

MONTAJE DEL ESPACIO/ESPACIO DEL MONTAJE

Vicente Sánchez Biosca
Universidad de Valencia
(España)

No existe realmente vocabulario específico de la teoría del cine, sentenciaba rotundamente Jacques Aumont en 1969 (1). Explicitación radical de una acuciante problemática en donde la carencia terminológica es fiel reflejo del caos conceptual y de método que no cesa de producirse en la mayoría de las supuestas teorías e historias del séptimo arte. Y son los años en que Aumont sentencia la falla del cine respecto a la filosofía, la lingüística, etc, fructíferos en debates y polémicas cuyos protagonistas toman al asalto las páginas de Cahiers du cinéma y Cinéthique (2). El hecho de que el despistado Jean Patrick Lebel tercié en la polémica blandiendo las posiciones del PCF (3), decide a J.L. Comolli a una revisión de conjunto en unos artículos casi míticos hoy (4). En el cuarto de éstos, Comolli describe la operación empírico-ideológica de innumerables tratados clásicos y modernos: la naturalización del metalenguaje técnico en metalenguaje teórico y crítico.

Esta, cuando menos, ambigua constitución conceptual déjase sentir incluso en trabajos teóricos y afecta de modo particular a una noción tan nuclear para el cine como es la de montaje. Dos son, a mi juicio, las restricciones que, venidas de la técnica, enturbian cualquier aproximación al tema: la definición del montaje como última de las fases aglutinantes en el proceso de elaboración de un film (las dos restantes serían el guión técnico y el rodaje) y la apresurada identificación montaje=collage. En este sentido se pronuncia la aplastante mayoría de textos que a dicha noción se consagran (5). En pura lógica, nada debería extrañar que quienes así proceden sacralicen la idea de RACCORD privilegiándola sobre cualquier otra. Raccord, sutura, invisibilidad de la técnica, no parecen ya sólo muestras de impensado tecnicismo, sino algo más: sujeción a un modelo de representación en el cual el découpage del espacio tiende a borrar la discontinuidad sobre la que se erige, a construir un sistema en cuyo seno lo representado encubre y oculta la representación que lo funda. Llegamos,

pues, a una enorme paradoja: el tecnicismo mutado en teoría o crítica se pone al servicio de una poética cuyo objetivo es, precisamente, la denegación de la técnica en el espectáculo.

En nuestra opinión, constituir al montaje como objeto teórico reclama una doble extensión: por una parte, a todo el proceso productivo del film, entendido como trabajo significante (desde el guión técnico hasta el montaje sonoro, si lo hubiere, pasando por el rodaje) (6); por otra, a toda forma de regular la actividad sintagmática del mismo (no limitándose a la sucesión de distintos planos). Esto nos conduciría a una identificación de la categoría de montaje con la de puesta en escena concibiendo ésta como "selección-coordinación-organización significante-composición "poética" de todos los elementos presentes en la proyección de la película; y también de los explícitamente "ausentes" (toda exclusión implica una selección) o escondidos" (7).

Así ampliada, la noción de montaje anudaría su vínculo con la puesta en escena teatral así como con las artes cuya representación tiene lugar en el espacio (pintura y artes plásticas, ópera, ballet, etc) abriendo su campo de estudio a diversos fenómenos compositivos que, o bien han venido siendo ignorados, o bien analizados como "mímesis", según una obsoleta teoría del realismo. Las líneas de desplazamiento de los personajes, sus entradas y salidas de campo, los diversos métodos de organización espacial por medio de la iluminación, el trabajo de decoración y el diseño de producción, pero también lo "específicamente" cinematográfico (movilidad de la cámara) o lo fotográfico-pictórico (profundidad de campo) serán en adelante estudiados como rasgos de montaje (puesta en encuadre y sucesión de éstos), lo que facilitará el desfloramiento de "escuelas" cuyo ámbito de montaje se sitúa recurrentemente en el plano, incluso con fuertes tendencias al inmovilismo pictórico (particularmente, el mal llamado "expresionismo alemán").

Diríamos que el montaje cinematográfico se desarrolla en niveles diferentes cuyo equilibrio o desequilibrio obra en función de isotopías textuales que responden a poéticas a veces encontradas, pero a ninguna de las cuales puede serle arrebatada su planificación significante. Estos distintos niveles son:

BANDA -IMAGEN (1) macro-montaje: narrativo en el film de

diégesis; de unidades segmentales en films no narrativos (8).

