nadie lo obliga a experimentar realmente los sentimientos de su personaje, y si toda una parte de su formación consiste, en cultivar su memoria sensorial y emocional para hallar mejor con rapidez y seguridad un estado psicológico sugerido por la situación dramática, eso no es más que una opción entre muchas otras. Igualmente, importante para el actor es saber fingir o reproducir en frío sus emociones, aunque sea para no depender de la espontaneidad, lo que cuenta en última instancia para el actor es la legibilidad de sus emociones por el espectador. Las emociones a veces están codificadas, repertoriadas y catalogadas en un estilo de actuación: así ocurre en la actuación melodramática del siglo XIX, en las actitudes retóricas en la tragedia clásica o en tradiciones extraeuropeas.

En la práctica contemporánea el actor da a leer directamente emociones y a traducidas a acciones físicas cuya combinatoria forma la fábula misma. Las emociones son puestas en movimiento, movimientos físicos y mentales que lo motivan en la dinámica de su actuación.

El actor actual ya no está encargado de imitar a un individuo inalienable: no es ya un simulador, sino un estimulador, performa sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad. Tampoco está obligado a representar un personaje o una acción de manera global y mimética, como una réplica de la realidad. En suma, se lo ha restablecido en su oficio pre-naturalista. Puede sugerir la realidad mediante una serie de convenciones que serán halladas e identificadas por el espectador. El performer, a diferencia del actor, no actúa un papel, obra en su propio nombre.

Sobre un escenario, el actor nunca se deja olvidar, porque la producción del espectáculo forma parte del espectáculo y del placer del espectador.

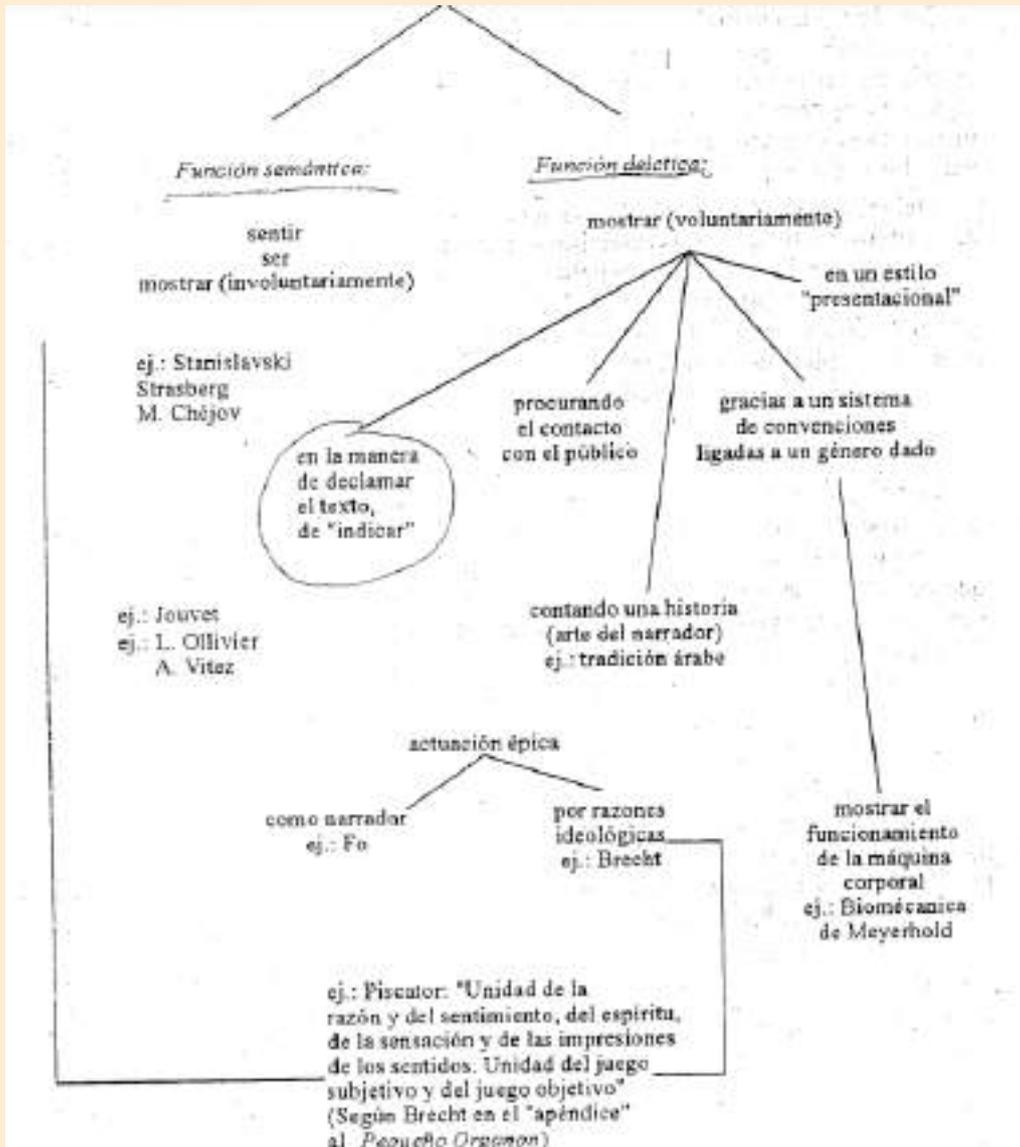
6. A menudo el actor procura identificarse con su papel. Aparenta creer que su personaje es una totalidad, un ser semejante a los de la realidad, mientras que, de hecho, está compuesto solamente de escasos indicios que él y el espectador deben completar y suplir de manera que se produzca una ilusión de persona.

Fundamentalmente, la actitud del actor ante el papel se divide entre un sentir y un mostrar, entre una función semántica (actuar que se es x) y una función déctica (indicar un momento y un lugar desde donde se habla o se obra).

La función déctica concierne a la presencia del actor, su percepción ligada únicamente a las coordenadas espaciotemporales del momento y del lugar donde se observa. La característica específica del teatro es existir solamente en la presencia pura del actor viviente ante un espectador.

La función semántica está ligada al sentido, al hecho de que el actor representa (esto es: construye y significa) un personaje. Tiene necesariamente una relación con la mimesis.

Esquema de la mayor parte de las teorías occidentales del actor con arreglo a esa oposición entre función semántica y deíctica.



Este esquema muestra la diversidad de las escuelas y de las concepciones del trabajo del actor. Para Jouvét (1965) se hallará el papel gracias a los constreñimientos de la dicción, del ritmo y de la respiración del actor.

4. Métodos de análisis de la actuación.

4.1. Las categorías históricas o estéticas.

Cada época histórica tiende a desarrollar una estética normativa que se define por contraste con las precedentes y propone una serie de criterios bastante definidos. Es tentador describir otros tantos estilos de actuación: romántico, naturalista, simbolista, realista, expresionista, épico, etcétera.

Sería mejor ensayar una hipótesis sobre un modelo cultural que distinga en el tiempo y en el espacio diversas maneras de concebir el cuerpo y de prestarse a diversos modos de significación.

4.2. Las descripciones semiológicas.

Éstas conciernen a todos los componentes de la actuación: Gestualidad, voz, ritmo de la dicción y de los desplazamientos. Cada dominio recurre a las semiologías sectoriales existentes para extraer los grandes principios de su organización. Lo difícil es no parcelar la performance del actor en especialidades demasiado estrechas, perdiendo así de vista la globalidad de la significación: un gestuario particular sólo tiene sentido con respecto a un desplazamiento, un tipo de dicción, un ritmo, sin hablar del conjunto de la escena y de la escenografía de la que ella forma parte.

Nos esforzaremos por distinguir macrosecuencias dentro de las cuales los diversos elementos se reagrupen, se refuercen o se distancien, formando un conjunto coherente y pertinente, capaz después de combinarse con otros conjuntos.

También podemos considerar al actor como el realizador de un montaje puesto que él compone su papel a partir de fragmentos indicios psicológicos y comportamentales en el caso de la actuación naturalista que termina por producir la ilusión de la totalidad, momentos singulares de una improvisación o de una secuencia gestual sin cesar reelaborados, reducidos, cortados y vueltos a pegar en el caso de un montaje de acciones físicas en Meyerhold, Grotowski o Barba.

Conectores: Ligan dos elementos de la secuencia en función de una dinámica.

Embragues: Elementos que hacen pasar de un nivel de sentido a otro o de la situación de enunciación a los enunciados.

Totalizadores: Elementos que permiten completar o concluir una secuencia.

Ruptores o cortadores: Todo lo que provoca una ruptura en el ritmo narrativo, gestual, vocal, lo que hace estar atento al momento en que el sentido *cambia de sentido*.

El trabajo del actor sólo adquiere su sentido cuando se lo ha vuelto a colocar en el contexto global de la puesta en escena, allí donde él participa en la elaboración del sentido de toda la representación.

Otro motivo del análisis de la actuación está constituido por la noción de verbo-cuerpo. El verbo-cuerpo es la alianza de un ritmo vocal y un gestuario que se especifica de una cultura, alianza que la traducción de textos dramáticos no puede mantener y para la cual debe hallar otro verbo-cuerpo en la lengua y la cultura de destino.

Examinar con arreglo a qué verbo-cuerpos se organizan las secuencias, cómo la enunciación vocal y gestual lleva el texto, se pone a su servicio y modifica sin cesar su *encarnación* en el actor y la puesta en escena.

Así se explica que la categoría del ritmo global de la representación hay a devenido el esquema rector y el medio de estructurar la resultante de los intercambios y contrastes entre los diversos sistemas de signos.

4.3. Pragmática de la actuación corporal.

- 1) *La extensión y la diversificación del campo de la visibilidad corporal* (desnudez, enmascaramiento, deformación): En una palabra, de su iconicidad.
- 2) *La orientación o disposición de las caras corporales* con relación al espacio escénico y al público (de frente, de espalda, de perfil, de tres cuartos, etc.).

- 3) *Las posturas*, el modo de inserción sobre el suelo y el modo de manejar la gravitación corporal (verticalidad, oblicuidad, horizontalidad).
- 4) *Las actitudes*, la configuración de las posiciones somáticas y segmentarias en relación con el entorno.
- 5) *Los desplazamientos* o las modalidades de la dinámica de ocupación del espacio escénico.
- 6) Las mímicas como expresividad visible del cuerpo.
- 7) La vocalidad, expresividad audible del cuerpo y/o de los sustitutos y complementos.
- 8) Permiten una descripción precisa de la corporalidad del actor, lo que es un medio de registrar y comparar diferentes usos del cuerpo (Michel Bernard).

5. La lingüística y el arte del actor.

5.1. ¿Qué signos?

Un enfoque semiótico facilita la descripción de las operaciones complejas de significación y da una primera indicación de la conducta de la representación y del comportamiento del actor.

El actor es un portador de signos: 1º los *signos involuntarios* que son los de su físico, pero sobre todo los de las emociones no controladas de su aura “erótica” y de su presencia del efecto casi inefable que él produce sobre el espectador; y 2º los *signos voluntarios* que él, bajo la mirada de su director de escena, ha ajustado para el espectador, signos a partir de los cuales él compone pacientemente su papel.

5.2. La memorización del texto.

La memorización es una de las tareas más impresionantes del trabajo del actor. El proceso de los ensayos consiste en facilitar la memorización inscribiendo en el espacio y la serie de las acciones físicas las etapas del texto, sus principales jalones, su modo de estructuración gracias al ritmo de la actuación.

La concentración y el re-actuar ayudan a memorizar físicamente y a reconstruir sin esfuerzo.

5.3. Otras intersecciones.

Todo enfoque semiológico de la actuación debe reconsiderar las unidades habitualmente utilizadas. En particular, no parece oportuno concentrarse exclusivamente en los gestos separándolos de la palabra pronunciada y de la situación escénica.

La coordinación interaccional que designa *el conjunto de los fenómenos de sincronización, de armonización, de mantenimiento* concierne al trabajo del actor en su relación con sus partenaires y con la situación escénica en su totalidad.

Unidad 5. Teóricos. Puesta en escena. Performance. Redefiniciones de la noción de coreografía en la danza.

Barría Jara, Mauricio; “¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance”

Pregunta mal planteada porque la performance es esa clase de procedimiento artístico que precisamente ya no intenta contar algo, sino que busca hacer algo con alguien. Hace rato que a la obra no se le exige un rendimiento semiótico-comunicacional, o al menos tal exigencia no es la prioritaria al momento de su producción.

