

Canet, J.L, "Reflexiones sobre teoría teatral", en *Homenaje a Luis Quirante. Vol. I: Estudios teatrales*, Anejo nº L de la Revista *Cuadernos de Filología*, eds. Rafael Beltrán, Marta Haro, Joseph Lluís Sirera y Antoni Tordera, Valencia, Universitat de Valencia, 2003, pp. 51-72. CL.

REFLEXIONES SOBRE TEORÍA TEATRAL.

José Luis Canet

Universitat de València

Si hay algo que se repite entre los teóricos de la semiología teatral a la hora de explicar el texto dramático es la palabra "virtual". Tadeusz Kowzan (1997: 246) indicaba que "los resultados más interesantes se obtienen cuando (...) el análisis semiológico de un espectáculo estudia a fondo la base textual, verbal, y cuando el análisis de un texto dramático tiene en cuenta la realización escénica, *virtual* y/o efectiva". Anne Ubersfeld (1977: 30 y ss.) se plantea la cuestión de la especificidad del texto teatral y después de exponer argumentos en favor y en contra, llega a la conclusión de que el texto dramático incluye *virtualmente* la representación. José Luis García Barrientos (1997: 255) entiende por Teatro: "la realización, *performance*, representación o *mise en scène* teatral; el conjunto *virtual* que contiene todos los posibles hechos teatrales". Paola Gulli Pugliatti (1976), elabora el concepto de *virtualidad escénica* para describir la teatralidad que se encuentra en el texto dramático. etc.

Tanto la *virtualidad* como otros elementos definitorios del teatro desde un punto de vista semiótico remiten irremediabilmente al mundo de la comunicación (Saussure) y de la información, y por supuesto al mundo de las nuevas tecnologías. Me explico, se intenta descomponer la obra teatral en una serie de signos (unidades mínimas de significación), que se interrelacionan entre sí hasta conseguir un sentido.

La tecnología informática funciona un poco así, si bien cambian algunos aspectos que la hacen más posibilista, y por tanto con muchas más variables en sus aspectos constructivos. Estas reflexiones sobre teoría teatral podrían recibir el nombre de *Pixelianas*, puesto que remiten a los *píxeles* gráficos de la pantalla del ordenador (*punto mínimo de información visual*).¹ Partiré, pues, para su explicación e intento de teorización del funcionamiento de cualquier sistema digital.

Los sistemas operativos (UNIX, Windows, MS-DOS, Mac-OS, LINUX, etc.) de los ordenadores no hacen más que procesar cadenas de dígitos binarios, *bit*. El *bit* no es ni más ni menos que una cantidad de impulsos eléctricos positivos y negativos encadenados entre sí. Por tanto, el átomo de este sistema es el 0 o el 1, correspondiendo a cargas eléctricas positivas o negativas (sistema de funcionamiento matemático de base 2). Por sí mismos estos dígitos no tienen ningún sentido, sólo lo adquieren mediante una determinada combinatoria entre ellos (como las matriciales matemáticas). Estos átomos de información primaria se utilizan para cualquier proceso, tanto

¹ No hay que confundir el pixel, como unidad mínima de significación con el *mimema* propuesto por Manuel Sito Alba (1982: 971-978): "unidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles", cuyos componentes serían: el autor y texto escrito, el director y la realización escénica, los actores personajes, el espacio, el tiempo y el público, etc. (definidos en estudios posteriores y con aplicaciones prácticas), si bien coinciden en algunos aspectos. Para nosotros el pixel también es una unidad mínima de significación, pero en nuestro caso se refiere a cualquier elemento que pueda dar información (funcional, contextual, cultural, social, etc.)