- (2) montaje de la secuencia o segmento: referido a la relación de contigüidad entre planos. El *raccord* (galicismo cuyo significado es 'relación') sólo representaría una posibilidad. Estudiados al mismo nivel deberían ser los efectos de discontinuidad (Véase el caso de los films de A. Resnais o de Robbe-Grillet, etc) tanto como la dialéctica del choque en la poética de S.M. Eisenstein.
- (3) montaje en el plano: articulación sintagmática de sus unidades de figuración: campo, angulación, encuadre, duración y movimiento.

- BANDA-SONIDO (4) montaje sonoro: incluye a su vez diálogos, música y ruidos o efectos. Evidentemente, este cuarto ámbito es exclusivo del film sonoro.

Resta decir que estos cuatro niveles en los que se opera el montaje, lejos de ser estancos, están sometidos a un continuo cruce, siendo objeto de una verdadera teoría del montaje desentrañar su imbricación. Valgan dos ejemplos ilustrativos: la estética del montaje "vertical" de Eisenstein (9), por una parte. Por otra, las suturas desplazadas de dos planos ubicados en secuencias distintas y alejadas entre sí en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, 1922). En todo caso, sea de una manera creativa (asincrónica o discursiva) u obedeciendo a una poética de la transparencia, el montaje de estos distintos niveles siempre es textualmente efectivo (exclusión hecha del cuarto, privativo del film sonoro).

Vamos a intentar aplicar a continuación este concepto de montaje como puesta en escena al ámbito del plano, valiéndonos para tal fin de la secuencia inicial del film de Orson Welles, *Touch of Evil* (1957). Veremos así cómo un minucioso trabajo de planificación orienta la segmentación del espacio con recursos otros que el *découpage* clásico e invisible de los planos. En efecto, descubriremos un espacio escénico realmente fragmentado de modo rítmico en un plano que excede de los tres minutos de duración y sin corte alguno. Y es que este film, que supuso el retorno a Holly---

wood de Welles, tiene, en su exceso, un carácter que adivinc programático, arrogantemente provocativo hacia el modelo que masacró el montaje (ahora en sentido de laboratorio) de varios de sus trabajos anteriores y que acabó por excluir a este "enfant terrible" de sus estudios.

La investigación en torno al espacio de Welles se sustentó reiteradamente en dos pilares básicos:

1. Uso sistemático del Gran Angular (18,5) cuyos efectos son a su vez múltiples, pues la potente profundidad de campo que permite (desde el Primer Plano hasta hasta el infinito) produce al tiempo un forzado acuse de las ortogonales (o líneas de fuga) y una deformación perspectiva, pero también -algo menos estudiado- una ampliación de la embocadura de la imagen. Como consecuencia de esto, la transgresión del código perceptivo normal" (perspectiva artificialis del Quattrocento) no sólo tiene lugar en la esfera de la profundidad, sino también sobre la línea horizontal.

2. Absoluta movilidad de la cámara con independencia (autonomía, en ocasiones) de los objetos de representación, logrando efectos rítmicos y contrapuntísticos precisos con el desplazamiento de los personajes o con su inmovilidad. En todo caso, reténgase la total visibilidad del procedimiento.

En otras palabras, ambos procedimientos de investigación son, no "estilemas" del director, sino rasgos de discurso, utensilios de la escritura wellesiana que, sin embargo, no resultan incompatibles con una abrupta fragmentación de los planos, como demuestra la secuencia inicial provista de "raccords" icónico-analógicos de Citizen Kane. Son, antes que cualquier otra cosa, signos de una exploración más allá del lugar en donde se detenía el cine clásico. Así lo entiende el propio Welles en lo que se refiere al Gran Angular: "Trabajo, y he trabajado, en 18,5 únicamente porque los demás cineastas no lo han utilizado. El cine es como una colonia, hay muy pocas colonias. (...). No prefiero el objetivo de 18,5; simplemente soy el único en haber investigado sus posibilidades; (...) No es una cuestión de preferencias, ocupo las posiciones que no están tomadas porque en este joven medio de expresión, esto es una necesidad" (10). Y Welles añade que se trata de un problema de vivacidad de la mirada.