Ya no debe tratarse de pensar si hay algo más allá de la representación, sino en pensar los límites del mismo, los que se develarían críticamente como procedimientos históricos y culturalmente determinados, la cuestión deviene en saber que clase de citacionalidad o iterabilidad es a la que apela un performativo y ya no si lo performativo es igual a no representación. Entender los marcos categoriales como dispositivos en constante expansión, lejos de una dialéctica de la superación sintética. Posibilidad de una condición diegética de la performance que permita no solo volver sobre esta última sino, también, sobre las consecuencias que este cruce pudiera tener sobre la idea misma de relato, enfatizar el campo de tensiones que se configura más que el examen analítico de la noción citada.

La Performance

Lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, sino en el efecto que produce sobre el público y sobre el performer mismo, dicho de otro modo, reside esencialmente en la manera en que la obra se integra con la vida.

De ahí su radical inmediatez. Un trabajo con la intensidad y el flujo energético que la acción es capaz de suscitar tanto en el performer como en el público que asiste. No ofrece un sentido determinado, no trabaja sobre la referencia del signo, sino más bien sobre el nivel de ostensibilidad de una experiencia que la ejecución de una acción en vivo logra generar en ese momento determinado. De ahí su supuesta su irrepitibilidad y su resistencia a cualquier forma de reproducción.

Estado liminal o umbral → apunta a una suerte de estado de suspensión de la identidad cultural del individuo durante los ritos de pasaje. En los periodos liminales suelen tener lugar importantes reuniones en las que emergen los conflictos latentes de la colectividad y se buscan medios de solución. Dramas sociales.

Para ambos autores la ritualidad se define por una condición transformatoria de la estructura social, dado que al generar este intersticio transestructural esta suspensión transitoria de la identidad cultural y sus representaciones sociales, se revelan los mecanismos que las configuran y sus políticas de reificación. En otras palabras, hay un desaparecimiento momentáneo del simulacro en la que exhibe su ser simulación.

La performance no podría pretender convertirse en un objeto, en una disciplina o en un campo fijo de trabajo, sin que su peculiaridad transitiva no sufriera una traición. Es propio de la performance esta constante dislocación de su identidad a través del agotamiento de sus recursos. La performance es, sobre todo, un tipo de desplazamiento, más bien un problema que un formato, son los problemas lo que llevan a un determinado artista a recurrir a este soporte. La performance en tanto desplazamiento no podría constituir un género y su riesgo radicaría precisamente en esta institucionalización.

Segundo aspecto: Comparte un nexo filial con el arte conceptual, en tanto pone su énfasis en la actividad artística antes que en la manufactura. Lo que interesa a la performance es el proceso, la exploración y la investigación antes que el objeto.

Tercer aspecto: la performance define al cuerpo como soporte preferencial, entendiendo a este cuerpo como materia y acción, más específicamente, la performance pone en juego una política del cuerpo y no una reflexión sobre el cuerpo. Esta materialidad no debería entenderse como la mera fisicalidad de un cuerpo, es su conversión a tiempo lo que la constituye. La performance es un arte de acción cuyo aspecto central es el trabajo de omisión, o más bien, el no-trabajo con el tiempo, es decir, no trabaja sobre una economía temporal que fije la

estructura de un relato de modo de garantizar un efecto determinado, lo cual tiene como resultado el florecimiento del tiempo como duración desnuda: lo que se podría expresar como un dejar de suceder.

Kirby definía el happening como un tipo de teatralidad sin matriz narrativa y personajes, tomando como referencia las puestas en escena de Cage. Féral define este curso serial como una suerte de flujo de fragmentos de significantes que se van yuxtaponiendo en el curso de la acción, sin nunca constituir una estructura codificada determinada y continua, que es lo que ella entenderá como narratividad. La performance no es narrativa en cuanto no sucede con un plan previamente fijado en función de un efecto previamente determinado como lo haría el teatro.

De esto resulta que la performance es un dispositivo construido que ejecuta el límite de su eficacia, y por ello juega en el umbral del simulacro, dentro y fuera, a la vez, en lo que reside su fuerza. Lo que diferencia la práctica de la performance de la teatralidad. Mientras apelaría a un tipo de estructura de eficacia del tiempo, con diferentes niveles de complejidad, la performance sería un trabajo sobre la omisión del tiempo, entonces sobre la borradura de los ritmos sobre el fin del relato en lo que emerge la pura densidad de la duración.

El video

El videoarte sugiere un problema similar al de la performance en cuanto a su emergencia también ocurre como un desplazamiento, esta vez del desarrollo de las técnicas de producción y comunicación en una sociedad de la información telemática.

El videoarte aparece reclamado en su operacionalidad artística como un mecanismo que pondría en evidencia el límite entre arte y técnica: El videoarte suspende -interrumpe, deforma, manipula-, el flujo, las condiciones -ideológicas- de las cuales depende, los efectos -perceptuales y sociales- que predispone.

Se cumpliría precisamente en una crítica a la comunicabilidad de la forma, es decir, a la inmediatez, a la transparencia, a la actualidad del mensaje que propone la comunicación telemática de los medios masivo. El potencial crítico o la reserva crítica del video consiste en la constante elaboración de una política de la visualidad, del develamiento de la eficiencia tecnológica de la visivo.

Coincidencia problemática entre video y performance respecto del cuestionamiento a la comunicación. En el caso del videoarte el borramiento de la materialidad del sujeto focaliza la cuestión al interior de un problema natamente artístico o representacional, en el caso de la performance hacia un asunto sociológico y cultural, es decir, a una crítica de la subjetividad ya no como imagen del mundo sino como bíos.

Posibilidad de una videoperformance, una teoría sobre esto no puede partir sobre el análisis de los recursos del grabación. Dejar de lado en primer lugar la pretensión de neutralidad que supondría la mirada mediada por el lente. Para Féral en tanto la performance se entiende como una teorización de la percepción el uso de los medios audiovisuales y sonoros se hace indispensable, en tanto actúan como catalizadores que permiten los cambios de la percepción que deben producirse.

El cuerpo

El video no puede suceder el tiempo como tiempo cotidiano, al funcionar el medio como distanciamiento, inmediatamente se arroja del cotidiano a la construcción interiorizada de una

realidad. El video produce distanciamiento porque, al igual que la epicidad brechtiana, se organiza el tiempo y donde hay organización temporal hay una técnica temporal. El videoarte, en cambio, puede abandonar lo narrativo cuando devela lo puramente visivo y pictórico. La pantalla comienza a contar porque pone en evidencia no la construcción de una mirada sino la urgencia de una composición. La focalización de puntos de vista, de perspectivas propuestas por un autor.

Lo central es la operación sobre el tiempo que tensionaría el videoperformance.

La preocupación literatista por el tiempo es paradigmáticamente teatral, como si el teatro enfrentase al espectador y lo aislase no ya con la infinitud de la objetualidad sino con la del tiempo. Es esta persistencia en/del tiempo lo que constituye también a la performance. Tal omisión de liberación del tiempo, precisamente esta persistencia como una omisión trabajada, suspensión premeditada de la matriz narrativa o más precisamente de la estructura de eficacia del drama convencional al focalizarse sobre la experiencia del cuerpo devela a este cuerpo como pura duración o finitud energética.

Pero si al desear implica la remisión a una ausencia, a diferencia del teatro convencional, en el que se introduce un sustituto de la presencia como ficción, la performance operaría en el diferimiento de la presencia, entonces producción de ausencia, producción del deseo o más claramente del desear. El sobre el cuerpo, ahora del performer y del espectador sobre el que se cae el peso de la ausencia, como imperativo del relato, de memoria. La memoria se corporaliza.

La performance no es pues una solución a un problema soluble es la ocurrencia de una tensión de irreconciliable en la que se constituye como un punto de ebullición la subjetividad, escindida entre el suceder de la instantaneidad y la imperiosa producción de memoria y promesa, es decir, de historia.

Desde el lugar del cuerpo el uso de la tecnología aparece más interesante. El artista trabaja su cuerpo en la performance tanto como la propia performance trabaja el cuerpo del performer. Este flujo energético se juega la disolución del sujeto en la alteridad. Ahora la imagen videal produce esta alteridad al exacerbar el cuerpo del performer a través de recursos de amplificación. La imagen videal pone en primer plano aquello que de una percepción cotidiana escapa. La fragmentación del sujeto en la alteridad de la imagen electrónica expone, a su vez, al sujeto de la contemplación, es decir, si pensamos que la amplificación evidencia el tiempo-del-cuerpo en la acción, esta misma exposición trabaja el cuerpo del espectador como tiempo-de-contemplación. La imagen medial, de este modo, adquiere lo que podríamos llamar una función performativa.

Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt; “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral”

Desde los afanes literarios del siglo XVIII el imaginario teatral no sólo fue concebido como una institución moral, sino que, también, se impuso como un arte generalmente “textualizado”.

Al describir el objeto de esta nueva disciplina, Herrmann partió de la oposición fundamental entre texto y puesta en escena:

“el teatro y el drama son, según mi creencia, [...] en un principio contradictorios ya que es demasiado evidente que sus síntomas no pueden sostenerse constantemente: el drama es tanto creación de la palabra como creación artística del individuo, el teatro es el mérito del público y sus servidores”. (Herrmann, en Klaar).

Materialidad: las puestas en escena son transmisibles, fugitivas y transitorias. Por esto Herrmann no hacía alusión a artefactos fijos tales como la decoración, el vestuario o los textos en sus investigaciones en torno a la materialidad del teatro, sino que se dirige al cuerpo del actor, el cual se mueve a través del espacio. Cada puesta en escena es en este sentido única e irrepetible.

La específica materialidad de la puesta en escena, su espacialidad (Raumlichkeit), corporalidad (Körperlichkeit), sonoridad (Lautlichkeit), no se constituye de esos artefactos. Ella se crea a través del juego en conjunto de actores que se mueven, hablan y cantan en un espacio –u otros movimientos y sonidos. Esto quiere decir que debe ser constituida y experimentada por el uso de los respectivos materiales en el proceso teatral mediante su “ponerse en escena”.

Medialidad: La inauguración de la medialidad específica del teatro y pone como punto central del análisis a la relación entre actores y espectadores. Un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, partícipes y espectadores. El público colabora como factor integrante. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral. Existen así tantas partes representantes que constituyen la fiesta del teatro que no se pierde su carácter social fundamental. El teatro implica siempre una comunidad social. Este punto debe ser tenido en cuenta por los estudios teatrales”.

De este modo son nombradas las condiciones especiales de la percepción y la comunicación dentro de una puesta en escena. A ella corresponde, en primera instancia, la copresencia física entre actores y espectadores.

Que una puesta en escena tenga sentido, deben juntarse actores y espectadores en un determinado tiempo y en un determinado lugar y realizar en ese instante algo en conjunto. En este sentido, tanto producción como recepción caminan simultáneamente y se condicionan mutuamente. Determina el rol del espectador desde una forma interesante y novedosa. El espectador es entendido o bien como distanciado o bien como un espectador comprometido con las acciones que se representan en el escenario y que pueden ser acompañadas por determinados significados, como un descifrador intercultural de mensajes que son formulados por la puesta en escena. Los espectadores están comprendidos más como coparticipantes, como cojugadores, los cuales crean en conjunto la puesta en escena a través de su participación; es decir, a través de su presencia física, de su percepción, recepción y reacción. Condiciones de comunicación de una puesta en escena son determinadas como las reglas de

un juego que son llevadas a cabo por todos los participantes –actores y espectadores– y que pueden igualmente ser seguidas o rotas por todos ellos.

Esteticidad: las condiciones de la medialidad del teatro tienen consecuencias para la conceptualización de su esteticidad.

Las actividades y los procesos dinámicos en que son implicados ambos bandos. Las acciones entre actores y espectadores, los procesos creativos que llevan a cabo, su hacer (Tun) como también su efecto (Wirkung), los cuales mantienen a los participantes en la puesta en escena. Esto quiere decir que el foco de interés se encuentra en lo que ocurre entre los participantes. La *emergencia* de lo que sucede es más importante que lo que sucede y que los significados que se le pudieran atribuir posteriormente al acontecimiento, esto es, después de que este haya tenido lugar. El que algo ocurra y lo que ocurre afecta a todos los participantes de la puesta en escena, si bien de modo y en medida muy diferentes. Durante su transcurso se intercambian energías, se desencadenan fuerzas, se ponen en marcha actividades y tienen lugar múltiples transformaciones.

