

Analizar el teatro, aproximación al estudio del discurso y el fenómeno teatral

Analyzing the theater, an approach to the study of discourse and the theatrical phenomenon

JUANA ESCABIAS TORO

UCM, Facultad de Ciencias de la Información, Avenida Complutense nº 3, 28040 Madrid
jnescabias@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9857-8289>

Recibido/Received: 30/09/2024. Aceptado/Accepted: 25/10/2024.

Cómo citar/How to cite: Escabias Toro, Juana, “Analizar el teatro, aproximación al estudio del discurso y el fenómeno teatral”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 425-445. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.425-445>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El análisis del teatro como hecho cultural ha vivido numerosas controversias a lo largo de los tiempos. Este artículo realiza un acercamiento panorámico a esas propuestas teóricas, englobando en el estudio visiones muy dispares y enfrentadas y acontecidas durante siglos. Las propuestas y teóricos fundamentales que han alimentado esa disputa son expuestos a lo largo del trabajo, que sirve a su vez como panorámica de los rumbos por los que el teatro ha discurrido a lo largo de los siglos. Lejos de acercar posturas, y como se vislumbra en el artículo, los distintos teóricos y escuelas han creado un cada vez más extenso corpus de modelos, alimentando una controversia sin desenlace.

Palabras clave: teatro español contemporáneo; teatro y comunicación; semiótica del teatro, teorías teatrales.

Abstract: The analysis of theater as a cultural fact has experienced numerous controversies throughout the ages. This article makes a panoramic approach to these theoretical proposals, encompassing in the study very different and confronted visions that have taken place for centuries. The fundamental proposals and theorists that have fueled this dispute are presented throughout the work, which in turn serves as an overview of the directions along which theater has taken over the centuries. Far from bringing positions together and as seen in the article, the different theorists and schools have created an increasingly extensive corpus of models fueling a controversy without an outcome.

Keywords: contemporary Spanish theater; theater and communication; semiotics of theater, theatrical theories.

Sumario:

Introducción: delimitar el teatro.

- 1.- Acción y personaje como claves del drama.
- 2.- Espectáculo y recepción.
- 3.- El teatro como sistema de signos.
- 4.- Conclusiones.

Summary:

Introduction: delimit the theater.

- 1.- Action and character as keys to the drama.
- 2.- Show and reception.
- 3.- Theater as a system of signs.
- 4.- Conclusions.

INTRODUCCIÓN: DELIMITAR EL TEATRO

¿Cómo analizar el teatro? Desde que este fenómeno artístico tan antiguo como la propia cultura occidental comienza a ser considerado objeto de estudio desde una mirada científica en el marco de las denominadas Ciencias Sociales, esa óptica de análisis ha suscitado numerosas controversias. Arregui, entre otros, expone la dificultad para establecer criterios conceptuales y disciplinares sobre los estudios teatrales desde el punto de vista epistemológico “tarea compleja no exenta de debate y proclive a visiones encontradas” (Arregui, 2015: 17). Respecto a las dificultades que presenta esa tarea, apunta ese autor que:

Las causas que impiden el establecimiento de unos límites claros y concisos para sus dominios son múltiples. La primera de las cuales, quizá, deba buscarse en la larga e inveterada marginación -cuando no elusión-historiográfica sufrida por un ámbito que incumbe a muchos y diversos campos científicos (literatura, musicología, historia del arte, arquitectura, artes aplicadas, estética...) sin haber sido reclamado específicamente por ninguno de ellos” (Arregui, 2015: 17).

Un punto concurrente entre investigadores estriba en la coincidencia de escuelas y teóricos sobre las dificultades derivadas del estudio del teatro no sólo por el reto que supone acotarlo como materia a tratar, sino por la multiplicidad de elementos que lo conforman. Esa característica ya se vislumbra en el primer intento de aproximación teórica a esta disciplina que supone *La Poética* (Aristóteles, 1974). En su pionero tratado sobre el

arte poética, Aristóteles sienta las bases de los obstáculos que plantea incluso la propia aprehensión del hecho teatral, originado en Atenas cuando, según relata Francisco Rodríguez Adrados en su libro *Del teatro griego al teatro de hoy* (Rodríguez Adrados, 1999), Tespis inventa esta nueva forma de lírica impulsado por el gobernante Pisístrato, deseoso de que Atenas destacara por encima de otras polis en la magnificencia de sus fiestas (Rodríguez Adrados, 1999). Tespis, reseñado por todos los manuales de historia del teatro como el primer actor, asombra al público haciendo que los versos sean recitados por diferentes personas en movimiento que infunden vida a las situaciones.

Dice Aristóteles en relación con esa dificultad para asimilar y explicar el arte poética, que para conseguir aproximarse al concepto conviene hablar de sus diferentes “especies” y de “la potencia de cada una”, y de “cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien” (Aristóteles, 1974: 126). Aconseja el filósofo reflexionar profundamente sobre el número y naturaleza de sus partes, así como “las demás cosas pertenecientes a la misma investigación” (Aristóteles, 1974: 126) partes constitutivas que él resume en seis “la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya” (Aristóteles, 1974: 147).