de cálculo intrínseco como para la transformación de pulsaciones del teclado en letras visibles en la pantalla (los códigos ASCII). Para que el usuario (que podría ser el público, para hacer un símil teatral) pueda entender estos procesos, necesita que la información le llegue a través de los sentidos, bajo la apariencia de una realidad tangible (visual y/o auditiva). Dicha realidad la percibimos mediante píxeles: unidades de información que estructuradas dan una imagen –puntos en la pantalla–. Por tanto, el píxel es la mínima unidad tangible que produce una información, por lo que podríamos casi equipararla con el signo semiológico. Dicha unidad mínima se encuentra siempre dentro de un marco superior (un código); no puede existir aislada en sí misma. También es factible que una unidad mínima de información contenga en sí procesos autoejecutables, con lo que dentro de un marco determinado será única y tendrá significación (caso de un proceso matemático que produce continuamente el movimiento de una estrella, círculos, rectángulos, etc.). Pero lo más normal es que esté interrelacionada con otras unidades, dando en su conjunto un sentido o significado (caso por ejemplo de 25 puntos aislados entre sí, los cuales mediante su unión a través de una línea dan un dibujo perfectamente reconocible, o simplemente mediante la yuxtaposición de millones de píxeles se puede configurar una imagen casi fotográfica, que combinada con otras imágenes pueden dar la apariencia de movimiento, teniendo así una representación –film, video–, muy similar a la de una realidad *virtual*). Quizá el elemento superador de esta nueva tecnología aplicada al análisis teatral sea la posibilidad de crear múltiples niveles de significación mediante diferentes códigos, denominados *capas*, que pueden sobreponerse entre sí hasta configurar una apariencia de realidad tan perfecta como queramos, claro está, dependiendo de la cantidad de información que poseamos y de la velocidad en su proceso.

Así se construyen, por ejemplo, muchas obras cinematográficas de ciencia ficción, aprovechando la tecnología informática para el tratamiento de imágenes y de realidad virtual. A una capa que contiene una imagen (texto

significativo configurado con miles o millones de píxeles) se le puede sobreponer otra capa, la cual puede incorporar un filtro, un color, un sonido u otra imagen (otro texto significativo que tiene sentido en sí mismo), y de la fusión de ambas nace una nueva imagen, más compleja, con otro significado (otro texto); y así sucesivamente. Existe, como hemos dicho, la posibilidad de fusionar todas las *capas* en una imagen o grupo de imágenes finales, pero también la de volver sobre cada una de ellas para añadirle nueva información o modificarla. Bajo este aspecto, el análisis del hecho teatral podría funcionar con *capas*, es decir mediante un elemento intermedio entre el signo y el texto, lo que permitiría el tratamiento diferenciado de cada una de ellas según las diferentes disciplinas y/o códigos utilizados.

Alguien se podría preguntar, ¿qué relación existe entre la informática y los ordenadores con las prácticas escénicas? Pienso que mucho. En primer lugar, porque lo que demuestra esta hipotética teoría pixeliana o digital es que las unidades mínimas de significación por sí mismas o mediante agrupamientos procesados producen información; teniendo siempre en cuenta que cuantas más unidades y capas poseamos la imagen resultante será más nítida. Todos nos acordamos aún de aquellos ordenadores, cuya pantalla de fósforo incorporaba muy pocos píxeles, en los que el visionado de la pantalla monocromática siempre era defectuoso y además cansaba a la vista. Los tiempos han cambiado, y los procesadores actuales son capaces de mover millones y millones de procesos digitales casi en tiempo real, por lo que las imágenes que hoy podemos visualizar nada tienen que envidiar a las generadas mediante técnicas antes prácticamente insuperables como mostradoras de una realidad (cine, fotografía, etc.). En segundo lugar por la *virtualidad*. Sabemos que la realidad es inaprensible, y que los análisis sobre cualquier hecho hay que realizarlos una vez éste ha transcurrido. Es por lo que los semiólogos del espectáculo hablan continuamente de la virtualidad del suceso o de la reorganización virtual para hacerse una idea más o menos exacta de la representación. Bajo este aspecto, la tecnología digital toda ella es *virtual*. La

realidad no existe, la única materialidad son impulsos eléctricos que transformados en unidades superiores (cadenas de dígitos) pueden producir la apariencia de una realidad, lo que en definitiva constituye el núcleo de cualquier teoría literaria: la recreación de una realidad siempre pasada; el intento de explicación de unos hechos que ya no existen. Lo importante en estos procesos es la organización de las unidades significativas, las cuales producirán una nueva realidad virtual, tan parecida como queramos a la vida misma, pero que en definitiva siempre será una apariencia de ella.