Hacer notar que la experiencia estética de la puesta en escena estaría “en lo teatralmente más importante: la vivencia del cuerpo y el espacio real”. La actividad del espectador no se entiende como una tarea de la fantasía, de su imaginación, como podría verse en una primera aproximación, sino como un proceso corporal. Son los cuerpos activos en el espacio los que constituyen la puesta en escena. La experiencia estética acontece en la puesta en escena como experiencia corpóreo-mental.

El significado que los espectadores dan a conocer, mientras juegan el juego de la puesta en escena, se produce como resultado de ciertas jugadas que se usarán como juguetes para las próximas jugadas.

El concepto de la performance fue incorporado recién en los años setenta a los estudios teatrales alemanes. Con él se identifica actualmente cierto género teatral, que surgió durante los años sesenta y setenta y que al principio se dio a conocer bajo el nombre de arte acción, happenings, performance art o arte performativo.

El arte de la performance se constituye precisamente por la intensividad y radicalización de esas características. Lo transitorio y la fugacidad de la puesta en escena se entienden realmente como lo que constituye a este nuevo género. Esto sucede debido al carácter único de la puesta en escena, o también por la tensión reflejada en su fugacidad y los intentos de fijarla constantemente a través del video, el cine, la fotografía y la descripción documentada.

Materialidad: la materialidad específica de una performance se constituye, en su sentido más estrecho, mientras se juega y presenta en su especial espacialidad, corporalidad y pronunciada sonoridad. El espacio se define por su uso. En ese sentido pueden usarse e incursionar en espacios nuevos como también conocidos, por ejemplo, teatros, fábricas, institutos. La separación entre espacios públicos y privados se rompe, si se abren espacios privados, como por ejemplo una casa, para el público o, por el contrario, si lugares públicos como escaparates se vuelven lugares privados como el sitio para vivir por los performers. En ambos casos se realiza una teatralización de los respectivos espacios. En esos espacios el performer presenta su cuerpo individual. Forma de presentar la corporalidad.

Medialidad: todo lo anterior tiene sus efectos en la especial medialidad de la performance. Que no se tenga necesariamente una concepción espacial (Raumkonzeption)

convencional, la cual indicaría claramente las funciones y actividades tanto de los performers como de los espectadores, desde luego hace pensar que los espectadores se mueven permanentemente en un espacio y que pueden llevar a cabo distintos puntos de vista.

Los espectadores son en sí mismos parte importante del llevarse a cabo de la performance. Ellos observan a los performers y a los demás espectadores que observan. Lo que uno ve y oye de una performance cuelga siempre del lugar individual que se ocupe en el espacio.

La provocación que surge de una performance corresponde, en términos estrictos, a una especie de provocación de acciones, contradicciones o experiencias. Una performance es, en este sentido, un juego cuyas reglas pueden llevarse a cabo libremente durante la performance, por lo cual ambas partes (performers y espectadores) están libres para molestarse rompiendo las reglas que alguna vez fueron aceptadas, negociando nuevas reglas del juego.

Esteticidad: como se desprende de los puntos (1) y (2), la particular esteticidad de una performance esta inmediatamente relacionada a su materialidad y medialidad. Aquí toma fuerza el carácter de acontecimiento (Ereignischarakter) por sobre el carácter de obra (Werkcharakter) propio de una performance. La experiencia estética se realiza en correspondencia a la percepción del espacio, cuerpos, objetos, sonidos en su materialidad específica y en las particulares reacciones corporales.

Ese llevar a cabo acciones reales por parte del performer pide, en muchos casos, una toma de decisión por parte del espectador, que o bien puede asumir una actitud estética respecto a lo percibido con el fin de conservar su seguridad, o bien emprender él mismo una clara acción ética. En este punto la performance oscila entre lo estético y lo ético.

Este factor puede, sobre todo, guiar también a una intensificación de la pura experiencia estética. Muchas performances pueden durar varias horas, incluso días. Las performances posibilitan frecuentemente una particular experiencia temporal (Zeiterfahrung) intensificada debido a que se juega con el factor tiempo.

Una performance se caracteriza, generalmente, por la presencia individual de los espectadores y el performer. En ese sentido cada performance es única, sin la necesidad de ser espontánea. El transcurso de una performance puede convenirse, las acciones de cada performer pueden ser planeadas o ensayadas. El arte de la performance marca una verdadera unidad que refleja la relación repetitiva y de unicidad. En la repetición de algunas acciones puede transmitirse y expresarse lo irreplicable, la diferencia. Es así como la unicidad puede debatirse como experiencia estética.

Semioticidad: las acciones que realizan los performers no significan otra cosa que aquello que llevan a cabo: Esto quiere decir que las performances tienden a reducir su grado de semioticidad codificada. Esta reducción representa, por otro parte, la condición de posibilidad para aumentar su grado de semioticidad. Ya que los objetos y acciones significan lo que son, o en su defecto lo que realizan, tienen la capacidad de apenas oponer resistencia a la semioticidad.

Significa que la reducción de la semioticidad abre simultáneamente diferentes campos semánticos, de manera que crea una pluralización en la oferta significativa. La reducción de la semioticidad y la pluralización del ofrecimiento de significados no generan oposiciones, sino todo lo contrario.

Junto al concepto de performance que denota cierto género teatral, también el término de performance cultural (culture performance) encuentra una aplicación para los estudios teatrales. Una representación teatral puede entenderse como una forma especial de performance cultural.

El término performativo igualmente representa una nueva acuñación. Lo performativo fue introducido en el mundo teatral para transformar aquellas cualidades, rasgos y características del término hacia lo que Herrmann había entendido, en sus determinaciones respecto a la puesta en escena, por el género del arte de la performance. De ahí se puede deducir que el teatro como puesta en escena siempre es performativo: el teatro es un arte performativo par *excellence*. Sin embargo, las puestas en escena pueden diferenciarse considerablemente unas de otras por su grado de performatividad. En atención a estas diferencias juega un gran rol la relación entre performatividad y semiótica, entre lo performativo y lo semiótico. A primera vista, pareciera como si lo performativo y lo semiótico fueran contrarios, que se eliminaran mutuamente.

Tambutti, Susana, 2018. "Coreografía extramuros"

La homogeneización de los lenguajes, la sobreabundancia y el dinamismo de la información, el triunfo de la industria del entretenimiento, la exigencia de una renovación constante de las propuestas artísticas, el avance vertiginoso de una cultura estandarizada, desestabilizaron el campo disciplinar de la danza y pusieron en tensión las tramas pedagógicas y artísticas institucionalizadas.

La necesidad de repensar las estrategias coreográficas dentro de este entramado tan dinámico como complejo, llevó a un profundo debate acerca del marco conceptual y estético no sólo de los formatos escénicos, educativos y expositivos sino también de las metodologías utilizadas en la investigación.

Se revisaron otros modelos discursivos, valga como ejemplo la inclusión de la conferencia performativa, un subgénero de la performance, que permitió incorporar la práctica artística a las habituales exposiciones académicas.

El pensamiento crítico dirigido a las prácticas coreográficas y a las formas de construcción dramática no sólo puso en juego la definición misma del término coreografía y sus dispositivos constructivos, sino también inició la reflexión sobre la importancia otorgada a las características particulares de cada producción, el contexto cultural del creador, y el de la tradición artística en la que inscribe su acción.

En la cita que da inicio a esta introducción, Jonathan Burrows define la coreografía como un acto de "elección" racional pero esas elecciones, en tanto acciones significativas, nunca son libres, dependen del juego de lenguajes en el que se inscriben y no sólo están marcadas por la serie de variables y por el conjunto de restricciones propias del contexto social y cultural en el que se encuentran, sino que "son el resultado de la particular articulación que los individuos realizan de dicho contexto y de su posición en él".

La matriz coreográfica gestada dentro del pensamiento matemático todavía puede reconocerse en muchas de las estrategias pedagógicas actuales.

Coreografía y "Razón Geométrica".

"La coreografía consiste en organizar objetos en el orden correcto que hace que el todo sea mayor que la suma de las partes" Jonathan Burrows.

Esta segunda cita de Burrows es afín al discurso coreográfico, vigente desde hace tres siglos, según el cual la danza occidental se ajustó, como el resto de las bellas artes, al proyecto de la Ilustración, el cual pretendía reunir y unificar los conocimientos de todas las áreas en un sistema de alta coherencia lógica.

Dentro de este contexto, los procedimientos coreográficos se fueron instrumentando paulatinamente según una estrategia basada en el orden y la armonía, para lo cual la “composición” equilibrada de todos y cada uno de los elementos que conformaban una coreografía era una condición necesaria. Comenzaba así un discurso coreográfico con un fuerte fundamento en el orden geométrico en las formas y en el orden matemático en el tiempo.

En el Renacimiento, la representación gráfica basada en la geometría constituía uno de los aspectos fundamentales de la sistematización del saber, por ese motivo, la manera de visibilizar y esclarecer lo representado en el gráfico (gráphein, dibujo) eran las relaciones matemáticas.

El fundamentalismo geométrico en la coreografía nace dentro de un contexto caracterizado por un interés no exento de connotaciones místicas y filosóficas.

Además de su atracción por la filosofía subyacente en este texto oracular, Cunningham estaba también sumamente interesado en una rama específica de las matemáticas: la combinatoria. Los tres aspectos de esta rama: variaciones, permutaciones y combinaciones, estudian las distintas formas de realizar agrupaciones de conjuntos finitos de elementos, según se repitan o no.

Hasta mediados del siglo XX, la caja de herramientas del coreógrafo tenía el sello de la aritmosofía, es decir, de la filosofía oculta implícita en el simbolismo de los números, sus funciones metafísicas y las operaciones mágicas que pueden realizarse con ellos.

Tampoco puede dejar de mencionarse la importancia que las matemáticas tuvieron en la posibilidad de establecer un sistema de notación capaz de traducir las complejidades de las coreografías a través de números, símbolos y diagramas.

Resultan claves términos materialistas como “tecnología” (technologies) y “herramienta” (tool) utilizados en el título de la publicación y que, de algún modo, indicarían un uso instrumental de la ‘razón geométrica’.

La matemática me brinda herramientas, es un camino que tengo más transitado y por lo tanto me sale más naturalmente diseñar espacial y corporalmente en estos términos. Tomé la geometría fractal para establecer una conexión entre la matemática y los temas que estoy abordando, pero se trata de una herramienta más, no me interesa tematizar aspectos de esta teoría.

El plus ultra de la coreografía.

El “ir más allá” de los límites fue resultado de la des-autonomización de este arte en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La expansión del campo disciplinar puso en crisis todo intento de delimitación junto con los modos de producción artística tradicionales y las formas pedagógicas establecidas, sumiéndolos en una polémica que comprometía sus fundamentos.

El coreógrafo es un creador de movimientos; yo trabajo desde los intérpretes que tengo; trato de crear algo con lo que esa gente me devuelve”. Rotenberg ponía en un primer plano la dirección por sobre la coreografía: “Respecto de la coreografía y la dirección, creo que la dirección implica la concepción del todo, la visión de conjunto, mientras que lo coreográfico se refiere a lo particular del trabajo sobre el movimiento”.

Por un lado, el conceptualismo —en su hipervaloración de este arte como una actividad reflexiva y en la preeminencia de la idea por sobre la realización material de la obra— abrió una instancia desconocida que inhabilitaba las estrategias coreográficas las que, tal como se venían pensando, ya no podían operar en un contexto que avanzaba hacia la progresiva desmaterialización del objeto artístico.

Por otro lado, el uso de la aleatoriedad abrió un abanico de propuestas estéticas en torno a la indeterminación y continuó desarmando el término “composición”, dado que, según este procedimiento, el coreógrafo dejaba librada una serie de decisiones a operaciones fortuitas. Otra de las variables fue el uso de la repetición de un movimiento o secuencia, en contra de la estética que establecía lo irreplicable como valor.

Burrows la define como “[...] un dispositivo para enfatizar o erosionar algo mostrándolo más de una vez”, mientras que Meg Stuart, en una entrevista con Burrows, la relaciona con la variable temporal: “lo característico de mi trabajo es una especie de suspensión o prolongación del tiempo”.