La Poética distingue esta nueva forma artística de otras anteriores partiendo del concepto de imitación. Pero ese hecho en sí no era insólito en la época, la literatura griega helenística en su conjunto se desarrolla con plena conciencia de que arranca de la imitación de modelos antiguos, “por más que, en los momentos más creativos, se esforzaran por superarlos o modificarlos y, en ocasiones, lo lograran” (Rodríguez Adrados, 1979: 47).

Conocedor de la naturaleza de su mundo y su cultura, Aristóteles puntualiza que la imitación es común a toda forma artística anterior; “todas vienen a ser en conjunto imitaciones” (Aristóteles, 1974: 127), pero realiza la primera y fundamental diferencia que caracteriza el teatro de otras disciplinas, la forma de esa imitación, ya que resulta posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas, como asegura que hace Homero “aunque como uno mismo y sin cambiar [...] o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (Aristóteles, 1974: 133). En su disquisición equipara a Sófocles con Aristófanes (pese a que uno es poeta trágico y el otro cómico) diferenciándolos de Homero porque “ambos imitan personas que actúan y obran” (Aristóteles, 1974: 134).

Aristóteles sienta así la verdadera diferencia y peculiaridad del teatro, el componente de la acción espectacular, independiente del texto o fábula,

a los que añade el componente de “la decoración del espectáculo” (Aristóteles, 1974: 147) y la advertencia de que “ha nacido al principio de la improvisación” (Aristóteles, 1974: 139).

1. ACCIÓN Y PERSONAJE COMO CLAVES DEL DRAMA

Si tal y como plantea *La Poética*, separamos fábula y espectáculo, resulta factible lanzar una fructífera mirada analítica en exclusiva al texto dramático, como hace el dramaturgo, director de escena y teórico José Luis Alonso de Santos en *La escritura dramática* (Alonso de Santos, 1999). Este ensayo, que supone una lección para todos quienes deseen zambullirse en la tarea de crear textos teatrales, es a la vez uno de los más completos tratados contemporáneos que pueda existir sobre análisis de un texto dramático de estructura aristotélica, entendida como aquella que desarrolla una historia en tres fases: planteamiento, nudo y desenlace.

Enfrentando lo que para él son los dos elementos primordiales en una pieza dramática, acción y personajes, Alonso de Santos recorre uno a uno los elementos imprescindibles del texto teatral: personajes y circunstancias dadas; protagonistas y antagonistas; metas, motivaciones y estrategias de los personajes; situaciones dramáticas; estados de ánimo de los personajes, carácter individual, relaciones emocionales y relaciones sociales; trama principal y subtramas; incidente desencadenante; tipos de acción dramática; formas de la incertidumbre; finales de pacto y finales de ruptura, etc.

El propio Alonso de Santos nos exhorta a lo largo de todos los apartados que conforman su manual a huir del dogmatismo en el campo de los estudios teatrales. Consciente de la imposibilidad de constreñir la naturaleza del teatro a un solo modelo de análisis (por más completo y diverso que éste sea) el autor advierte de que nuestro principal camino para intentar dar respuesta a nuestras preguntas es tratar de adquirir nuevos saberes que nos permitan captar nuevas realidades. “Cuantos más conocimientos tengamos en un determinado campo, más significados recibiremos que vengan del estímulo. El conocimiento amplía el campo de las señales que nos llegan y la interpretación de las mismas” (Alonso de Santos, 1999: 33).

En relación con el análisis teatral, este autor destaca la importancia del “extrañamiento”, propuesta ya formulada por los principales artistas

adscritos al Surrealismo, y que Bertolt Brecht abraza años después para aplicarla al teatro, ya que, para él, singulariza la percepción de un texto teatral por la vía de la búsqueda de un algo diferencial en la relación entre el mundo percibido y el sujeto.

El concepto de “extrañamiento” tiene una gran importancia para los mundos perceptivo y comunicativo en los lenguajes literario y teatral. Bertolt Brecht nos habla repetidamente en sus escritos de la trascendencia que tiene el conocimiento profundo, real y diferente de las cosas, para poder ser capaces de percibir las realidades verdaderas, tras la falsa apariencia social de normalidad que preside la vida de los hombres en las sociedades organizadas” (Alonso de Santos, 1999: 34).

Aguiar también centra su visión dramática en la interacción entre acción y personaje, siendo éstos en su opinión la verdadera antropomorfización del conflicto y el elemento en el que radican las claves de la acción dramática (De Aguiar, 2005). Como Alonso de Santos, pone sobre la palestra una de las divergencias fundamentales surgidas en el campo de la teoría teatral y de las diferentes concepciones del hecho teatral, la histórica división entre teatro de acción y teatro de personaje, entendiendo la primera como aquella en la que prevalece la situación y la segunda como aquella en la que prevalece la personalidad de sus protagonistas (Alonso de Santos, 1999: 109).

Para Aristóteles “sin acción no puede haber tragedia, sin caracteres sí” (Aristóteles, 1974: 147) estableciendo por primera vez en la Historia la idea de la supremacía que debe tener la acción sobre el personaje. La idea de que el personaje es la esencia del drama y que la acción es secundaria y tiene como finalidad servir de fondo al análisis de un carácter, es defendida fundamentalmente por los trágicos franceses del XVII, que siguiendo el racionalismo cartesiano contraponen el actúo luego existo del pensamiento griego al pienso luego existo de Descartes.