Mi punto de vista es que cuantos más elementos de información (denominémoslos como queramos: signos o píxeles) poseamos estructurados y procesados correctamente mejor será la imagen resultante (el significado), mejor comprenderemos y analizaremos el proceso literario y teatral.

Por tanto, *primera premisa*: todos los signos, píxeles (o cualquier elemento mínimo capaz de dar información) tiene valor en sí para su procesamiento. La sociedad de la información se basa en ese principio: el dato histórico, el saber, el conocimiento, todo es *acumulativo*; nada es despreciable. Si hoy no somos capaces de estructurar todas las unidades significativas, ordenarlas (aunque aparentemente puedan no significar), tan solo necesitaremos de instrumentos adecuados o nuevos soportes para poder encontrarle sentido en un futuro.

Segunda premisa: Para que los signos o píxeles puedan alcanzar sentido necesitan de un *proceso, mediante una regla y/o combinatoria*, dando lugar a una unidad mayor (una imagen o sonido, –un texto–). Un signo aislado, o sólo combinado con muy pocos, puede no significar o dar una imagen o sonido defectuoso. Muchos signos mal procesados pueden distorsionar o modificar el significado. Pero también, un signo algunas veces puede constituir un texto (por ejemplo el negro sobre blanco). Por tanto es necesario indicar junto a las imágenes resultantes las reglas o códigos utilizados en su procesamiento. Hay que tener en cuenta, además, que las diferentes unidades significativas (imágenes y sonidos) se pueden combinar entre sí para dar otro significado. Es lo que denominamos la técnica de las *capas*.

Tercera premisa: Para llegar a constituir una imagen o texto se pueden utilizar uno o muchos procesos (los ordenadores y sistemas multiproceso actuales), que corresponderían a los que hace la Sintaxis y Pragmática en los sistemas semiológicos, dando resultados positivos siempre y cuando se utilicen reglas y/o combinatorias aceptadas por una colectividad en un espacio y tiempo determinados. Trasladando dicha idea a la teoría teatral, sería paradójico querer analizar el teatro clásico japonés mediante los códigos y reglas de nuestra sociedad.

Cuarta premisa: Los signos (píxeles) procesados no conforman por sí mismos un sentido único, ya que por su propia naturaleza primaria (*bytes*) son capaces de producir diferentes versiones (sentidos), al menos según dos parámetros: a) dependiendo del *hardware* (procesador, pantalla, buses entre periféricos y procesador, etc.), que correspondería a la materialidad de la propia representación escénica o del texto del que partimos, es decir, de la cantidad de información a procesar y la capacidad de su proceso (todos sabemos que podemos ver en ciertos ordenadores una película de video a velocidad normal; en otros, cuya capacidad de proceso es menor, la visualizamos a través de imágenes que van saltando sobreponiéndose unas con otras; en los más antiguos, no la podremos ver jamás), lo que equivaldría en la práctica, dentro de la teoría teatral, a que necesitamos procesar muchos más signos en el análisis de una representación teatral que si lo hacemos a través de la lectura y/o análisis de los textos dramáticos² (por ejemplo, para analizar una

² Lope de Vega, en la dedicatoria de su comedia *La Campana de Aragón*, publicada en la *Decimoctava Parte* propone que: "la fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato [...]", (cita extraída de *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. de Thomas E. Case, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975, p 203). El prólogo de Molière a *L'amour médecin*, obra representada ante el Rey y a petición de éste en 1665, y posteriormente en el teatro del Palais-Royal, es muy sintomático de la visión que tenía el autor sobre la diferencia entre el texto escrito y el representado, dando la posibilidad de un aprovechamiento de él a través de la lectura: "...Il n'est

representación se deben procesar simultáneamente los signos correspondientes a 13 códigos –los definidos por Kowzan–, de ahí su dificultad; códigos que difícilmente podremos aplicar al análisis de la representación escénica de los siglos pasados); b) de los procesos utilizados o *software*, lo que equivaldría en la teoría y crítica literaria a la capacidad de codificar las unidades mínimas de información para su posterior análisis³.