Así como el cine tomó de la pintura la perspectiva, la danza tomó del cine el montaje. En los procedimientos coreográficos se incorporó una metodología basada en la selección a partir del material generado en los ensayos para luego organizarlo en función de una unidad narrativa.

La idea de montaje introdujo la noción de fragmentación con lo cual se rompía la idea de obra como un todo. Otro de los dispositivos fue el extrañamiento del movimiento cotidiano el que, al ser separado de su contexto, ponía en evidencia la perceptibilidad que su uso estereotipado le había cercenado, creándose una percepción distinta, desconocida.

El desafío a la totalidad de los mecanismos discursivos usuales incorporó un uso renovado del término dramaturgia.

Pero definir qué se entiende hoy por dramaturgia en un arte como la danza, atravesada por transformaciones que la alejan por completo de aquellos primeros ballets, es un interrogante que hasta el momento no ha encontrado una respuesta precisa.

Es importante volver a señalar que tanto el pensamiento coreográfico como las “elecciones” a las que se refiere Burrows en la cita que inicia este artículo no son arbitrarios, constituyen una expresión del sistema cultural dentro del cual se encuentran.

¿Cómo pensar una dramaturgia en función de la experiencia dancística y teatral propia de otras regiones geo-culturales?

Parafraseando a Zygmunt Baumann, quizás pueda pensarse en una coreografía “líquida” para designar un tipo de estructura “mucho más frágil, gaseosa, incierta, riesgosa, inestable” en la que las acciones expresivas escapan y desobedezcan cualquier caja de herramientas preestablecida, se instalen por fuera de toda exclusividad disciplinaria.

Una coreografía inestable y frágil, sujeta a migraciones y al cruce de influencias heterogéneas que, en su continua transformación, no acepte ningún procedimiento estable de anclaje.

Dicho contexto forma parte de un sistema simbólico y está en interacción permanente con otros sistemas simbólicos propios de cada pueblo y de cada sociedad. Por consiguiente, la inscripción de las estrategias coreográficas en un mapa cultural y temporal resulta fundamental, especialmente ante la uniformidad avasallante impuesta por el neocolonialismo y por el desarrollo veloz de los medios de comunicación, los que inevitablemente y en un corto plazo conducen hacia una unificación de los sistemas simbólicos, transformando al artista y su obra en habitantes de un punto espacial inespecífico e inestable.

Ubersfeld, Anne, 1997. "El director y su representación"

El dueño del tiempo.

El director de la escena es el amo del tiempo, instaurador de un *tiempo diferente*. Con respecto a este tiempo mantiene una triple relación que indica:

- La referencia histórica,
- El ritmo,
- Los cortes; trabajando a la vez con el tiempo ficcional y con el tiempo real de la representación.

1. Las etapas del trabajo.

Reconstruir las etapas del trabajo del director de escena es analizar un proceso lógico cuya actividad concreta consiste en un conjunto de idas y venidas, en un montaje abierto cuyo progreso debe tener en cuenta posibles repeticiones:

1.1. El director de escena y el texto.

De la elección o de la fabricación del texto, poco diremos.

El trabajo, que comienza a partir del momento en que el director se enfrenta al objeto textual T, se desarrolla en dos direcciones diferentes pero convergentes: primero la lectura del texto; seguido de la consideración del universo concreto del teatro (teniendo en cuenta sus particularidades socioculturales).

1.2. El universo del texto.

El director reconstruye la fábula y alrededor de ella agrupa los elementos textuales (espacio, tiempo, etc.) que deberá tener en cuenta. Construye un universo ficcional. Se cuenta a él mismo una historia que considera lo más próxima posible de T².

No se trata en forma alguna de oponer una construcción imaginaria a un hecho teatral dado, sino de oponer dos construcciones imaginarias. Wf y Wf', ambas producidas por el director de escena. La distancia entre una y otra determina el espacio de libertad que se toma el director con respecto de la obra original.

Wf' no es el fruto de una lectura puramente intelectual, sino que ya está influido por las condiciones materiales: el Wf' de una pieza de múltiples personajes.

1.3. Los universos de referencia.

Wf' no puede ser elaborado sin recurrir consciente o inconscientemente al universo de referencia W^{o3} del director de escena, es decir, al conjunto de sus ideas y pensamientos. De ahí el carácter histórico de la construcción del Wf' y la imposibilidad de una lectura pura, descarnada; el universo ficcional es puesto en relación con, o más bien implicado dentro del universo de referencia del director de escena.

El Wf' también es puesto en relación con el W^o del espectador.

1.4. La relación con el mundo.

El Wf' (del texto T' del director de escena) está elaborado con la ayuda de elementos del mundo tal y como los imagina el director de escena. Este construye su representación imaginaria con la ayuda de imágenes miméticas que muchas veces son preconstruidos culturalmente.

Entre estos elementos preconstruidos que condicionan no solo la representación sino también el universo representado, figuran todas las imágenes físicas que provienen del universo propio del teatro, de todas las representaciones anteriores, y que pueden habitar en forma de alusiones en el interior de la representación. El universo ficcional Wf que construye el director de escena está hecho de trozos de realidad que son las referencias al universo concreto de las otras representaciones (Sean del pasado o del presente inmediato, pertenezcan al trabajo de otros o a su propio trabajo).

Las imágenes miméticas de lo real que el director de escena utiliza para su representación (en el doble sentido de la palabra) son entonces la mayor parte del tiempo imágenes ya culturizadas.

1.5. La distancia.

La tarea del director de escena, su propio margen de libertad, consiste en construir y en investigar *la distancia* entre el universo ficcional Wf del texto (tal como llega a sus manos) y su propio universo ficcional Wf'; entre el universo cultural de referencia del espectador W^o y su propio universo de referencia W^o'; entre el universo ideológico Wi del espectador y su propio universo ideológico Wi'. Quedando claro que:

- a) Esta relación es siempre una relación dialéctica, una construcción basada en un intercambio. El director de escena no puede construir cualquier universo ficcional a partir de cualquier texto, ni imponer no importa qué imágenes a cualquier espectador, sin correr el riesgo de que el choque de los universos ficticiales anule la representación.
- b) La relación ideológica Wi/Wi' es mucho más compleja. No podemos razonar como si el público fuera uno; la división social, horizontes ideológicos diferentes y opuestos, vuelve problemática a esta relación. El teatro épico debía dividir al público (Brecht). Pueden distinguirse las representaciones que evidencian esta distancia de aquellas que, no solamente ofrecen a su público habitual el universo ideológico más

³ Es como una o, pero en altura, ese es el carácter más cómodo que encontré, pero en realidad sería sin la línea que está debajo de o.

próximo posible, sino que incluso niegan esta división en el interior del conjunto de espectadores, o la anulan por todos los medios.

1.6. El comienzo.

¿Cuál es el punto de partida del director? Cuando ya ha escogido su tema o texto ¿De qué premisas parte?

- a) Puede partir de un texto o, más precisamente, de una idea de ese texto (filosófica, política, etc.) que desea mostrar. Esto no quiere decir en absoluto que este punto de partida conceptual culmine necesariamente en una representación didáctica.
- b) El punto de partida puede ser escénico-espacial. Puede ser el cuadro visual por sí mismo.
- c) Una cierta forma de percibir la voz textual parece ser el punto de partida de algunos directores: el trabajo consiste en hacer expresa la voz y, a partir de la voz, evidenciar lo no-dicho con movimientos físicos.
- d) El movimiento de los cuerpos, la relación física de los comediantes, parece ser el punto de partida de otros directores de escena. El argumento se funde inmediatamente en el espacio-cuerpo de los comediantes.

2. El juez y el espejo.

2.1. La elección.

De todo lo anterior puede deducirse que el director de escena es el fabricante de un programa: el que construye con la ayuda de elementos textuales e imaginarios. Este programa es tan vago o tan preciso como pueda pensarse, según el método de trabajo del director de escena.

La elección inicial se integra en el programa, es el comienzo de su realización. En algunos casos, y no precisamente los menos significativos, la selección está limitada y condicionada, no tanto por lo aleatorio/económico, como por selecciones e historias anteriores (por la construcción de un grupo). Los realizadores no se integran al programa, sino que forman parte de él desde su inicio.

2.2. El juicio.

Desde el punto de vista superficial, los ensayos pueden tomarse como aproximaciones sucesivas a la realización del programa; pero el programa no está terminado antes del primer ensayo. Lo que constituye el trabajo del director de escena es la construcción de un programa que comprenda a la vez la ficción y los elementos imaginados de la representación. La función principal del director de escena no es dar órdenes sino asegurar idas y venidas entre ficción y representación en el interior del programa. Juzgar la conveniencia.

El juicio obra sobre dos campos:

- a) Sobre la relación con una realidad referencial (facultad de juzgar, según Kant, sobre el vestido que debe llevar una doncella).
- b) Sobre la conveniencia estética interna de los elementos en sus relaciones mutuas.

El director de escena funciona como consciencia especular (Althusser), como espejo que centraliza los signos producidos y los devuelve a sus autores, con el sí o con el no del juicio que los fija o los anula. Es el primer espectador que contempla y modifica lo provisional.

El signo producido y el juicio emitido son punto de partida de un trabajo sobre el programa: fijación o modificación del programa; vaivén programa/producción de los signos que construyen un trabajo dialéctico.

2.3. El trabajo imaginario o la retórica de la representación.

Esta retórica de la representación puede ser:

- a) Un trabajo de la *metonimia*: Una buena parte del trabajo de referencialización se hace con la ayuda de metonimias. Los signos-espacio o los signos-objeto son evocaciones de la realidad por metonimia o por sinécdoque (la parte por el todo). La puesta en escena efectúa collages o montajes no sólo de elementos de referencia, sino de fragmentos de la realidad.
- b) Un trabajo de la metáfora, no sólo con la ayuda de los objetos, sino con la ayuda de todos los elementos de la representación. La yuxtaposición de elementos diferentes/opuestos forma un nuevo sentido.
- c) Un trabajo simbólico, por utilización de elementos cuya significación ya está codificada. No olvidemos que el sentido de la palabra símbolo es doble. Remite a convenciones codificadas (Peirce) pero puede indicar una relación con un mundo diferente al de la percepción cotidiana, todo lo que no es percibido directamente sino mediante un signo interpuesto. Así la simbología del teatro de Extremo Oriente se refiere a lo sagrado del mito y de las figuras divinas.

3. El director de escena y los diversos modos de representación.

Por interesante y fecunda que sea esta distinción, deja fuera gran parte de las formas existentes de representación. Mucho más general es la teoría esbozada por Strehler de las *tres cajas*.

Existen tres cajas, unas dentro de otras. La segunda caja es la caja de la Historia.

Se refiere únicamente al contenido de la representación y que no toca el problema de las formas.

Falsas puestas en lugar, las del naturalismo, en las que se imitan posiciones fortuitas de las personas, las posiciones que se ven en la vida, las del expresionismo, en las que las personas tienen la posibilidad de expresarse (a pesar de la historia), las del simbolismo en el que es necesario que se manifieste lo que se esconde detrás, como las ideas, las del formalismo puro, donde se tiende a agrupaciones plásticas que no hacen progresar la historia.

La tipología brechtiana es esencialmente histórica. Si se basa sobre un análisis de las formas, éstas son bosquejadas demasiado rápido para ser precisas.

3.1. Las oposiciones significativas.

3.1.1. Fábula y representación.

La pareja significativa: la fábula (el relato) y la representación teatral; el antecedente, la ausencia, y la presencia, el *hic et nunc* de la representación. El problema reside en la relación entre una y otra, la puesta en escena puede privilegiar lo que se cuenta, el suceso ausente, o la

representación escénica. El teatro tradicional (naturalista), privilegia al relato, la historia contada; la representación del actor está al servicio de la fábula.

El caso de Brecht y el brechtianismo es problemático. Si nos atenemos a las declaraciones de intención de él, no podemos menos que pensar que privilegia la fábula en la medida en que ella es quien lleva el sentido, pero la dialéctica brechtiana impide olvidar la importancia de la representación.

3.2. La mimesis y el teatro.

Otra pareja decisiva es la que se opone el trabajo de imitación de lo real, de relación con un referente, al conjunto de signos que, designando al teatro, son autorreferenciales. La oposición se lleva a cabo entre un modo de representación que pretende representar, imitar una realidad; y un modo de representación que afirma que todos los signos que se producen son teatro y sólo teatro.