La importancia del personaje por encima de la trama es defendida por el filósofo, novelista y dramaturgo francés Jean Paul Sartre, que en su libro *Un teatro de situaciones* afirma que el teatro precisa mostrar situaciones simples y humanas, así como las opciones libres que cada uno toma ante ellas. Pero, asevera Sastre, lo más interesante que puede hacerse teatralmente hablando es mostrar una personalidad que se está formando, el momento de la opción, de la decisión libre que compromete una moral y toda una vida (Sartre, 1979).

La estética naturalista, con su enunciador Emile Zola a la cabeza, también propugna la importancia del personaje por encima de la acción. En su defensa del individuo concreto y autónomo, aboga por la creación del personaje como individualidad como la meta más alta del hecho teatral. Zola deplora el sometimiento del personaje a una trama que, como objetivo, provoca artificiosamente un desenlace y cambia una personalidad tras una brusca escena efectista, ya que, en su opinión, la naturaleza no tiene esas rigideces ni en el bien ni en el mal (Zola, 1972).

En su ensayo *El Naturalismo*, Zola defiende el valor de observación de la obra dramática, y aconseja que en lugar de abstraer al hombre, se le coloque en la naturaleza y en su propio medio, extendiendo el análisis a todas las causas psíquicas y sociales que lo determinan para dotarlo de una personalidad creíble, fórmula que se encuentra en la génesis de la técnica del maestro de actores y referencia para el teatro que sería Konstantín Stanilavski, décadas más joven que el escritor francés (Stanislavski, 2011).

Hegel habla de la colisión dramática contenida en la misma unidad, manifestando que colisión y unidad no pueden derivarse sino de lo que él denomina movimiento total, lo que significa que el conflicto debe hallar su explicación exhaustiva en las circunstancias en las que se produce, así como en los caracteres y objetivos enfrentados (Hegel, 1989).

Sobre la creación de personajes más carnales y creíbles, en el libro *Psicoanálisis del Arte*, Freud apunta a la importancia de la niñez en el proceso creativo del escritor (Freud, 1970), defendiendo de forma paralela la importancia que esa variable debe tener para cualquier teórico que se zambulla en el análisis de los personajes de un texto teatral. Uno de sus seguidores, Weisman, remarca en su tratado *La creatividad en el teatro*, la importancia de desentrañar la variable del inconsciente en el análisis de los personajes dramáticos (Weisman, 1967).

Lévi-Strauss descarta la particularidad como enfoque y apela a la importancia de la totalidad, destacando en el texto artístico el valor de la estructura, que define claramente las relaciones entre conflicto y protagonistas. En su propuesta de análisis compara la obra de arte en relación con su estructura con el empleo del lenguaje respecto a las palabras. No es cada parte u objeto, preconiza, lo que es la obra de arte, sino algunas disposiciones y acercamientos entre objetos: su ordenamiento estructural (Lévi-Strauss, 1968).

Jung propone incorporar el concepto de arquetipo al análisis del hecho artístico. Su fórmula nos retrotrae el personaje tipo que ya nace en la comedia griega tardía de Menandro, se hace fuerte en las obras del romano

Plauto y de allí salta a la *Commedia dell'Arte*, a través de cuya influencia que implanta la fórmula en el teatro del siglo de oro español y más tardíamente en el teatro francés de Molière. Sus seguidores, como método de análisis teatral, proponen explorar en los personajes dramáticos esas estructuras universales idénticas de la psiquis que, en su opinión, forman parte del inconsciente colectivo (Jung, 1962).

Bentley sitúa su planteamiento teórico en el punto de confluencia de los dos elementos, historia y personaje. Un personaje de ficción, en su opinión, no debe ser un individuo en el sentido en que puede serlo una persona cuando ha sido retratada o fotografiada, sino más bien es una fuerza en una historia” (Bentley, 1982). Esa fuerza en movimiento que para Bentley es el personaje la desplaza Gouhier a la acción como motor teatral. “La acción esboza acontecimientos y situaciones; en cuanto empieza a mostrarse, pone en movimiento un juego de imágenes que por sí mismo cuenta una historia” (Gouhier, 1958, 76). “Al principio - recapitula este autor- fue el Verbo activo” (Gouhier, 1958, 63).

Muchos autores consideran reduccionista esta oposición y reclaman la necesidad de un análisis global capaz de integrar la totalidad de los componentes del hecho teatral en cualquier mirada, invocando al mismo tiempo el concepto de teatralidad y todos sus elementos integrantes para definir la esencia de esta disciplina. Para Girault el denominador común a todo lo que debe entenderse por teatro es “Desde un punto de vista dinámico, la constitución de un mundo ficticio en el escenario en contraposición al mundo real de la sala y, al mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de comunicación entre el actor y el espectador” (Girault, 1975: 14).

Rey y County comparten en gran medida esa opinión asegurando que “es precisamente en la relación entre lo real tangible de cuerpos humanos que actúan y hablan, siendo este real producido por una construcción espectacular y una ficción así representada, donde reside lo propio del fenómeno teatro” (Rey, 1980: 185).