Pero vayamos con la secuencia en cuestión y descompongamos lo más sintéticamente posible aquello que

sea susceptible de figurar textualmente como operación de puesta en escena. Distinguimos los siguientes fenómenos:

1. Variabilidad rítmico-compositiva de las unidades mínimas. Los distintos componentes del plano entran en contradicción mediante un sistema de oposiciones logrado gracias a la poderosa movilidad de la cámara y no apoyándose en el corte. Sin embargo, la movilidad es doble: del sujeto (cámara) y del objeto (personaje). Distintas angulaciones (picado/altura de hombre), diversidad escalar (Primer Plano de la bomba (fotograma 1), Plano Medio, Plano General), entradas y salidas de campo haciendo "raccord" (valga la imprecisión: sombra que cruza el campo de izquierda a derecha, siguiendo la misma dirección de su propietario que le precede ligeramente).
2. Pregnancia de categorías narrativas, en el mismo plano. Los desplazamientos de la cámara señalan deslizamientos de la focalización y no aparatosa técnica gratuita. Este es el sentido diegético del trayecto de la bomba a la pareja (Linnekar y bailarina) y, de ahí, a Vargas (Ch. Heston) y esposa (J. Leigh) para unir a ambos en la frontera, lugar del conflicto. Estos movimientos físicos ascienden, pues, al rango de trazos narrativos estimulando las expectativas de la fábula.
3. Rentabilidad narrativa del corte (Fotograma 2). Este se produce antes de la realización del beso entre Vargas y su esposa. Y es que todo el film va a narrar la imposibilidad del beso entre los recién esposos ante el trepidante ritmo de los acontecimientos. Así pues, el retraso del corte (precedido de raccord sonoro) introduce una ley de economía del raccord la cual acrecienta, por su escasez, el significado del mismo. Parece de este modo comprensible -y es curioso

que casi no haya dado que hablar a la crítica- la importancia concedida por Welles al montaje (en sentido tradicional): "...para mi estilo, para mi visión del cine, el montaje no es un aspecto, es el aspecto" (11). Y luego sale al paso de equívocos: "No creo que el trabajo realizado en el montaje esté en función de la brevedad de los planos. Es un error creer que los rusos trabajaban mucho en el montaje porque rodaban en planos cortos" (12).

4. Pero, sin duda, lo más destacado del funcionamiento de la secuencia es el papel confiado a la cámara. Este tiene a su cargo la organización rítmica del espacio y lo es en grado sumo por el hecho de que los movimientos de cámara -contra lo que se suele opinar- sí segmentan el espacio, si bien operan de modo distinto al sistema de raccords. No puede, pues, oponerse segmentación/ no segmentación como términos equivalentes a corte/movilidad de la cámara. En efecto, pues la cámara desplazándose autonomamente introduce y saca a los personajes de campo (y a los objetos) investigando de modo inquisitorial en el espacio y, por supuesto, fragmentándolo.

Pues bien, parece lícito clasificar los movimientos de la secuencia en tres bloques, atendiendo a su sumisión al objeto de representación: desplazamientos con/movimientos con autonomía relativa/ movimiento independientes, implicando líneas de transformación de la relación narración/discurso. Y la cámara señala desde el principio que el efecto rítmico se asienta en el paso de una a otra de dichas modalidades erigiendo, por demás, una extrañísima regla compositiva: el principio de la no- detención. (Véase, por ejemplo, la grúa que se separa del coche de Linnekar cuando nada diegético

lo exige, así como la detención del vehículo por un policía mientras la cámara prosigue su retroceso en travelling o el margen de libertad que se permite en un posterior travelling de retroceso acompañando el desplazamiento de Vargas y esposa). De ello se desprende la carga semántica correlativa a cada pequeña detención del aparato: Welles ha formulado una isotopía a partir de la (escasa) inmovilidad y todo ello en el interior del plano. Señalemos ahora en qué lugar hacen irrupción estas breves detenciones (cámara fija) y comprobaremos, acto seguido, que éstas apoyan los focos dramáticos de la secuencia:

- a) Primer Plano de la bomba (comienzo). (Fotograma 1).
- b) Linnekar y su acompañante en profundidad de campo tras una rápida panorámica desde la bomba, indicando una relación causa/ efecto. (Fotograma 3).
- c) En la frontera se producen tres detenciones distintas, en cuya carga semántica confluyen otros factores concomitantes (final del genérico, suspensión de la música extradiegética, aparición del sonido diegético (diálogos). En primer lugar, aquélla que va unida a la frase del aduanero ("¿ Son ustedes ciudadanos americanos?"), (Fotograma 4), la cual insinúa el conflicto fronterizo cuya paternidad corresponde a Welles y que brillaba por su ausencia en la novela Badge of Evil, de W. Masterton, en la que se basó el guión. La segunda detención tiene lugar como apoyatura a una mención de diálogo en torno a la participación del comisario Vargas en la detención de un miembro de la familia Grandi. (Fotograma 5). La tercera, a las puertas del que debería ser el

primer beso americano de los esposos. Interceptado por un raccord sonoro. (Fotograma 6).

Como podemos comprobar, todas estas detenciones de la cámara vienen a reforzar el significado de la acción representada o del diálogo que la acompaña gracias a su reducción al mínimo. (13). Y este parámetro sólo ha podido ser formulado a condición de que la cámara se halle en continuo movimiento, describiendo las más variadas piroetas.

Intentemos por un momento inscribir el tema de la cámara en la historia del cine americano y avistaremos la dimensión de la transgresión welliesiana. En un artículo de 1967 (14), Ch. Metz señalaba la paradoja de la movilización de la cámara: desde los orígenes del cine, el procedimiento indirecto (découpage por montaje) ha jugado un papel más central que el directo (movilidad del aparato) en el proceso de liberación de la cámara (15). Y la teoría del cine, incluso la semiológica, ha heredado esta tendencia. En efecto, todas las investigaciones que el cine americano realizó desde sus orígenes hasta la constitución del llamado Modelo de Representación Institucional en los años treinta se dirigieron encogidamente a una fragmentación del espacio en planos diversos suturados de modo invisible para el espectador gracias al trabajo de la sala de montaje. Apenas trabajo de movilidad de los encuadres en el mismo plano. Son contadísimos los movimientos de cámara que podemos detectar hasta 1915, año en que la segmentación del espacio y la norma del raccord están ya ampliamente asentados en los laboratorios y en la conciencia del espectador como código irrefutable. Tendrán que ser, por el contrario, los cineastas alemanes y centroeuropeos quienes se planteen esta necesidad de liberación directa del aparato que alcanzaría su frenesí en los films de Lupu Pick, Dupont y Murnau (16). Pese a que el film alemán goza de una buena acogida en los USA desde 1925 (17), el cine americano no se hace eco de su estética más que esporádicamente, al menos hasta la masiva emigración de cineastas y artistas centroeuropeos a los estudios americanos y, aún así, imponiendo serias cortapisas a sus tendencias.

En todo caso, parece haber una regla de oro en el cine clásico. Regla apurada, claro está, por los manieristas, según la cual el movimiento de la cámara debe ser invisible, sólo haciéndose notar con el fin de poner de

relieve ante el espectador un detalle que, por su importancia nuclear, sólo el discurso está autorizado a subrayar. Esto nos conduce a la afirmación de que, puesto que las marcas de enunciación deben ser escasas, también los movimientos de cámara (excluyo aquí los invisibles, tales como acompañamientos o reencuadres) debieran reducirse al mínimo. Y el cine americano de los años treinta y cuarenta es buena muestra de ello. Incluso maestros de la cámara como Douglas Sirk jamás se suelen permitir abusos, teorizando (si bien esta afirmación, como indica J.G. Requena, debe ponerse en cuarentena o, al menos, matizarla convenientemente) la invisibilidad del movimiento de cámara (podríamos hablar de "suavidad" del discurso en el caso de Sirk, entendiendo ésta como dialéctica visibilidad/invisibilidad en el movimiento de la cámara).

Pues bien, ¿qué hace Welles en esta secuencia inicial de Touch of Evil sino invertir el funcionamiento de la cámara de la puesta en escena clásica, produciendo la acumulación de la carga semántica en los momentos de inmovilidad del aparato, justo al contrario de como operaba el cine clásico, incluso el más combativo desde el punto de vista estético?. Y es que esa dialéctica narración/discurso que estaba en la base de la cámara de cualquier manierista ha desaparecido en un cineasta para quien el lenguaje es la problemática fundamental. Es quizá en este mundo del lenguaje que orienta las investigaciones de Welles y, aún más, en esta brillante y excesiva declaración de principios que es, para mí, Touch of Evil donde pudiera descubrirse la supuesta (y, generalmente, nada justificada) condición "barróca" de Welles.