El comediante de la representación puede intentar imitar lo mejor posible a un ser humano. El privilegio que Brecht concede a la fábula no le impide colocar la teatralidad frente a la mimesis.

Los signos escénicos remiten a un referente en-el-mundo, y trabajan en contrapunto con los signos autorreferenciales que remiten al teatro. Los signos escénicos cuentan una historia en el mundo, pero dicen al mismo tiempo *nosotros somos el teatro*.

3.3. Signos opacos, signos transparentes.

3.3.1.

Entre los signos de la representación, unos *parecen* transparentes, otros parecen opacos. El trabajo de la puesta en escena contemporánea consiste, sobre todo, en opacar los signos; el signo que se vuelve opaco, en lugar de decir el mundo, comienza a decir el teatro.

Frente a los que se esfuerzan por volver invisible el signo, están todos aquellos directores de escena que trabajan con la opacidad e incitan al actor a hacer lo mismo.

3.3.2.

Esta oposición es más compleja de lo que parece. Lo que puede llamarse la transparencia del signo se vincula al hecho de que éste remite a un universo ficcional que corresponde al universo de referencia del espectador. El signo en el teatro se vuelve transparente, ya que en la ficción el signo es construido para ser invisible. Trabajando con la transparencia o con la ilusión de transparencia.

Ilusión teatral: se trata de hacer olvidar que se está en el teatro gracias a los procedimientos de la mimesis, o (contrario) gracias a la integración del teatro dentro de la vida; los signos teatrales ya no son puestos "entre comillas".

El trabajo de opacación del signo insiste sobre esta materialidad de la escena, sobre el *token*-teatro más que sobre el *token*-ficción, sobre todo los operadores de la reflexividad escénica. Pero es necesario distinguir el trabajo de opacación del signo teatral cuando éste remite a la ficción: este es el sentido del trabajo de Planchon al relacionar el *token*-escénico y el *token*-ficción dentro de la profusión de signos. El director puede jugar por partida doble la carta del signo teatral autorreferencial:

- a) Contra el *token*-ficción (teatro no figurativo).
- b) Contra el *tipo*, no siendo ya lo esencial el mensaje emitido, sino la circunstancia escénica, mientras la representación se gira totalmente hacia la ejecución y la iluminación de los signos de la teatralidad.

Generalmente, la transparencia juega contra una opacidad: transparencia del discurso hablado contra la opacidad del discurso gestual. Lo esencial es volver opacos, es decir, a la vez visibles e insólitos, tales o cuales sistemas de signos: en los mejores casos existe una circulación de la opacidad que pasa de un sistema de signos a otro.

La oposición transparencia-opacidad juega siempre en forma dialéctica con otras oposiciones (realidad-representación; mimesis-teatralidad).

3.4. La imagen y la palabra.

Esta es la oposición más clara, visible, que divide la práctica de los directores de escena: unos privilegian el sistema de imágenes, los cuadros, trabajan por flashes de imágenes o por modificaciones de iluminación a partir de un cuadro inicial.

En todos los casos prevalece la imagen, ésta domina al diálogo, que le sirve de ilustración, siempre y cuando no esté ausente o demasiado reducido (en este caso, la imagen reina sola, despóticamente).

Observemos que, si bien existe una especie de conflicto entre la palabra y la imagen en el trabajo del director de escena, no hay una oposición entre imagen y música. El teatro de imágenes es frecuentemente un teatro de ruidos y de música.

En el interior mismo del teatro de imágenes es preciso hacer una distinción entre la predominancia de las imágenes estáticas y el trabajo dinámico, la fuga cinematográfica de imágenes tal como puede verse en el trabajo de R. Demarcy.

Por el contrario, existen formas de puesta en escena que privilegian no tanto al texto como la *palabra*.

En este caso, la opacidad del signo siempre se dirige hacia el signo hablado, lo que exhibe es la materialidad de la palabra hablada, declamada, cantada o murmurada. Del silencio al grito, transformada en sustancia sonora y poética. Pero la palabra puede ser vista también dentro de sus condiciones de enunciación imaginarias, y dentro de la referencia a su status en el mundo.

El peligro de todas las puestas en escena que privilegian la palabra es la simpleza, el conformarse con ejecutar la transparencia del sentido, sin poner el acento sobre la significación (fónica, poética) de la palabra teatral.

3.5. Continuo, discontinuo.

3.5.1. Los medios de la continuidad.

La continuidad puede ser mantenida o restablecida por medio del o de los comediantes: comunidad de estilo de ejecución en los actores, una personalidad dominante cuya fuerza asegure la unidad, el uso del espacio como medio homogéneo, que unifique todos los signos en un sistema perceptible tridimensional; o en el vacío de un espacio humanista abstracto; o en la continuidad temporal y la homogeneidad de los diferentes fragmentos. Observemos que en la representación moderna la continuidad es dialéctica, retomada sobre una heterogeneidad primaria.

3.5.2. El trabajo de la discontinuidad,

Los directores de escena contemporáneos casi no pueden escapar del discontinuo. Frecuentemente éste les es impuesto por el texto. Los escritores llamados de lo *cotidiano* construyen sus textos como una serie de flashes sucesivos sobre sus personajes, con una ruptura temporal profunda entre momentos breves.

Discontinuidad del espacio al mismo tiempo que discontinuidad del tiempo: uso de espacios de diferente escala, caleidoscopios de imágenes simultáneas o sucesivas que funcionan como collages de elementos heterogéneos pertenecientes a experiencias diferentes.

La discontinuidad no tiene siempre el mismo sentido o la misma función. Puede:

- a) Crear imágenes de la dislocación del mundo y tener en este sentido valor y funcionamiento referencial.
- b) Mostrar en el enunciado la destrucción (subjetiva) de una visión coherente del mundo, la imposibilidad de pensar y de pensarlo como representable.
- c) Puede marcar el desprendimiento con relación a un sujeto centralizado, bien sea el enunciador, el personaje o el comediante.

3.5.3. Equilibrio/desequilibrio.

Entre tendencias extremas, la representación concreta casi siempre establece un equilibrio con determinado tipo de predominancia. A través del discontinuo siempre existe en alguna parte el hilo de la continuidad: por el espacio, por la articulación cerrada de las secuencias o por la permanencia de algún personaje.

Unidad 5. Prácticos. Análisis de la puesta en escena teatral y de la performance.

De Toro F; “La semiosis teatral”

Naturaleza del signo teatral

El signo teatral no puede ser reducido a un solo signo y mucho menos a unidades mínimas de significación. El teatro es un lugar privilegiado del signo, puesto que en el espacio escénico todo es signo, artificiales o naturales, todo es visto y percibido como signo por el espectador: la pluralidad y polifonía de signos en el teatro es inmensa.

Signos de signos

En el proceso de semiosis el teatro utiliza signos procedentes de la naturaleza, de la vida social y de diversas prácticas artísticas, y estos signos nunca son comunicados directamente, sino a través de signos, incluso en el teatro realista o naturista. La naturaleza del signo teatral es la de ser signo de signo.

La mutabilidad del signo teatral

Consiste en la mutación que sufren los signos en el teatro, una sustancia dada va a asumir la función de signos de una sustancia diferente, operando una transmutación o mutabilidad significativa. Esta posibilidad transformativa del signo para establecer el decorado, los accesorios, etc. y para construir el objeto teatral. Los actores se transforman en objeto, en el sentido estricto del término y tiene diversas funciones. Cuando no actúan, permanecen estáticos cumpliendo siempre la función de objeto. Por ello, no hay ningún objeto real en la escena, puesto que accesorios y decorado proceden del cuerpo de los actores. La posibilidad de presencia simultánea es justificada por esta transmutación de actor-personaje/actor-objeto.

La transmutación inversa, eso es, del objeto material que se despoja de la sustancia que les es propia para adquirir otra, es una práctica constante en el teatro. en la transmutación del signo teatral reside la especificidad misma de la teatralidad, donde todo signo potencialmente

puede perder la sustancia que le es propia para adquirir otra, sin que ello pierda en efectividad. El efecto producido puede ser incluso mucho más poderoso que cuando se trata de una pura función icónica.

Es este funcionamiento único del signo teatral el que lo demarca y le da su especificidad con respecto a otros funcionamientos espectaculares visuales o auditivos del signo. La transformabilidad es la regla, allí se encuentra su carácter específico. Signo de signo, o signo del objeto, signo transformable, mutable, el signo teatral posee otra característica diferenciadora y propia a su funcionamiento y a la producción de sentido: la redundancia.

La redundancia del signo teatral

Tiene que hacer directamente con el aspecto comunicativo del espectáculo teatral, con la transmisión del mensaje y su recepción por el público. La función de asegurar la comunicación teatral se interrelaciona con la función de precisar la parte material, significante de los signos con la escena, es decir, que el decorado, el vestuario, el idiolecto, la gestualidad. Bombardeo de significantes que apuntan a un solo significado sobre el cual se vuelve de una forma recurrente. Comprendida de esta manera la redundancia, no solamente como una sobrecarga de significados y de información, sino como la función que hace legible a los signos y su traducción escénica y receptiva, constituye un aspecto fundamental y específico del espectáculo y del trabajo del productor y del receptor teatrales.

En todo teatro existe una redundancia entre el discurso de los personajes y del decorado, el vestuario, etcétera. Una puesta en escena cuyo mensaje es expresar decadencia y degradación material como espiritual de las personas y de una clase. La materialidad de los significantes visuales es duplicada por el discurso. De esta manera se evita toda ambigüedad del mensaje y a través de esta redundancia se ancla el sentido desde el comienzo mismo del espectáculo.

La producción reiterativa de ciertas acciones u objetos producen una acumulación de significantes que muchas veces se vierten en un solo significado. La redundancia como una de las dimensiones fundadoras de la especificidad teatral que permite establecer una tipología de correlaciones posibles entre los planos de la expresión y del contenido. Estos tres aspectos específicos del signo teatral, signo/signo de objetos, transmutación y redundancia, funcionan a través de un sistema de signos específicos.

Funcionamiento teatral del icono, del índice y del símbolo

Constituyen la forma de semiosis que caracteriza esencialmente el teatro. Cumplen funciones bien específicas en el espectáculo teatral. Poner en escena es poner en digno, representar a través de signos: simular o imitar el mundo exterior por medio de iconos y expresarlo indicial y simbólicamente. Mientras que el icono es fundamental para proyectar y materializar la imagen del mundo posible, el índice y el símbolo cumplen funciones diegéticas e interpretativas.

Función icónica

El icono como código

La iconización teatral es una función esencialmente semántica y nunca se da en un vacío cultural, sino que los iconos obedecen a un código social, a cierta manera de representar la realidad. Están culturalmente codificados. La semejanza entre el signo icónico y el objeto que este representa queda asegurada por el espacio cultural de donde procede ese tipo

iconización. Una cultura define sus objetos al referirse a ciertos códigos de reconocimiento que seleccionan los rasgos pertinentes y característicos del contenido.

Cuando hablamos de función icónica no nos referimos solamente al hecho de que el icono cumple ciertas funciones miméticas en el teatro, sino también a como las cumple. La semejanza que reconoce el espectador entre el signo y el objeto al cual remite, tiene que hacer con lo siguiente: el significante puede ser distinto al objeto, esto es, a su forma, pero debe cumplir la misma función de este medio de signos icónicos/kinésicos.

Icono visual

Entendemos por icono visual toda manifestación o actualización de referentes físicos sobre la escena, los cuales pueden ser de distinta sustancia de la expresión y/o materialidad. Podemos distinguir dos tipos de iconos visuales: iconos en relación con el actor y en relación con el objeto.

El cuerpo

El actor es un icono del personaje en cuestión. La prueba de esta iconización es que muchas veces a través de la historia, algunos de los personajes mencionados llegar a ser supercodificados y esto crea una visión o presencia de ellos que todo espectador espera. Precisamente cuando se rompe esta codificación establecida por una tradición icónica de algunos personajes se produce una desorientación y distanciamiento en el público.

Gestualidad

Otro icono que forma parte del cuerpo del actor es el icono kinésico. El actor imita y crea un icono visual a través de la gestualidad, abstrayendo ciertas propiedades del objeto imitado. El icono kinésico es central en la producción de signos iconos en el teatro en general. En este sentido, el cuerpo del actor es un referente primero y su cuerpo opera como inscripción icónica.