Quinta premisa: Para que los píxeles (signos) e imágenes y sonidos tengan sentido se necesita de un receptor, de una voluntad que actúe y desencadene los procesos. Podemos tener miles de millones de píxeles de información en un disco duro, pero necesitamos encender el ordenador y activar los programas para que adquiera dicha amalgama de impulsos eléctricos uno o múltiples sentidos. Es el usuario quien hace que los signos (datos) adquieran el formato de texto significativo. Por tanto, se necesita de un aprendizaje, una maestría para la transformación de los datos materiales (significantes) en significado.

Intentaré aplicar esta hipotética teoría pixeliana (que tiene que ver con el minimalismo, semiología, matemáticas aplicadas, informática y aplicaciones

pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action. On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir, dans la lecture, tout le jeu du théâtre...." Molière, *Oeuvres complètes*, ed. de Pierre-Aimé Touchard, París, Seuil, 1962, p. 311.

³ Dice Kowzan (1997: 148): "El problema de la percepción y de la interpretación de los signos merece ser analizado con los métodos de la teoría de la información. Donde existe un sistema de signos, debe existir un código. Los códigos de los signos empleados en el teatro nos son proporcionados por la experiencia individual o social, por la instrucción, por la cultura literaria o artística. Hay tipos de espectáculos en los que es necesario el conocimiento de un código especial (o varios códigos especiales)... En todos los casos, el número y el valor de los signos emitidos varían según la cultura general del espectador, su conocimiento de los medios y de las costumbres que se representan, el grado de su fatiga, de su compromiso con lo que pasa en la escena, su capacidad de concentración, la cantidad de signos emitidos simultáneamente, las condiciones de transmisión de los signos (por ejemplo la mala dicción de un actor, o la iluminación deficiente), en fin, el lugar ocupado por el espectador..."

concretas de la telemática), al hecho teatral. Propuesta que, aunque está en una primera formulación, me ha servido para una mejor comprensión de las prácticas escénicas.

He dicho en la primera premisa que en el mundo de la información cualquier elemento estructurado o procesado es significativo o capaz de producir sentido. Bajo este aspecto, el minimalismo ha dado buenos resultados en los estudios históricos mediante el rastreo sistemático de todos los archivos, mostrándonos mediante pequeñas pinceladas parcelas de la vida pública y/o privada que complementan y ayudan a descubrir una realidad pasada. Por otra parte, gracias al grupo de la Sorbona alrededor de los *Annales*, se ha realizado una revisión de la historia tradicional, generándose dos escuelas muy interesantes: la Historia social y la Historia de las culturas o de las mentalidades. En dichas propuestas, no se trata únicamente de analizar la historia a través de los textos históricos, sino profundizar en los procesos mediante cualquier tipo de documento. Para ello se proponen trabajar en equipo, aportando cada miembro una parcela sobre una época o un momento histórico. En resumen, como comenta Daniel Roche (1988:13):

deux notions apparaissent comme fondamentales, la première étant l'acceptation des différences, c'est-à-dire dans l'interprétation le refus de l'anachronisme et de l'investissement préalable d'un sens dans l'agacement des faits; la seconde demeurant la nécessité d'inventorier les éléments de l'outillage mental caractéristique d'un temps et dont disposent les individus et les groupes sociaux dans leur totalité.⁴

Otras propuestas historiográficas, como pueden ser la Historia de la representación y la Historia de las prácticas, se organizan alrededor de tres polos, según el parecer de Chartier (1992: 49):

normalmente desunidos en la práctica académica: el estudio crítico de los textos, ordinarios o literarios, canónicos u olvidados, descifrados en sus

⁴ Sobre esta evolución de la historia son también muy interesantes los trabajos de M. Vovelle (1982), y François Furet (1985).

disposiciones y en sus estrategias; la historia de los libros y de todos los objetos que llevan la comunicación de lo escrito, y el análisis de las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos produciendo así usos y significaciones diferenciadas... La clave de este enfoque ha sido comprender cómo, en las sociedades del Antiguo Régimen, la circulación de lo impreso transformó las formas de sociabilidad, autorizó pensamientos nuevos, modificó las relaciones de poder.