2. ESPECTÁCULO Y RECEPCIÓN

En el manual *Cómo se comenta una obra de teatro* (García Barrientos, 2001), José Luis García Barrientos imbrica texto y espectáculo como elementos necesarios, a los que suma otros que implican la totalidad del

hecho teatral (tiempo, espacio, perspectiva...) pero en su propuesta goza de una importancia extraordinaria la visión del receptor. La comunicación entre actor y espectador que ya plantea Girault cobra en su metodología un papel fundamental (García Barrientos, 2001). En esta disquisición, Patrice Pavis recuerda el peso ineludible del espectador acudiendo al propio origen de la palabra teatro, el “*theatron*”, o lugar para ver. Pone así de manifiesto una propiedad fundamental de este arte: “El teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento, una mirada, un ángulo de visión” (Pavis, 1996: 435).

Vieites incide la variable comunicativa y afirmando que, en ocasiones, el fracaso de un espectáculo se debe a no haber sabido construir en él los procesos primarios de comunicación que todo espectáculo debe generar, “ni la necesaria interacción entre los mismos, aunque en otras ocasiones el espectáculo fracase porque no se han sabido leer los conflictos que la obra presenta desde la óptica de la comunicación” (Vieites, 2016: 1158), matices que entroncan en la base proposicional del discurso y su fuerza ilocutiva, los denominados actos del habla (Searle, 1980), base de toda actividad comunicativa, y en el empleo más básico del repertorio de funciones del lenguaje (Jakobson, 1981) que encuentran su aplicación de manera específica al lenguaje teatral (Ingarden, 1997).

La inclusión del receptor como elemento fundamental ya en la composición dramática se refleja en autores como Ibsen o Strindberg, herederos del Naturalismo, y en la visión del propio Zola, cuando reclama que la obra de arte sea empleada para estudiar la sociedad actual a través de métodos científicos (Zola, 1972). Brecht lidia en esa disputa reclamando un espectador activo y un teatro que sirva de herramienta para el progreso humano y el avance social. Cuando Brecht sostiene que hay que romper con los viejos moldes y cambiar el teatro en su totalidad, puntualiza que no sólo debe cambiar el texto, el actor o la forma de la representación escénica, sino también el espectador (Brecht, 1983).

En ese teatro para la observación es fundamental el concepto de “cuarta pared” que enuncia André Antoine y que define como el plano ocupado por el telón antes de la representación. “Al abrirse, el telón debe descubrir el decorado de un lugar y las actuaciones de sus habitantes como si acabaran de suprimir una de las paredes de una habitación” (Antoine, 2000: 247). El teatro se convierte así en una propuesta de juego en la que

el público es invitado a espiar a los personajes, que deben comportarse como si los espectadores no existiesen y una pared los protegiera.

Siglos antes que Antoine, ya Diderot vislumbraba la existencia de esa cuarta pared en los consejos para actores que supone su *Paradoja del comediante* (Diderot, 1975). “Tanto si componéis como si actuáis - argumenta Diderot- considerad que el espectador no existe. Imaginad que al borde del escenario hay una sólida pared que os separa de la platea; actuad como si el telón no se levantara” (Diderot, 1975: 66).

Para la implicación del público en la representación, juega un papel fundamental la figura del director de escena, que organiza los elementos de la representación reinterpretando el texto. Surge aquí otra de las dicotomías históricas en los estudios sobre teoría teatral, la de la corriente que superpone la importancia del texto frente el espectáculo en contraposición a la que da más importancia al espectáculo que al texto. En la segunda tendencia el texto queda relegado a un lugar menor, incluso se estimula la inexistencia de un texto como punto de partida y la creación del texto o partitura escénica al mismo tiempo que se va generando el propio espectáculo. Para Pavis esa oposición es de naturaleza ideológica, en la cultura occidental, propone, se tiende a privilegiar el texto, la escritura, la sucesión del discurso, y la disquisición aparece tardíamente, tras la categorización del director de escena “designado a fines del siglo XIX como responsable de la visualización escénica del texto y del teatro como arte autónomo” (Pavis, 1996: 435).

André Antoine defiende un director que ejerza de mero transcriptor del texto, limitando su tarea a lo que él entendía debía ser similar a “la función de las descripciones en una novela” (Antoine, 1992: 41). En director, escribía Weichert en oposición a esta opinión, tiene la obligación de crear a partir del texto escrito, lo que él consideraba la visión del poeta (Ceballos, 1992).

Para José Antonio Sánchez la principal tarea que se atribuyeron los directores escénicos naturalistas, época en la que arranca esa controversia, fue la creación de la atmósfera. “Así lo consideraba Stanislavski, aunque nunca se atrevió a considerar su cuaderno de dirección como una creación independiente” (Sánchez, 1999: 8). Otros directores naturalistas ya entienden la tarea del director de escena como creador, aunque al mismo nivel que el dramaturgo. Para Reinhardt, director y dramaturgo son dos

creadores situados en importancia al mismo nivel: “el dramaturgo crea el texto literario, el director crea la partitura escénica” (Reinhardt, 1991).