Objeto/mimético

El icono visual que reproduce objetos puede hacerlo de dos formas: o bien representar una imitación más o menos fiel del objeto produciendo un icono literal o mimético o bien puede producir un icono metonímico reproduciendo solos ciertos rasgos de este. Es particularmente el signo o icono visual el que se encarga de la producción de signos del objeto a través de las dos formas señaladas y donde su mutabilidad y redundancia será evidente, puesto que es complementado por el lenguaje y apoyado por iconos visuales.

Icono verbal

Icono verbal/mímesis

Consiste en un antiguo procedimiento empleado en el teatro y que consiste en la función representativa del lenguaje, esto es, en su capacidad de crear iconos verbalmente. Este tipo de icono puede ser subdividido en: a) iconos verbales que se refieren al objeto teatral; b) iconos verbales que se refieren a acciones de la intra-escena o extra-escena. El primer tipo, escenografía del escenario, ocurre cuando los personajes se refieren a lo que el espectador puede percibir o bien a objetos imperceptibles. Este tipo de icono se utiliza particularmente en el teatro clásico europeo y en el teatro antiguo.

Icono verbal/acción

El icono verbal tiene también la función de expresar acciones que no pueden ser representadas en escena. Utilizado en el teatro antiguo y clásico debido a las restricciones del decoro. Es utilizado ante la imposibilidad material de representar cierto tipo de acciones en el escenario. También puede tener una función redundante.

Función indicial

Tiene una función capital en la puesta en escena ya que permite contextualizar la palabra escenificada en una diversidad de aspectos. Posee una función sintáctica y obedece una codificación cultural bastante más rigurosa. Tiende a ser sistematizado en relación con el aspecto diegético, una de las funciones es proveer un contexto enunciativo al discurso de los actores y señalar el espacio y el tiempo de este. Siempre se encuentra presente materialmente en escena, no representa, sino que señala, por ello es unívoco mientras que el icono puede ser polisémico.

Los índices pueden ser divididos en varios tipos.

Función diegética

Consiste en tres funciones complementarias que proveen contexto al discurso. El objeto teatral la función diegética central, la cual asegura la fluidez del discurso, su linealidad y la continuidad icónica. Esto permite mantener la estabilidad de un espacio/tiempo. La continuación o extensión de una mismo decorado y espacio le dice al espectador que aun este en el mismo espacio/tiempo. El índice puede dar cuenta de este cambio, contribuye a la articulación entre situaciones concretas, vinculación de escenas.

La función comunicativa se encuentra íntimamente vinculada a la función diegética del índice, asegurando la transmisión del mensaje teatral. Esta función contextualiza a los emisores del enunciado creando una situación de enunciación concorde a la situación dramática. También es medida por el objeto teatral, los elementos de la puesta en escena pueden ser fundamentales en la articulación y comprensión del mensaje.

Índice gestual

El gesto tiene un carácter doble: por una parte, es icono de un gesto en el mundo puesto que es reconocido como tal o cual gesto, pero también puede ser icono de un elemento del mundo que el gesto evoca, por otra, el gesto es el índice de un comportamiento, sentimiento, realidad, etc. La gestualidad opera dialécticamente. Juega un papel fundamental para expresar una variedad de emociones con la palabra o previa a esta.

Funcionamiento de convergencia/oposición en relación con los enunciados. Puede funcionar en contradicción al discurso, como en el teatro de Brecht, provocando una división del ser/parecer de un personaje. Tiene una función indicial esencial en el discurso donde no se trata verdaderamente de una gestualidad sino de una actitud indicial social.

Índice espacial e índice temporal

Muy importantes para el teatro. Se manifiestan en el objeto teatral. Todo objeto en escena es al mismo tiempo icono y automáticamente índice. La indexación del espacio tiempo puede ser comprendida impregna de ciertos textos dramáticos y espectaculares de una forma particular.

Índice social

Opera a través de una mezcla de índice gestual discursivo y del objeto.

Índice ambiental

Aquel cuyo funcionamiento tiene que ver con la parte afectiva y emotiva de los personajes y de la acción. La música y la iluminación pueden revelar estados de ánimo sombríos y alegres.

La deixis ambiental no se limita solo a la iluminación, vestuario o gestualidad sino también el objeto teatral mismo puede tener esta función deíctica.

Función simbólica

La función simbólica es esencialmente pragmática en cuanto el símbolo establece un contacto directo con el espectador. La relación entre el símbolo y el objeto simbolizado es arbitraria y el espectador debe establecer esa relación que no está dada de antemano como en el caso del icono y del índice. El símbolo opera fundamental y únicamente por connotación. La arbitrariedad solo puede ser reproducida y conectada en relación con la totalidad de los signos producidos en la escena. El problema central reside en la distancia que media entre el signo y el referente que pretende significar.

Símbolos visuales

Esencialmente visuales y secundariamente verbales. Tanto el cuerpo del actor como el del personaje que representa pueden llegar a ser símbolos. El cuerpo del actor puede ser inscrito simbólicamente, connotar un sentido que trasciende su dimensión puramente icónica. El objeto teatral también juega un papel central en la producción de signos simbólicos.

Símbolos verbales

Se constituye por el discurso. La reiteración de ciertos enunciados comunica un sentido que trasciende un nivel primero meramente denotativo. La única forma de comprender el mensaje es dejar acumular los enunciados y analizarlos en contexto de los demás signos puestos en escena. La música, ruidos y sonidos pueden emplear un papel simbólico, sirve de apoyo para la acción, pero en algunos casos tiene un funcionamiento autónomo.

Díaz, Silvina; “Reconstrucción de la memoria colectiva: teatralidad y espacio público”. *Telón de fondo.*

Introducción.

Las coyunturas sociales, políticas y económicas desde la crisis de 2001 en Argentina estuvieron condicionadas no solo por los derroteros de la política local, sino también por las nuevas configuraciones culturales.

La concepción de lo multicultural implica la coexistencia de diversos paradigmas culturales en el seno de la misma sociedad -en el sentido en que Marc Augé (1995) habla de “mundos contemporáneos”.

En este contexto, y luego del proceso de despolitización que atravesó todas las esferas de la sociedad argentina durante la crisis socio- política, económica e institucional de 2001, tuvo lugar un redescubrimiento de la capacidad transformadora de la política y su generalización a esferas consideradas apolíticas -como la familia, la alimentación, la sexualidad, el cuerpo-.

Los novedosos usos del ámbito urbano y la acción de las agrupaciones sociales surgidas durante la crisis -manifestaciones, asambleas vecinales, piquetes- constituyen una respuesta a la privatización de un sector del espacio público llevada a cabo por el programa neoliberal de la década del 90, que modificó el aspecto de la ciudad, alterando hábitos y formas de vida.

En la actualidad, y como reacción a las políticas de ajuste, endeudamiento externo y negación de la memoria histórica, las agrupaciones de teatro callejero, las acciones e instalaciones artísticas, las intervenciones y performances urbanas propician una mayor articulación con los movimientos sociales en vistas a recuperar el sentido político, cultural e identitario.

Sus protagonistas, que pueden considerarse entonces verdaderos activistas culturales en tanto recurren a la acción directa e interpelante, redefinen el espacio público como un ámbito de construcción de la memoria y se relacionan con un territorio específico, que aparece como lugar de resistencia y creación de relaciones sociales.

Activismo artístico y territorialidad.

Podríamos definir a la intervención urbana como una acción artística original que se desarrolla en el espacio público, que no responde a estructuras o modelos prefijados, sino a la subjetividad de un artista o un grupo de artistas y busca generar una reacción en el espectador.

La utilización de ámbitos urbanos, no teatrales, condicionados desde el punto de vista arquitectónico, urbanístico y de los usos sociales, implica que no sufren modificaciones a los fines estéticos, sino que son valorados en su dramaticidad y en su carácter de espacio de encuentro. Ocuparlos y resignificarlos supone asumir la potencia disidente del teatro, de las acciones y los “cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados”.

Por otro lado, mientras Patrice Pavis define a la instalación a partir de la confluencia de diversos elementos artísticos “con exclusión, de actores o performers vivos” (2003: 248), Toni Mulet y Jesús Cabañero (2008) aluden a instalaciones performáticas que incluyen a las experiencias teatrales entre la diversidad de actividades y disciplinas que pueden formar parte de una ellas: la arquitectura, el diseño, el happening, las proyecciones multimedia, los jardines urbanos, el bricolage, el land art.

Los autores estacan además su imposibilidad de ser trasladadas a un lugar diverso al de su propia cartografía, por cuanto el marco se convierte una parte esencial de la obra de arte.

En una concepción similar, en su libro *Instalaciones*, Josu Larrañaga observa que, en este tipo de producciones:

El espacio deja de ser soporte de la obra para volverse parte prioritaria de la misma, funcionando a la manera de un tejido intertextual. El espacio no es ya un recipiente nuevo en el cual se depositan los objetos artísticos, sino que debe leerse como un conjunto de mecanismos dispuestos por el autor que necesitan ser activados por el espectador para comenzar a funcionar. En este sentido, el artista instalador propondría una zona abierta de interacción, de intercambio y de diálogo con el espectador quien -en definitiva- será aquel que otorgue contenido a la obra en el acto mismo de recorrerla. (2006: 2).

Habría que preguntarse cómo se entreteje la subjetividad artística con las instancias urbanas, cómo se redefine el lugar del autor, del actor y del espectador y en qué consiste la tarea del performer en relación con el actor tradicional.

Recordemos que el término performer subraya la acción realizada por el actor, que obra en su propio nombre, en contraste con la representación mimética de un papel, y se encuentra física y psíquicamente presente ante el espectador. (Pavis, 1994: 150).

En las intervenciones escénicas urbanas, la disolución del personaje implica también la disolución del espectáculo, aun cuando pueda mantenerse una mínima estructura representacional.

La otra modalidad de trabajo del colectivo revela una limitación de recursos teatrales y una conexión más directa entre el hecho artístico y la coyuntura política -lo que conforma uno de sus procedimientos compositivos fundamentales-, como así también una apelación inmediata al espectador, a quien se involucra de diversos modos en el acto artístico.

El cuerpo mismo del performer se convierte en el relato, su acción deviene significativa y no medio para significar algo. Esta “posibilidad discursiva del cuerpo como acción” supone “la reelaboración de la idea de acontecimiento como posibilidad abierta” y con ello “una manera de volver a pensar la relación entre experiencia y representación (relato) como tensión constitutiva de la subjetividad.”

Lejos de la actitud desencantada de cierta retórica postmodernista, el carácter festivo de estas performances adquiere una importancia fundamental para subrayar la voluntad de resistencia y la empatía que se produce con el espectador- participante, con quien establecen una comunicación física, sensorial y emocional. Se pretende movilizarlo profundamente, convertirlo en un sujeto activo que, junto con el performer, construya la acción y el conocimiento.

Debe reconocerse, sin embargo, una notable eficacia política -sin identificaciones partidistas- en su capacidad de convocar al encuentro y tomar las calles para visibilizar los conflictos sociales, invitando a la reflexión y la participación.

La calle se revela, entonces, como un sitio en tensión, donde se confrontan los relatos conservadores y las diferentes voces que, desde el arte, pretenden arrebatar a las políticas institucionales el monopolio del recuerdo y el olvido. El espacio público “es por definición un espacio en conflicto donde la puja por la visibilización es inherente a las producciones y donde la memoria de lo que ‘debe’ ser recordado también es un territorio de disputa.”

Sus Relatos Situados² reúnen una serie de acciones performáticas realizadas en distintas esquinas de la ciudad de Buenos Aires como parte del proyecto Manifestar historia. Esta idea de la obra de arte como itinerario, en permanente diálogo con la historia, con las coyunturas políticas y culturales, convierte a la ciudad “en un espacio que recoge el sentido del viaje y que permanentemente es resignificado por los vecinos, transeúntes y público ocasional”, por lo que el artista aparece como el “recolector y traductor de las vivencias y necesidades de la comunidad”.

Relato Situado. Acción de memoria urbana (2015) se propone la reconstrucción de la memoria desde una mirada diversa de la que postula el discurso institucional -monumentos, memoriales, museos y relatos oficiales-. Lejos de esa enunciación anónima y abstracta, que unifica y totaliza la experiencia del pasado, se trata de reconocer su enorme complejidad y sus variables desde el aporte colectivo de relatos fragmentados: referencias históricas, fuentes bibliográficas diversas, recuerdos personales.