Siguiendo en parte estas nuevas corrientes críticas, cualquier información que localicemos sobre el hecho teatral del pasado y presente es válido para su proceso y análisis posterior. Por tanto, mi punto de vista consiste en no menospreciar los estudios positivistas sobre el teatro, tan denostados por una cierta crítica actual, que nos dieron innumerables datos sobre actores, autores, obras representadas, etc.. Por tanto, soy partidario de la localización de documentos en los archivos relativos a la vida de un actor, contratos de compañías teatrales, el precio de una entrada, la ubicación del edificio teatral dentro de una ciudad, la forma del escenario y la distribución de los asientos, palcos, platea, etc., las carteleras teatrales anunciando los espectáculos con el listado de actores, las críticas escritas sobre las representaciones, el número total de actuaciones en una ciudad o en un período amplio de tiempo, etc. También nos darán datos preciosos los procesos civiles entre miembros de compañías teatrales o de éstos con los regentadores de teatros y hospitales; juicios sobre la moralidad, etc.⁵ Pero no es menos imprescindible el estudio del texto, sus ediciones, si éstas han sido corregidas o no por el autor (es decir, toda la crítica textual), el precio de venta del texto impreso, etc. Todo conforma unidades significativas. Es decir, pienso que hoy en día no podemos despreciar ninguna información sobre el hecho teatral que nos llegue desde

⁵ Dice Arlette Farge (1989: 37): "... l'archive ne dépeint pas les hommes en entier; elle les fauche dans leur vie quotidienne, les fige dans quelques réclames ou dans de pitoyables dénégations (...) L'archive joue d'emblée avec la vérité comme avec le réel: elle fait effet aussi par

cualquier disciplina humanística (Historia, Sociología, Filosofía, Bibliografía, Crítica textual, Semiología, etc.).

– Así pues, la *historiografía* nos sirve para reconstruir la vida privada y pública de los autores, actores, autores de comedias y directores teatrales; la infraestructura teatral (coste de una representación, gastos en luces, en trajes, en decorado, etc.); las pragmáticas y leyes que regulan el hecho teatral en una sociedad determinada (por ejemplo, se puede prohibir la representación de comedias durante una época del año, o durante un periodo de tiempo en la Corte, pero no en provincias), y también para analizar los procesos culturales y educativos en su conjunto, etc.

– *La sociología* ha generado un modelo de análisis teatral muy utilizado durante el presente siglo. No debe extrañarnos, ya que el teatro en sí lleva implícita una connotación social. Aunque no podamos hablar de una verdadera ciencia crítica homogénea, pues la mayoría de los trabajos versan sobre estadísticas del público o reflexiones a veces metafísicas sobre la relación entre teatro y sociedad, concebidas cada una de ellas como entidades estáticas y monolíticas, sin embargo algunos críticos han aportado algunos conceptos interesantes para las prácticas escénicas, caso de Jean Duvignaud (1965: 4-6), quien se preocupa de analizar la relación entre *ceremonias dramáticas* y *ceremonias sociales*, es decir de dramatizaciones espontáneas que han recorrido la historia (desde las fiestas públicas hasta las misas, concursos, inauguración de monumentos, etc.), o Erving Goffman (1959), sociólogo americano, quien estudia, por el contrario, los elementos teatrales implícitos en la vida cotidiana. Nuestros gestos, los más banales, tienen algo de ficción y de puesta en escena.