En 1905, Gordon Graig distingue claramente entre el director artesano (traductor escénico de la obra dramática) y el director creador, aquel que, mediante la comprensión del uso correcto de actores, escenografía, vestuario, iluminación y danza, adquiere gradualmente el dominio de la acción, la línea, el color, el ritmo y las palabras, desarrollando esta última fuerza a partir de las otras. “Hasta llegar al punto de que no necesita la colaboración del dramaturgo y hace del arte escénico un medio autosuficiente” (Craig, 1983: 57). Craig, uno de los más reconocidos escenógrafos en la historia de esa disciplina, era ajeno en aquel tiempo a que otra nueva controversia estaba a punto de surgir, la de la consideración de otro vértice creador teatral, su propia profesión, la escenografía.

En *El arte de la dirección escénica* (Canfield, 1991), Curtis Canfield incorpora un nuevo elemento al que dota de relevancia especial, lo que él denomina diseño del decorado, que revela el envoltorio material en que se habrá de llevar a cabo la acción. Según Canfield, el diseño ubica la obra en su período histórico, sugiere el tipo de acción subsiguiente y establece en nivel social de los personajes e incluso sus estados emocionales y transformaciones vitales (Canfield, 1991). La reivindicación del escenógrafo como nuevo creador en el proceso teatral estalla en pleno siglo XIX. Adolf Appia busca también a partir de sus escenografías desarrollar ese concepto de ritmo o atmósfera, consciente de las limitaciones que presenta su trabajo. Sobre la puesta en escena de su época, Appia declara que es toda ella esclava de la pintura, y que tiene la pretensión de procurarnos la ilusión de la realidad, ilusión que contradice la presencia del actor sobre las tablas (Appia, 2000).

El propio Gordon Craig, años después de sus consideraciones sobre la dicotomía entre dramaturgo y director escénico, explica su trabajo en términos de auténtica creación. “Mis escenas no nacen solamente en base al texto a representar, sino que se mueven desde un amplio concepto de pensamientos en el que el mismo texto (o también otras obras del mismo autor) hayan evocado en mí” (Graig, 1987: 85). Con esas palabras describe el estilo o creación escenográfica, puntualizando que en la preparación de un trabajo escénico, mientras piensas en la escenografía debes casi al mismo tiempo pasar a otro argumento: la actuación y el movimiento, como otra parte del conjunto unitario. “Debes considerar al movimiento, independientemente de la escena y el vestuario, como movimiento en sí.

Debes integrarlo de alguna manera al movimiento general que con tu fantasía puedas observar en escena” (Craig, 1987: 87).

En medio de esa disquisición, estalla una nueva controversia con la irrupción de Antonin Artaud y su particular concepción del teatro. Su manifiesto sobre *El teatro de la Crueldad* (Arnaud, 1938), reivindica la creación de un nuevo teatro a partir de la destrucción de las viejas maneras de hacer y entender el concepto del teatro. ¿Cómo es posible que en el teatro, se pregunta Artaud, al menos en el teatro tal como lo conocemos en Europa o, mejor aún, en Occidente, “todo lo que es específicamente teatral, es decir, todo lo que no obedece a la expresión verbal, a las palabras, o si se quiere todo lo que no está contenido en el diálogo sea relegado al último plano?” (Artaud, 1938: 53).

Artaud soñaba con encontrar un lenguaje que le permitiera crear directamente en escena, un teatro que para ser articulado no precisara de un guion previo. El actor, el cuerpo del actor, debía ser el principal medio de escritura de este nuevo lenguaje, basado en el gesto, en el jeroglífico, en la imagen, un lugar donde poco espacio quedaba para el autor literario o incluso para las rígidas normas e indicaciones de un director. En relación con esta figura, aseguraba que “quien no crea directamente la materia escénica, ni evoluciona en escena orientándose e imprimiendo la fuerza de su propia orientación al espectáculo, traiciona en realidad su misión. Y es justo que el actor lo reemplace” (Artaud, 1980: 127).

En nombre de la vanguardia, muchas escuelas y creadores han urgido a la creación de nuevas formas y conceptos del teatro: el Teatro Épico de Bertolt Brecht, el Teatro pobre de Jerzy Grotowski, el Teatro total de Erwin Piscator... En su *Diccionario del teatro* (Pavis, 1996), Patrice Pavis reseña veinte diferentes tipos de teatro, incluido el Teatro de Agitación o Agit-Propp surgido tras la revolución soviética de 1917, el Teatro del Environnement formulado por Schechner en la década de los setenta.

En referencia al motor de las innovaciones en el terreno teatral, Patrice Pavis considera que “la experimentación es mucho más que una reorganización formal” (Pavis, 1996: 454) y menciona a las vanguardias rusas de los años veinte con Vajtangov y Meherhold a la cabeza junto a Tairov, a innovadores franceses cercanos a Antonin Artaud como Copeau, Baty y Jouvét, a los realistas críticos como Piscator y Jessner o el proyecto de la Bauhaus de Moholy-Nagy y W.Gropius. En opinión de Pavis, que cita a Copeau, la era de los innovadores se ha quedado a medias, puesto

que éstos no han sabido poner de acuerdo “sus teorías y su práctica” (Pavis, 1996: 454).