Antes de comenzar el recorrido a lo largo de ocho cuadras de la ciudad, se asignan distintas funciones a los asistentes -pegar afiches, sacar fotos, filmar, tomar notas, dibujar-, que adquieren así un rol análogo al de los performers en la construcción de la acción.

Pero, lejos de poner el acento en la información histórica, la evocación de sus historias de vida prioriza el aspecto emocional, la necesidad colectiva y afectiva de recordar.

El camino adquiere entonces -quizás de una manera más evidente que en otras intervenciones- un carácter ceremonial y comunitario, semejante al de una peregrinación, donde prima el silencio respetuoso y la empatía, puesto que el recuerdo deviene en una memoria viva.

Lo colectivo como modo de creación.

En oposición al individualismo y al aislamiento que propician los medios tecnológicos y los nuevos consumismos, las performances y las intervenciones urbanas configuran zonas de sociabilidad, resistencia y solidaridad comunitaria que convierten al teatro y al arte en general, en un medio privilegiado de concientización, producción y circulación de discursos.

La modalidad de trabajo de ambas agrupaciones se basa en la creación o colaboración colectiva que, en estos casos, enlaza la praxis artística a la política, no solo porque interpela al espectador y lo conduce a tomar una posición, sino también porque sus objetivos de reinterpretación del pasado y del presente se encuentra al servicio de la comunidad en la que se desarrolla.

Por otro lado, si bien el trabajo conjunto implica un posicionamiento frente a la complejidad de la realidad paralelamente, se apunta a favorecer individualmente “un readueñamiento del cuerpo y de la palabra legítima, trabajando desde la simbolización y exploración crítica de la experiencia.”

Sus tareas se despliegan al margen de las salas teatrales y de los circuitos artísticos reconocidos, no responden a modelos o parámetros genéricos ni a las convenciones teatrales tradicionales concernientes al espacio, al tiempo, a los personajes, a la creación de un universo ficcional. El acontecimiento artístico se aleja entonces de la noción de espectáculo y espectacularidad y suprime la distancia entre performer y espectador, que llevan a cabo distintas actividades y se ven implicados en una tarea de producción de nuevos sentidos y articulación de nociones identitarias.

Cada grupo teatral conforma una microsociedad, con su particular visión del mundo y de los conflictos sociales, que expresan por medio de un lenguaje propio.

Pavis, Patrice; “Los componentes escénicos”

La música

No se trata de examinar la música y su recepción en sí mismas, sino el modo en que la puesta en escena las utiliza y las pone al servicio del acontecimiento teatral. Nos interesa únicamente su función dramática. El término música empleado en el sentido más general posible de acontecimiento sonoro, de todo lo que es audible en el escenario y en la sala.

La música es asemántica, no representa al mundo, cosa que sí hace la palabra. Encapsulada en el espectáculo, la música irradia sin quepamos muy bien que. Influye en nuestra percepción global, crea una atmósfera que nos hace prestar atención a la representación.

La música en el interior del espectáculo

Semantismo de la música

La música no tiene objeto, puede querer decir cualquier cosa y vale sobre todo por el efecto que produce. Considerar las referencias a uno u otro objeto del mundo y a una materia sonora que no se refiere al mundo de una manera mimética.

Fuentes de la música

La primera tarea del analista consiste en establecer donde y como se producen las fuentes musicales. No se da únicamente una influencia emocional de la música sobre la representación teatral, sino también un impacto de la escena en la música y su percepción. Fortifica, pero también destruye a veces a uno de sus elementos, se tiene que evaluar críticamente. Estos fenómenos de refuerzo se desconocen, porque rara vez hemos examinado los cambios que se producen al percibir un texto, un espacio o una gestual que vienen acompañados. Describir un espectáculo obliga a pensar conjuntamente fenómenos visuales y fenómenos acústicos, obliga a observar los efectos que unos producen en otros y obliga, en la medida de lo posible, a percibir cual es el elemento que, en uno u otro momento, parece más afectado por la música.

El efecto de la música en el espectador

La evaluación de la música que se produce a partir de, o con, los elementos visuales de la representación requieren situarse en una perspectiva etnomusicológica que preste atención a los modos de comprensión de la música y a las relaciones que mantiene con los demás componentes del espectáculo.

En una puesta en escena occidental de un texto clásico, la música produce ante todo el efecto de un acompañamiento. Será música incidental y, por lo tanto, siempre indirecta e incidente, y será juzgada según los servicios que preste a la comprensión del texto y del juego.

En cambio, en un espectáculo africano, la música no se puede despegar artificialmente de la performance.

Esta puesta a punto etnomusicológica nos recomienda mucha modestia a la hora de evaluar y comprender las músicas y las voces. También amplía nuestra perspectiva occidental cuando nos invita a observar las alianzas de la música con otros sistemas escénicos.

Funciones de la música en la puesta en escena occidental

La música se utiliza con frecuencia en la puesta en escena contemporánea y cumple muy diversas funciones. Creación, ilustración y caracterización de un ambiente. El tema musical introducido se puede convertir en un *leitmotiv*. Durante estos intervalos, el oyente recapitula, respira y se imagina la continuación. En este caso, la música es una medicina reconfortante.

Se puede convertir en un verdadero decorado acústico. La música puede no ser más que un efecto sonoro cuyo mero objetivo es que una determinada situación se reconozca. También puede servir para puntuar en la puesta en escena durante las pausas del juego o los cambios de decorado. Puede crear un efecto de contrapunto, como el de los *songs* brechtianos que comentan irónicamente la acción. Mediante la técnica cinematográfica, la música crea una serie de ambientes. También se puede producir una acción con medios musicales.

Debe hacer una relación de las intervenciones musicales y de sus formas, así como de las influencias de los sonidos sobre las imágenes y a la inversa. Luego debe seguir la vectorización

que sugieren estas intervenciones, evaluar el paso de una a otro o de lo sonoro a lo visual. En la música habría que incluir el ruido, ya se trata de efectos sonoros grabados o producir entre bastidores o de ruidos parasitarios imprevistos. Todos estos ruidos contribuyen a la construcción y a la destrucción del ambiente, y el espectador y el analista siempre deben tenerlos en cuenta.

La música en general, y especialmente, sobre el escenario, tiene una función tan pronto integradora como desintegradora del espectáculo y del yo de los personajes.

El ritmo

La voz y la música son difíciles de analizar, anotar o interpretar porque, al estar trenzadas en el tiempo, no se pueden materializar o visualizar en una partitura espacial.

Ritmo global y ritmos específicos

El tercer elemento de este conjunto sonoro y temporal, el ritmo, contiene a los otros dos, y a la vez, los organiza. Distinguir los diferentes ritmos parciales de cada sistema significativo. El ritmo general de la puesta en escena, esa corriente eléctrica que unifica los distintos materiales de la representación disponiéndolos en el tiempo en forma de acciones escénicas, se convierte en el sistema general de la puesta en escena. Se emplea a sí mismo la metáfora de la musicalidad del espectáculo, su organización musical en el tiempo.

Los ritmos particulares de los distintos sistemas escénicos obedecen a sus leyes particulares:

- La palabra: su enunciación se deja de captar mejor a través de efectos binarios: silencio/palabra, rapidez/lentitud del caudal, acentuación/no acentuación, puesta de relieve/trivialización, tensión/relajación.
- El aliento: en el texto pronunciado, identificamos los alientos, examinamos su longitud, su encadenamiento, la organización sintáctica y semántica de cada uno, y la función de los momentos de pausa.
- La prosodia: el ritmo necesita construir marcos rítmicos que constituyen la base de la percepción de los cambios del marco.

Ritmo y tempo-ritmo

El tempo es invisible e interior. Determina la rapidez o la lentitud de la puesta en escena, recorta o prolonga la acción y acelera o reduce la velocidad de la dicción. El espectador y el analista deben apreciar una impresión de rapidez o de lentitud y determinar los medios que producen esa impresión:

- Aceleración, gracias a la concatenación de las réplicas, a la repetición de los motivos o la creación de automatismos de percepción en el espectador.
- Frenado, gracias a la ausencia de sorpresas, a la confirmación del marco rítmico y a la repetición de unas mismas informaciones.

El ritmo no es un asunto de cambios de velocidad, sino de acentuación y de percepción de los momentos acentuados y no acentuados. Es un tiempo acompasado en el interior de una duración definida que encadena acciones físicas a partir de un esquema preciso, de una línea continua de acción conforme al subtexto del texto y a la subpartitura del actor.

El ritmo puede transformar la factura y la textura de la lengua al especializarla, es decir, al escandirla mediante un esquema que ya no es el de la semántica habitual. Se convierte en un ritmo pulsional inconsciente que reintroduce el cuerpo en la lengua, un ritmo inconsciente, pulsional, translingüístico, inscrito en la lengua nacional pero apuntado a otra escena.

Ritmo y duración subjetiva de la representación

El ritmo mas importante de la puesta en escena es el de la resultante de todos los sistemas de signos, del desarrollo del espectáculo. El tiempo no cuenta con una figura equivalente a la del escenógrafo no tiene un especie de tempógrafo, una persona encargada de ordenar el espectáculo y de decidir su ritmo de paso, de sus pausas, de sus cambios de velocidad. El director de escena asume la función de tempógrafo: controla su temporalidad y sirve de intermediario entre lo que propone y nuestras expectativas.

El tempógrafo controla el aspecto temporal de la vectorización. Determina en que momento dos dignos o dos vectores se condensan o desplazan uno a otro.

Para sentir el orden rítmico, habría que inventar un sistema que representara la imbricación de todos los marcos rítmicos, el sistema de expectativas que estos generan y la influencia que un determinado marco rítmico puede ejercer sobre la percepción de un sistema de signos.

El análisis de la voz, el ritmo y la temporalidad plantea los mayores problemas y estos constituyen a menudo las huellas imborrables que quedan marcadas en los espectadores. No se dejan medir ni identificar por el análisis. Los volvemos a encontrar al abordar otros sistemas de signos mas visibles y otros elementos materiales de la representación, pero estos sistemas no tienen la sutileza de los fenómenos musicales y vocales, ni se imponen como ellos.

Espacio, tiempo y acción

Su voz y el ritmo de su dicción o de su gesto ya se han mostrado mucho más difíciles de apreciar, aunque se encuentren en el corazón de esa inasible presencia. Uno no existe sin los otros dos, pues el espacio tiempo dramático, el trinomio espacio/tiempo/acción, actúa como un solo cuerpo que atrae hacia sí, como por imantación, al resto de la representación.

Un simple triangulo ilustrara fácilmente la interdependencia de los tres vértices del trinomio y la necesidad que tiene cada uno de recurrir a los otros dos para definirse:

El tiempo se manifiesta de manera visible en el espacio. La acción se concreta en un lugar y un momento dados. El espacio se sitúa donde la acción tiene lugar; se efectúa con una determinada duración.

La alianza de un tiempo y de un espacio constituye lo que Bajtín llama cronotopo, una unidad en la que los indicios espaciales y temporales forman un todo inteligible y concreto. El cuerpo no solamente esta en el espacio, sino que también esta hecho de ese espacio, a lo que podríamos añadir: y de ese tiempo.

La experiencia espacial

Se concibe al espacio como un espacio vacío que hay que llenar, como se llena un contenedor, o como un medio que hay que dominar, llenar y lograr que se exprese. Consideramos que el espacio es invisible e ilimitado y que esta ligado a sus usuarios, a partir de sus coordenadas, de sus desplazamientos y de su trayectoria como un sustancia no a llenar, sino a extender. El espacio objetivo exterior y el espacio gestual.

El espacio objetivo exterior

Es un espacio visible, a menudo frontal, que se puede llenar y describir. En él se distinguen las siguientes categorías:

- El lugar teatral: el edificio y su arquitectura, su inscripción en la ciudad o en el paisaje, pero también el lugar no previsto para una representación que se ha decidido a instalar, sitio específico no transferible a un teatro o a otro lugar. En el lugar institucionalmente teatral, observamos la disposición de los espacios interiores y exteriores.
- El espacio escénico: el lugar en el que se mueven los actores y el personal técnico, el área de juego propiamente dicha y sus prolongaciones hacia los bastidores, la sala y todo el edificio teatral.
- El espacio liminar: es el que marca la separación entre el escenario y la sala, o entre el escenario y los bastidores. El límite se marca más o menos con las luces de la rampa o el círculo de atención que el actor traza mentalmente para aislarse de la mirada del otro.