Si bien pensamos, lo que ha propuesto esta corriente sociológica es darnos un mejor conocimiento de nuestra sociedad y de nosotros mismos, pero no del

cette position ambiguë où, en dévoilant un drama, se dressent des acteurs pris au filet, dont les paroles transcrites recèlent plus d'intensité peut-être que de vérité..."

hecho teatral en sí en su visión global como espectáculo. Sin embargo, ha habido posteriormente una sociología de la producción teatral (Gurvitch, 1956), que puede servir perfectamente a los estudios teatrales.⁶

– *La semiótica o semiología* del teatro es una parte de la semiótica general, por lo que utiliza una serie de conceptos que les son comunes: el texto, el signo, el discurso, la semiosis, la estructura, el referente y la referencia, el código, etc. Una de las aportaciones fundamentales de la semiótica al estudio y análisis de la prácticas escénicas ha sido la definición del espectáculo teatral como una estructura múltiple de signos que se desenvuelve en diversos

⁶ A partir de los años 70, el acercamiento del teatro a las ciencias humanas ha producido investigaciones más profundas sobre el público teatral. La sociología, complementada con la semiología y psicología, ha posibilitado la reinterpretación de las cifras y de las encuestas tradicionales sobre el público teatral. Sobre todo porque ha cambiado la noción de "público", en tanto que entidad social homogénea y algo abstracta, por la de "espectador", entidad antropológica mucho más compleja y concreta, determinada no solo por factores sociales, sino por factores psicológicos, culturales, etc. (Villegas, 1997 y Mervant-Roux, 1998).

También por la nueva concepción de la relación teatral, es decir de la relación espectáculo/espectador, como una relación de "comunicación", como una interacción significativa, siendo el espectador el verdadero realizador de las potencialidades semánticas y comunicativas de la representación (De Toro, 1986 y 1987).

De ahí la imposibilidad e inutilidad de un acercamiento al hecho teatral que aisle uno de los dos polos de la relación teatral, que es lo que ha modificado la crítica sociológica hacia una crítica *socio-semiótica*, analizando el circuito de producción/recepción en el teatro y de los numerosos procesos que ello implica. En primer lugar el circuito de la producción, de los realizadores del espectáculo (escritor, director de escena, escenógrafos, actores, etc. Lo que (Helbo, 1983: 81) definía como el colectivo de la enunciación teatral. Se trata al mismo tiempo de estrategias de *significación* y de estrategias de *manipulación* (como el teatro político, por ejemplo). En segundo lugar el circuito receptivo del espectador, en el que intervienen numerosos procesos (percepción, interpretación, emoción, memoria, etc.). Y el resultado final de la recepción, es decir la comprensión que el espectador asume para un espectáculo concreto; dicha comprensión será la suma de los aspectos semánticos, estéticos y emotivos (alguien puede ver una obra que le gusta sin llegar a comprenderla del todo).

niveles, evolucionando posteriormente en la investigación de las diferentes unidades primarias significativas.

Debemos a Tadeusz Kowzan (1997: 128) la clasificación de los sistemas de signos operantes en escena: La palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música, los efectos sonoros.⁷ Semióticamente no todos están igualmente desarrollados. Ciertos dominios de la expresión artística, como las artes plásticas o la música, continúan prácticamente inexplorados por la semiología. Otros aspectos, especialmente escénicos, como el movimiento corporal (mímica, gestos, actitudes), maquillaje, luz, apenas se encuentran en mejor situación. Su valor semántico está perfectamente comprendido y explotado por los profesionales, pero faltan los fundamentos teóricos; los tratados existentes son sólo repertorios de carácter meramente práctico.⁸

⁷ Otra propuesta podría ser la de Joan Abellán (1983): il·luminació, sorolls, música, la paraula, denotació, entonació, silenci, diàleg i monòleg, paraula i convenció, estil verbal, gest, mim i dansa, la màscara, etc.. Otra corrección a los signos operantes de Kowzan la realiza Ramon X. Rosselló (1999: 68): "Partint de la classificació de Kowzan i tenint en compte diferents opinions al respecte, establesc una classificació que, més enllà de la discussió teòrica –ben interessant, d'altra banda–, intenta estar lligada a la pràctica escènica i ser útil a l'hora de l'anàlisi del teatre. (...) Tenint en compte la dimensió espacial i la percepció visual de part dels materials, podem plantejar-nos aspectes com la morfologia, el color, el material, etc. Si prenem en consideració la dimensió temporal i la percepció auditiva d'altres materials, veurem els canvis, les modificacions, la durada, etc". Propone los siguientes elementos: "Els materials expresius del teatre (I): els objectes i moviments: Els objectes escenogràfics; els objectes de l'actor/actriu; el moviment. Els materials expresius del teatre (II): la paraula; lingüística (verbal) i paralingüística (paraverbal); les formes dels parlaments, el diàleg, el monòleg, funcions i estil de la paraula".