Pavis menciona también otra novedosa forma de teatro que en España cobra peso y seguidores desde principios del siglo XXI, el denominado Teatro Documento, género considerado por diferentes teóricos como un híbrido entre el teatro y el periodismo. Mar Amado Vargas lo denomina Teatro Documento o Documental y lo define por “su inclusión en escena de documentos reales, con intención o contenido político-social en la mayoría de los casos” (Amado Vargas, 2020: 23). Este tipo de teatro se distingue por la inclusión de documentos reales en la escena y la intención o contenido político-social, en la mayoría de los casos.

El dramaturgo e investigador Jerónimo López Mozo cita dos definiciones, la de Casado y Portillo de 1988 y la de Dietrich de 1974, que contextualiza el término como surgido en Alemania en los años setenta, para definir el teatro de Información y denuncia que sigue el modelo del teatro político y de agitación de los años veinte. Es un teatro de información sobre temas generalmente histórico-políticos, con una finalidad crítica y agitadora, utiliza materiales documentales como fotos, películas, artículos de prensa, declaraciones oficiales, documentos o estadísticas. “A menudo emplea la forma del proceso jurídico o de la investigación y la técnica del Collage. En principio no incluye la ficción” (López Mozo, 2017: 23).

Casado y Portillo incluye en su definición lo más característico de estas representaciones, la inclusión de la investigación periodística en el proceso de creación del espectáculo “pretende presentar al público suficiente información documental sobre un hecho histórico, teatralizado y estructurado de tal forma que se haga luz sobre el mismo” (López Mozo, 2017: 24). Información para un público que, recordando las teorías de Pavis, se forma un punto de vista sobre un acontecimiento, una opinión en ese privilegiado lugar para ver que es el teatro.

3. EL TEATRO COMO SISTEMA DE SIGNOS

La irrupción de la Semiótica en el estudio del teatro, genera otra interesante y peculiar perspectiva que extrapola el propio hecho y su naturaleza a su articulación en los procesos de indicación y designación propios de la semiosis a través de los sistemas de signos (Kristeva, 1978). En la tipología de los signos de Peirce, un icono es un signo que remite al

objeto denotado simplemente en virtud de los caracteres que posee, independientemente de que ese objeto exista o no (Peirce, 1978). Por su capacidad para la imitación, el teatro, por excelencia el arte de la mimesis (Tordera, 1988), ha sido definido en ocasiones como un arte icónico. La relación puede ser de múltiples naturalezas, visual en función de un actor que se parece a su personaje, auditiva cuando es la voz la que expresa la emoción que pretende transmitir o incluso gestual cuando un comportamiento imita al otro.

Esta disciplina, antigua ya que sus antecedentes entroncan con los esfuerzos de Hipócrates y Galeno por interpretar las enfermedades a través de la identificación de sus síntomas o signos, y presente al mismo tiempo en todas las disquisiciones de los primeros filósofos interesados en la elucubración sobre el pensamiento y el sentido, es sin embargo moderna, ya que el estudio semiótico de los fenómenos se remonta a Saussure y Pierce. El *Curso general de lingüística* (Saussure, 2008) de Saussure nos demarca ya esta ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, enseñándonos “en qué consisten los signos y las leyes que los rigen” (Saussure, 2008: 33). En lo relativo a su aplicación directa a los estudios teatrales, la relación se remonta al Círculo lingüístico de Praga de los años treinta, con Veltruski, Honzi, Burian o Zich a la cabeza (Matejka, 1976) y las enriquecedoras visiones de algunos de ellos sobre la relación entre el drama concebido como literatura (Veltrusky, 1990).

Greimas, apuntando al modelo de Propp (Propp, 1998) profundiza en las dificultades de la cuestión de definir el intercambio teatral como proceso recíproco desde el punto de vista de la comunicación y la semiótica. Traducir automáticamente un significante concreto por un significado también determinado, convertía en su opinión la puesta en escena en un significante de un significado textual que planteaba un problema, “conciliar la presencia de significantes múltiples con la de un significado único” (Greimas, 1979: 392).

El lingüista lituano Tadeusz Kowzan, que considera el teatro como un signo y a su vez como un sistema de signos, realiza una sistematización amplia y completa aplicando el estudio semiótico al teatro desde una perspectiva no textual. Fue el primer teórico que integró de forma metodológica los elementos teatrales no verbales en una clasificación. Kowzan plantea cuatro posibles categorías en ese análisis: expresión corporal, apariencia del actor, espacio escénico y efectos sonoros no articulados, estableciendo un sistema de signos diferenciado para cada una de ellas y un total de trece signos, sus signos del teatro, con capacidad de

significación (Kowzan, 1997) conocidos y respetados por los posteriores analizadores del teatro desde la perspectiva semiótica.

Ubersfeld habla abiertamente del teatro como sistema semiótico (Ubersfeld, 2002) que, como todo sistema y de forma genérica, cumple la función básica de creador de significado. Para Erika Fischer-Lichte éste se enfrenta a los otros géneros artísticos tanto en lo que se refiere al status ontológico de sus obras (de las representaciones) como a sus condiciones específicas de producción y recepción. En relación con la forma en que cada sistema realiza esa función distingue entre “sistemas no estéticos y sistemas estéticos” (Fischer-Lichte, 1999: 255).