Estos espacios objetivos y medibles se pueden describir fácilmente; de hecho, han sido descritos muchas veces a lo largo de la historia. La jerarquía de los espacios se puede modificar en todo momento.

Lo importante es precisar desde qué punto de vista se realiza la descripción: desde donde asistimos al espectáculo, que vislumbramos en él, que se nos escapa y que ven los demás por su parte.

Advertimos que nos dirigimos cada vez más claramente hacia la concepción del espacio gestual.

El espacio gestual

Es el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores, un espacio emitido y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse o de replegarse. El terreno que el actor cubre con sus desplazamientos, su estela deja en el espacio una señal de todo de posesión del territorio, la estela desaparece en cuanto la atención del espectador se fija en otro elemento del escenario.

- La experiencia kinestésica del actor se puede apreciar en su percepción del movimiento, del esquema corporal, del eje de gravitación y del tempo-ritmo.
- La subpartitura en la que se apoya el actor, sus puntos de referencia y de orientación en el espacio, y los momentos fuertes que facilitan su anclaje en el espacio y el tiempo proporcionan un recorrido y un trayecto de que inscriben en el espacio, del mismo modo que el espacio se inscribe en ellos.
- La proxémica es una disciplina establecida que da cuenta de la codificación cultural de las relaciones espaciales de los individuos.
- El espacio centrifugo del actor se constituye desde el cuerpo hacia el mundo exterior. El cuerpo encuentra una prolongación en la dinámica del movimiento. El cuerpo del actor en situación de representación es, según la imagen de Barba, un cuerpo dilatado, que tiende a expresar lo más fuertemente posible sus actitudes, sus elecciones y su presencia.

Espacio dramático y espacio escénico

El espacio dramático, que comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, el personaje y la historia contada incide necesariamente en el espacio escénico. Se produce una interferencia entre la iconicidad del espacio concreto y el simbolismo del lenguaje. El espectador/auditor ya

no puede establecer una diferencia entre lo que ve con sus ojos y lo que percibe en el ojo de la mente.

En la tradición teatral occidental, se mantiene a toda costa la distinción entre lenguaje y escenario; de ahí la separación entre literatura dramática y práctica espectacular. Esta distinción es una primera exclusión del cuerpo en provecho de la visión: visión concreta del ojo y, sobre todo, visión fantasmática in the mind's eye. No deberíamos de separar radicalmente visualidad y gestualidad, sino al contrario, buscar unidades que participen indistintamente de una o de otra.

Trastoy; "Los objetos". *Lenguajes escénicos.*

Los objetos nuestros de cada día

Los objetos de consumo han logrado rodearse de una mitología en la medida en que infunden en gran parte de la sociedad la creencia de que son capaces de cambiar radicalmente la vida de sus poseedores.

Abraham Moles lo considera un producto cultural, como un elemento que el hombre fabrica y del que puede disponer. Se trata de una noción semiótica. Henri Van Lier distingue tres tipos de objetos: el antiguo no-occidental, el antiguo occidental y el objeto contemporáneo. En el primero, la materia constituye el punto de partida de la empresa y posee virtudes generadoras de la obra; en ella, predomina lo táctil sobre lo visual y participa de la dinámica de una vida en común tanto con el que la crea como con el que la utiliza. En el segundo caso, se trataba de un verdadero *ob-jectum*, una realidad que nos sale al paso, que se manipula, que se pesa, que se mide, que se abarca siempre con la mirada y cuyo principio constructivo se ha convertido en principio instrumental. El objeto contemporáneo no deja espacio ni para la vida del gesto ni para el valor de trabajo y habilidad. La cosa se reduce a su empleo o bien interviene como pura imagen, sin relación con éste. La única oportunidad de introducir una significación consiste en proponer novedades.

Otra clasificación que ayuda a comprender la función de los objetos es la que realiza Violette Morin, quien distingue dos empleo antinómicos: uno concerniente al llamado objeto biográfico o biocéntrico (decorativo o utilitario); el otro, al consmocéntrico o protocolar. En el primer caso, objeto y usuario se utilizan mutuamente y se modifican recíprocamente; los objetos envejecen al mismo tiempo que su poseedor y se incorporan a la duración de sus actividades. El objeto protocolar no se arraiga en los interiores; desde allí es proyectado al exterior, su destino no consiste en gastarse o envejecer sino en deteriorarse y pasar de moda, mientras que el usuario resulta ser el único elemento pasivo y, al mismo tiempo, el único que envejece.

Los objetos permiten una explotación del propio cuerpo y del cuerpo de otros: estos objetos relacionantes son transicionales, pertenecen a ese espacio que mezcla lo interno y lo externo, como un modo de elaborar la relación entre ambos mundos.

Baudrillard (1971) se refiere a la moral de los objetos, en tanto función-signo y lógica de clase. Los objetos cumplen el papel de exponentes del status social provisoriamente alcanzado. A la función distintiva se le suma la función discriminante. Junto con esta función amurallante del objeto que genera un entorno confortablemente conocido y protector, los objetos pueden adquirir un protagonismo capaz de desplazar al sujeto.

Función escénica de los objetos.

El objeto escénico crea y condiciona las conductas de los personajes, en tanto interviene en sus deseos, hasta llegar a adquirir una impronta actancial capaz de suplantarlos.

Introduce informaciones no solo por medio de su presencia/ausencia material, sino también por medio de su presencia/ausencia en el discurso verbal de los personajes. Su funcionalidad abarca la posibilidad de acumular tiempo e historia; de este modo, constituye un recurso apropiado para la economía narrativa de la obra dramática y/o de la representación.

La utilización escénica del objeto puede servir como recurso cómico y/o distanciador, para eso dependerá de la manipulación que el personaje haga del mismo.

Uberfeld (1989) sostenía que el objeto escénico llega a adquirir un estatuto escritural remitiendo o no a un referente figurable. Lo importante es distinguir en el texto dramático qué se puede convertir en objeto. Propone una clasificación (utilitario, referencial, simbólico) a partir de las didascalias y diálogos y distingue, en la relación texto-representación, un *estar ahí* (presencia concreta) y un *estar ahí que produce* (gestos, actos, relaciones, estímulos). El papel retórico más usual del objeto en el teatro es el de ser metonimia de una realidad referencial, aunque muchos objetos juegan un papel metafórico que, a veces, deviene símbolo.

Pavis propone una tipología de los objetos en el teatro según los grados de objetividad situándolos en un *continuum* que va de la materialidad a la espiritualidad y ofrece algunos ejemplos del teatro europeo, de acuerdo con su teoría de los vectores.

Los objetos no cumplen un papel pasivo en la obra teatral; entre ellos y los personajes son diversas las dialécticas que pueden generar acontecimientos, pero, en todos los casos, el mensaje objetual es el vehículo que nos remite a la esencia misma del conflicto.

Estos *formidables interlocutores mudos* (Joan Abellán, 1985) son para el receptor portadores de signos y exponentes sociales y, al mismo tiempo, se constituyen en sujeto de deseo para el o los personajes. El espectador del teatro tiene el privilegio de mirar, de observar cuerpos y objetos con total libertad; ya que en la representación se suprimen las restricciones que impone la vida social.

Los mensajes que emiten los objetos no dependen solo de sus estados de uso, acumulación o escasez, agrupamiento o aislación, orden o desorden, sino que deberán ser decodificados por el espectador a partir de la relación dinámica que tales objetos entablan con los personajes.

El mensaje de los objetos en las distintas estéticas.

Todo análisis semiótico de los objetos escénicos debe considerar la relación que el sistema objetual mantiene con los otros sistemas sémicos que operan en la puesta en escena, ya que dicha relación es la que permite decodificar su significación en el marco del universo ficcional.

No se puede tener en cuenta solo lo individual, sino que eventuales referencias a la movilidad y/o congelamiento de las estratificación social a la que pertenecen los personajes.

Realismo y objeto.

En las escenografías realistas y naturalistas ayudan al espectador a comprender a los personajes y sus acciones; son índices de comportamiento. Será responsabilidad del director potenciar su valor indicial hasta los límites deseados por medio del trabajo actoral, pero siempre sometido a las elásticas leyes de la verosimilitud escénica, ya que dicha estética trata básicamente de impedir todo tipo de ambigüedad.

Objeto y absurdismo.

Cuanto más nos alejamos de una lógica imitativa del entorno social, más posibilidades tiene el contexto escénico de dar relieve a sus potencialidades simbólicas. Pluraliza sus posibilidades connotativas y funcionales y, por consiguiente, es captado en su valor utilitario,

lúdico y simbólico. La puesta en escena no realista puede llegar a crear acción dramática a partir de una reacción aleatoria de los acontecimientos con los personajes y los objetos. A medida que se aleja de la convención de la cuarta pared se agita notablemente el dinamismo del triángulo que establece el espectador con los personajes y los objetos.

Además de dar protagonismo a los objetos, formas, colores y partes aisladas del cuerpo, los futuristas hicieron importantes experimentaciones con la técnica lumínica.

La refuncionalización del mensaje objetual, apoyado en la sobreabundancia y la grandilocuencia del gesto, crea en la estética absurdista una fuerte tensión con la discursividad verbal basada en las esticomitías, en la magnificación de las informaciones irrelevantes y en el imprevisto e inmotivado cambio de *topic*.

Objetos exhibidos: los museos.

Los distintos espectáculos privilegiaron el horror del cuerpo reificado en la exhibición vergonzosa de sus deformidades, de sus anomalías, de su putrefacción cadavérica; exploraron los rituales de curación y los sentidos a los que menos se apela en la representación escénica como el olfato y el tacto; provocaron alteraciones de la percepción visual.

En este aprovechamiento y superación del concepto de instalación, tal como conciben las artes plásticas, se trabajó con la idea de acumulación y diseminación de materiales que son, según Fortuny, perceptibles en la relación museo-historia, pues la historia es el espacio donde se disemina el relato y el museo, el lugar donde se acumula.

El soporte pertenece al presente, ha sido construido para sostener las cosas del pasado. El soporte particulariza, recorta, hace posible otra visión, distingue lo que sostiene. Si el edificio del museo desapareciese y quedaran sólo las bases con sus objetos a la intemperie podríamos decir que el museo sigue allí.

Títeres, marionetas, muñecos

El títere ha sido considerado un objeto mágico e inquietante porque simultáneamente puede evocar lo humano, lo divino y lo inanimado. Convierte el teatro en una imagen plástica capaz de actuar en una metáfora. Puede presentar un aspecto violenta, tétrico siniestro o bien junto a la gracia y a la ironía, una gran dosis de poesía y dulzura.

Imagen o retrato de alguien. Ese alguien se convierte lógicamente en el personaje, el teatro de títeres es un teatro con personajes. Para Freitas la fuerza dramática del títere reside en su carácter grotesco y en su fuerza satírica al ofrecer una caricatura paródica del movimiento y de la vida. Cada títere es un carácter exacerbado hasta la estilización mas depurada y seria torpe imponerle una base que no correspondiera a ese carácter.

Muñeco, actor y palabra. Uno de los aspectos mas interesantes que ofrece el teatro de muñecos es la relación del objeto con el cuerpo y la voz del actor. Ir y venir entre lo presente y lo ausente. Signos de otra cosa. Lo animado y lo inanimado se vuelve paradójal: el actor expresa a través de un objeto distinto de él, pero el vínculo entre ambos es tan estrecho, tan indisoluble, que los límites resultan finalmente borrosos. Practica un doble juego de distanciamiento: como personaje, al actor permanece unido a su propio doble, como manipulador, se debe distanciar de este doble para servir a otro, la marioneta.

El objeto se armoniza y se transforma en sujeto, y la relación humana se mecaniza hasta reducirse a la categoría de objeto. El desafío elegido por los interpretes es precisamente el de dejar ver al titiritero, pero lograr que sea el títere quien se transforme en el verdadero protagonista de la historia.

El actor enmascarado es un caso extremo de la participación humana directa en el escenario de títeres. En el teatro, la máscara puede ser uno de los tantos instrumentos expresivos del actor; en el teatro de títeres, la máscara es un muñeco, un elemento plástico en acción dramática, manipulado por un intérprete que circunstancialmente está meditado adentro.