Aquí no hemos hecho más que evidenciar la existencia de un trabajo significativo en el nivel del plano que, si bien la crítica había en ocasiones contemplado (ahí están, entre otros, los trabajos de Bazin y Mitry como testimonio) incluso con acierto, difícilmente ha atinado a ofrecer una teoría suficientemente amplia y operativa que diese entrada y brindase los conceptos necesarios para su análisis textual fuera del impresionismo y del empirismo al uso. No basta señalar que hay planificación densa en Murnau, Stroheim, Dreyer, Wyler, Renoir, Mizoguchi, etc. Una verdadera teoría del montaje como puesta en escena tomará por objeto estos textos (como cualesquiera otros) analizándolos como modelos históricamente constituidos y sin privilegiar

este trabajo teórico, pese a los enormes progresos que representan las aportaciones de M-C Ropars, J. Narboni, etc y, sobre todo, de los dos máximos pioneros (y los que más lejos han ido, a mi juicio: G. Bettetini y J. Aumont), todavía está en sus orígenes.

NOTAS

- 1) AUMONT, Jacques: "Le concept de montage" in Cahiers du cinéma, 211, abril, 1969, pág 51.
- 2) Comolli, S. Daney, J.L. Baudry, G. Leblanc, P. Bonitzer, J-P. Oudart, J. Narboni, S. Pierre y otros son prolijos en trabajos en esta dirección coincidiendo, y no por azar, con la publicación en Cahiers du cinéma de algunos de los textos de S.M. Eisenstein.
- 3) In La nouvelle critique, nº 34, 35, 37, 41, París, 1970. El conjunto de estos artículos fue publicado en forma de libro en 1971 por las Editions Sociales con el título Cinéma et ideologie (traducción castellana en Granica, Buenos Aires, 1973).
- 4) COMOLLI, J-L.: "Technique et Idéologie" in Cahiers du cinéma, nº 229, 230, 231, 233, 234-235, y 236, París, 1971-1972.
- 5) Citemos entre la fatigosa multitud tres de ellos: K. REISZ (Técnica del montaje cinematográfico, TAURUS, Madrid, 1960), SANCHEZ, Rafael C. (Montaje cinematográfico, Arte del movimiento, Pomaire, Universidad Católica de Chile, 1970) y A. del AMO (Estética del montaje, Madrid, 1971).
- 6) No creo gratuito reproducir una ilustrativa cita de Dziga Vertov: "Todo film del Cine-Ojo está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film" ("Du" Ciné-Oeil" au" Radio-Oeil" "Extraits de l'a.b.c. des Kinoks", 1929, in Cahiers du Cinéma nº 220-221, París, 1970).
- 7) BETTETINI, Gianfranco: Producción significativa y puesta en escena, Gustavo Gili, punto y línea, Barna, 1977, pág. 123.
- 8) Véase, por ejemplo, la atribución atípica de secuencia dada por M-c. Ropars y P. Sorlin a los 69 planos iniciales de Octubre, sobre la base de un tema común (In Ecriture et idéologie. Octubre. 1, Albatros, París, 1976) o también la segmentación de la primera secuencia de Muriel (Alain Resnais, 1961) que M-C. Ropars detiene en el plano 104, según criterios figurativos y temáticos (Muriel. Histoire d'une recherche, Ed. Galilée, París, 1974).

- 9) EISENSTEIN, S.M.: "Sincronización de los sentidos" in El sentido del cine, Ed. La Rreja, 1958. Se trata de la recopilación realizada por Jay Leyda en 1942 que llevaba el título de The Film Sense, Harcourt, Brace and Company, Inc., New York.
- 10) Entrevista con Orson Welles por A. Bazin, Ch. Bitsch y J. Domarchi, reproducida en A. BAZIN: Orson Welles, Fernando Torres, Valencia, 1973, págs. 133-134.
- 11) Ibidem, pág. 130.
- 12) Ibidem, pág. 133.
- 13) En otras dos ocasiones se produce un descenso rítmico en el movimiento de la cámara sin llegar a la detención absoluta: en primer lugar, tras el movimiento de grúa (es difícil precisar si hay aquí un instante de inmovilidad o no) (Fotograma 7); en segundo, cuando se opera el cambio de focalización (del coche de Linnekar a Vargas y esposa) (Fotograma 8). Tras los descensos de ritmo, la cámara vuelve a arrancar separándose continuamente de los personajes.
- 14) METZ, Ch.: "Montage et discours dans le film" in Essais sur la signification au cinéma, Vol II, París, Klincksieck, 1972.
- 15) Ibidem, pág. 90.
- 16) Hay motivos en el seno del film alemán en su paso del expresionismo al Kammerspielfilm y al cine social que explican textualmente la adopción de la cámara libre o, en general, de su movilización. Véase mi texto "Vanguardismo y problemática del film alemán de la república de Weimar" de próxima aparición en la revista CONTRACAMPO.
- 17) JACOBS, Lewis: La azarosa historia del cine americano, Vol. II, Barna, Lumen, 1972, pág 34.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