Como también ya hemos indicado, el teatro no sólo cumple su función general de crear significado bajo tales condiciones específicas que le otorgan un lugar especial entre todos los sistemas culturales, sino que (como todos los sistemas culturales) también tiene de base un propio código interno especial, el código interno del teatro. Nos queda debatir la cuestión de si la anteriormente afirmada posición especial del teatro, pueda encontrar quizás una correspondencia y eventualmente una explicación como de un sistema estético en la organización de este código interno específico (Fischer-Lichte 1999, 256)”.

Bernard Dort contempla la Semiótica como la regresión a una concepción literaria del teatro en la medida en que ésta plantea en ocasiones la dicotomía de lectura o teatro espectacular. “Hemos pasado de la noción de texto a la noción de representación teatral para caer de nuevo, gracias a determinados métodos semiológicos, en la noción de texto escénico o de lectura del teatro” (Dort, 1988: 63). Barthes, por su parte, opone representación y obra, basada en el signo legible (Barthes, 2009), al texto, que puede ser totalmente construido y deconstruido por el lector. Al mismo tiempo, constata que el arte no puede “dejar de ser metafísico, es decir, significativo, legible y representativo” (Barthes, 1982: 93).

Basándose en la clasificación de Kowzan y en una perspectiva claramente semiótica del teatro, numerosos investigadores inciden en el concepto de teatralidad entendiendo como tal la representación y sus modos de funcionamiento, un complejo campo de investigación extraescénico presente en la articulación de toda cultura “y examinado según una concepción amplia, como una condición que recubre todo lo social” (Cornago, 2004-2006: 18).

Otros teóricos hablan de la polifuncionalidad de los signos teatrales, que actúan como signos de signos, y contemplan de forma preferente la denominación de Artes Escénicas, caracterizadas en su conjunto por acoger bajo sus auspicios todas aquellas manifestaciones estructuradas sobre la mera representación o en relación a la propia representación de sus materiales, “a saber: escenario y elementos escénicos, actor y cantante, imagen y figura, color y luz, gesto y movimiento, sonido y voz, etc.; debiendo existir una realidad de índole audiovisual que ejerce como significante relativo a un significado contenido en la representación misma” (Sánchez, 1999: 23).

Todo espectáculo teatral, según Vieites, presenta una doble emisión a través de la que la expresión dramática, que da lugar al mundo dramático, y la expresión teatral, que da lugar a un mundo escénico, se superponen. “El primero lo recrea el dramaturgo empírico con el texto secundario y los personajes en sus diálogos, y el segundo se configura mediante los procesos de escenificación” (Vieites, 2008: 1163).

Para Anne Ubersfeld la semiótica no sería otra cosa que un modo de hablar de la representación de forma sistemática y clara que pone a prueba diversos tipos de cuestionarios (Ubersfeld, 1981). Pavis prefiere ver en la correlación entre el teatro y la cuestión semiótica un intento de epistemología de las ciencias del espectáculo.

A propósito de las distintas controversias suscitadas ante los puntos de vista de unos y otros investigadores, Pavis también reflexiona sobre las dificultades que los periodistas profesionales de la crítica teatral encuentran para describir el espectáculo teatral desde esa disciplina, alegando que, ante la complejidad de la descripción y el escaso número de neologismos de su metalenguaje, en ocasiones éstos se lamentan de la improductividad de la semiótica, protestando contra la idea de una puesta en escena entendida como “puesta en signo. Así, se defiende un retorno a una crítica del no sé qué de lo inaprensible que tal vez debiéramos llamar lo no semiotizable o la pura presencia” (Pavis, 1996: 415), reflexión que nos conduce a recapacitar sobre la absoluta falta de acercamiento y unidad de teorías y teóricos como caldo de cultivo permanente para el desarrollo del teatro como fenómeno y hecho cultural.

4. CONCLUSIONES

Resulta del todo imposible contener en unas pocas páginas cuanto punto de vista y teoría ha suscitado el teatro como fenómeno a lo largo de la historia. Este artículo sólo ha pretendido ser una visión general sobre los principales marcos conceptuales en los que se ha desarrollado esa reflexión.

Por su propia complejidad, ya que las artes escénicas son capaces de contener en sí al resto de las artes y hechos tan alejados de la expresión artística como el periodismo, esa dificultad es comprensible.

Quizás por eso, ha suscitado visiones tan dispares y enfrentadas sobre su naturaleza, composición y objetivos, multiplicadas a lo largo de los años por las transformaciones y los rumbos novedosos que el teatro ha ido tomando a lo largo de los años.

La única certeza que podría quedar tras sentar la reflexión, sería que la distancia entre doctrinas es insalvable y la conciliación entre puntos de vista impracticable. Las visiones están fraguadas desde elementos científicos y técnicos, pero al mismo tiempo transitadas por la particularidad de una percepción sumada a la pasión que nos contagia el arte.

Teóricos y escuelas son pues, irreconciliables. Pero esa diversidad, lejos de resultar peyorativa, enriquece el propio hecho del teatro por la apertura de posibilidades de interpretación que para los receptores (sean de la naturaleza que estos sean) suscita la amalgama de visiones.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso de Santos, José Luis (1999), *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.