E U T O P I A S

Teorías / Historia / Discurso

Volumen 1

Números 1-2

Invierno-Primavera 1985

EDITORIAL BOARD / CONSEJO DE REDACCION

Managing Editor / Coordinador General
Jenaro Talens

Associate editors / Coordinadores asociados
René Jara
Antonio Tordera

Executive Secretaries / Secretarias ejecutivas
Patricia Burg
Teresa Gómez-Prades

Antonia Cabanilles (Univ. de Valencia)
Juan M. Company (Univ. de Valencia)
Tom Conley (Univ. of Minnesota)
Luiz Costa-Lima (Univ. of Minnesota)
Román de la Calle (Univ. de Valencia)
Josep Gavaldá-Roca (Univ. de Valencia)
Vlad Godzich (Univ. of Montreal)
Russel G. Hamilton (Univ. of Minnesota)
Vicente Hernández-Esteve (Univ. de Valencia)
René Jara (Univ. of Minnesota)
Thomas E. Lewis (Univ. of Minnesota)
Jorge Lozano (Univ. Complutense de Madrid)
Michael Nerlich (Technische Universität Berlin)
Pilar Pedraza (Univ. de Valencia)
Antonio Ramos Gascón (Univ. of Minnesota)
Santiago Renard (Univ. de Valencia)
Vicente Sánchez-Biosca (Univ. de Valencia)
Ronald W. Sousa (Univ. of Minnesota)
Nicholas Spadaccini (Univ. of Minnesota)
Constance Sullivan (Univ. of Minnesota)
Jenaro Talens (Univ. de Valencia)
Antonio Tordera (Univ. de Valencia)
Jorge Urrutia (Univ. de Sevilla)
Hernán Vidal (Univ. of Minnesota)
Anthony N. Zahareas (Univ. of Minnesota)



instituto de cine y radio-televisión

INDICE

Editorial: René Jara/Jenaro Talens/Antonio Tordera: Proyecto denotado Eutopías	5
Introducción: Jenaro Talens/Antonio Tordera: De la Representación como categoría de intervención social.....	7

ARTICULOS:

Wlad Godzich: La otredad necesaria: Representación e intertextualidad.....	11
Angel López/Cesar Simón: Signos del discurso y signos para el discurso: sobre Psicoanálisis y Literatura.....	25
Tom Conley: Vigo Van Gogh.....	35
Juan M. Company: Mirada/Punto de Vista/Representación.....	49
Vicente Sánchez-Biosca: Montaje del Espacio/Espacio del Montaje.....	71
Jesús González Requena: En los límites del cine clásico: La escritura manierista de Douglas Sirk.....	87
Francesco Casetti: La enunciación simulada.....	119
Marco de Marinis: Notas de método sobre la documenta- ción audiovisual del espectáculo.....	139
Luigi Allegri: Teatro vs Espectáculo: Materiales para una oposición... ..	157
Facundo Tomás: Representación, Presentación/Producción, Reproducción.....	181
Vítor Westhelle: Mito, alegoría y símbolo La crítica y reconstrucción de las representaciones religiosas.....	201
Steven Suppan: Goya y el "Teatrum Mundi" del Dos y Tres de Mayo de 1808.....	225
René Jara: Retórica y representación: El discurso autoritario.....	253

RESEÑAS:

Ricardo Sola Buil: El punto de vista de la traducción a propósito del Instituto Shakespeare de Valencia...287	
Juan Carlos de Miguel: El mundo abreviado de Calderón...295	