Aguar e Silva, Vitor Manuel de (2005), *Teoría de la Literatura*, Traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

Amado Vargas, Mar (2020), *Teatro documento y testimonio en el siglo XXI*, Madrid, Ñaque.

Antoine, André (1992), “Detrás de la cuarta pared”, en *Principios de dirección escénica*, de Edgar Ceballos (ed.), México, Escenología.

Appia, Adolphe (2000), *La música y la puesta en escena. La obra de Arte Viviente*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, Serie: Teoría y práctica del teatro, nº 14.

Aristóteles (1974), *La poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos.

Arregui, Juan P. (2015), *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, Colección Serie Debate.

Artaud, Antonin (1980 [1938]), *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa.

Artaud, Antonine (1938), *Ouvres complètes*, París, Gallimard.

Barthes, Roland (2009), *Escritos sobre el teatro*, Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (1982), *L'Ovie et l'Obtus*, París, Le Seuil.

Bentley, Eric, (1982), *La vida del drama*, Barcelona, Editorial Paidós.

Bobes, Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.

Brecht, Bertolt (1983), *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ed. Nueva visión.

Ceballos, Edgard (1992), *Principios de dirección escénica*, México, Escenología.

Canfield, Curtis (1991), *El arte de la dirección escénica*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.

- Cornago, Óscar (2004-2006), “La teatralidad como crítica de la modernidad”, *Tropelías* 15-17 (2004-2006), pp. 191-206.
- Craig, Gordon (1983), *Craig on Theatre*, de J. Michael Walton (ed), Londres, Methuen.
- Craig, Gordon (1987), *El arte del teatro*, México, Escenología.
- Diderot, Denise (1975), *De la poesía dramática*, reedición del original de 1758, París, Larousse.
- Dort, Bernard (1988), *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud.
- Fischer-Lichte, Erika (1999), *Semiótica del Teatro*, Madrid, Arco Libros.
- Freud, Sigmund (1970), *Psicoanálisis del Arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Barrientos, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- Girault, Alain (1975), *Théâtre/Public*, nº 5-6, junio 1975, p. 14.
- Gouhier, Henri (1976), “L’Essence du théâtre”, en *Theatre Research International*, vol. II, nº 1, octubre, 1976.
- Greimas, Algirdas Julius (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Grotowski, Jerzy (1971), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanna, la Cité.
- Hegel, G. W. Friedrich (1989), *Lecciones sobre la estética*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal.
- Ingarden, Roman (1997), “Las funciones del lenguaje en el teatro”, En *Teoría del Teatro*, Bobes, C. (ed.), Madrid, Arco Libros.
- Jakobson, Roman (1981), *Lingüística y Poética*, Madrid, Cátedra.

Jung, Carl (1962), *Los arquetipos*, Buenos Aires, Paidós.

Kowzan, Tadeusz (1997), *El signo y el teatro*, Traducción al español de María del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro, Madrid, Arco Libros.

Kowzan, Tadeusz (1975), *Littérature et spectacle*, Paris, PWN-Éditions scientifiques de Pologne.

Kristeva, Julia, (1978), *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos.

Matejka, Ladislav (1976), *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle* (Michigan Slavic Contributions, Number 6), Michigan, University of Michigan.

Lévi-Strauss, Claude (1968), *Arte, lenguaje, etnología*, México, Siglo XXI Editores.

López Mozo, Jerónimo (2017), “Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España”, En Romera Castilla J. (editor) *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, pp. 23-41, Madrid, Verbum.

Pavis, Patrice (1998), *Análisis de los espectáculos teatrales*, Barcelona, Paidós.

Pavis, Patrice (1996), *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

Peirce, Charles (1978), *Ecrits sur le signe*, París, Le Seuil.

Piscator, Erwin (1962), *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche.

Propp, Vladimir J. (1998), *Morfología del cuento*, Madrid, AKAL.

Reinhardt, Max (1991), *Leben für das Theater. Schriften und Selbstzeugnisse*, Berlín, Argon.

Rey, Alain y Couty, Daniel (1980), *Le Théâtre*, París, Bordas.

- Rodríguez Adrados, Francisco (1999), *Del Teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1979), “El modelo clásico como constante histórica”, en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada n° 2*, pp. 47-58.
- Sánchez, José Antonio (1999), *La escena moderna*, Madrid, Ediciones AKAL.
- Sartre, Jean Paul, (1979), *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada.
- Saussure, Ferdinand de (2008), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- Searle, John (1980), *Los actos del habla*, Madrid, Cátedra.
- Tordera, Antonio (1988), *Teoría y técnica del análisis teatral*, En *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- Stanislavski, Konstantin (2011), *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- Ubersfeld, Anne (2002), *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia.
- Veltrusky, Jirí (1990), *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna.
- Vieites, Manuel (2016), “Teatro y Comunicación, un enfoque teórico”, En *SIGNA* 25, 2016: 1153-1178.
- Weisman, Philip (1967), *La creatividad en el teatro*, Madrid, Siglo XXI Editores.

Zola, Emile (1972), *El naturalismo*, Barcelona, ed. De Bolsillo.