⁸ De la misma opinión participa Antonio Tordera (1983: 172-3): "A pesar de las desventajas de ser un proceso inductivo (...) la propuesta de Kowzan, T., nos parece la más prudente y operativa actualmente para un estudio "casi" exhaustivo de los "códigos" teatrales... Como se ve, los criterios utilizados son eminentemente teatrales, desde el punto de vista teórico y de la práctica escénica: visual-auditivo, tiempo-espacio; actor-no actor. E implícitamente el espectador".

Otro de los campos donde la semiología ha producido nuevas perspectivas válidas para la exploración de las prácticas escénicas ha sido la distinción entre *texto dramático* vs *texto espectacular*. El texto dramático, como texto literario, tiene muchos aspectos comunes con otros géneros: es una *fábula*, la viven unos *personajes* en un *tiempo* y en un *espacio*, y tiene un *discurso lingüístico*. La semiología del teatro puede estudiar estas categorías de la misma manera que las estudia en la narración. Pero, además, en el texto dramático hay otros aspectos sobre los que una semiología del relato no puede dar cuenta, caso de las de las acotaciones y didascalías.

Por tanto, nosotros proponemos un estudio del texto dramático, si éste se conserva, desde una perspectiva de la crítica literaria actual para el análisis de la *fábula*, entendiendo ésta como una sucesión diacrónica de los sucesos presentados en el texto dramático, cualquiera que sea su orden de aparición.

- El primer procedimiento puede ser determinar el estado de las cosas en el momento en el que se inicia la acción y el estado al final de ésta; lo que permitirá determinar el cambio que aporta la acción dramática.
- Otra posibilidad, productiva pedagógicamente, es la del resumen de la acción en una frase.
- Finalmente, las estructuras actanciales. Un posible modelo actancial podría ser el de Greimas (modelo sintáctico procedente de la gramática y de la antropología). Hace suponer que hay un sujeto de la acción, cuyo *deseo* le lleva a conquistar un *objeto* (estructura sintáctica: sujeto, verbo, predicado). La acción puede ser auxiliada por un *ayudante*, o contrarrestada por un *opositor* (el cual puede tener tal importancia que llegue a convertirse en el *sujeto* de otro modelo actancial). En este análisis encuentro en falta contextualizar el receptor, así como las características complejas de las motivaciones socio-políticas, etc.

También pienso que el texto literario se puede analizar según la historia literaria, contrastándolo con las poéticas de la época en que fue escrito, viendo hasta que punto modifica o sigue fielmente la norma estética de su tiempo, así

como las posibles fuentes imitativas. Por supuesto, el texto dramático forma parte de una sociedad, de una cultura, de un momento histórico, por lo que la comprensión de todos estos factores favorecerá una mejor percepción de la fábula. También algunos estudios psicocríticos contribuyen a un mejor entendimiento de la evolución de los personajes.

Por tanto, podemos determinar que la tarea de un estudio histórico del teatro orientado a la semiótica debe aclarar en qué forma y bajo qué circunstancias funciona el teatro de una cultura en un determinado momento como un sistema específico para crear significado. Como bien indica Erika Fischter-Lichte (1983: 297):

Un estudio histórico del teatro dirigido a la semiótica parte de esta forma de la condición previa de que existen unas relaciones especiales entre el teatro, como un sistema productor de significado, y la cultura de su entorno, como una práctica productora de significado, que tienen que descubrirse tanto en el plano de estudio sincrónico como en el diacrónico, además de aclarar su efectividad.

Si se estudia el código teatral en el plano de la norma, se tiene que considerar que son válidos los mismos principios para las normas dramáticas que para las estéticas. A una norma teatral sólo le puede corresponder una cierta validez, porque ésta se encuentra limitada o por la validez social simultánea de otras normas o por el nacimiento de una nueva norma. De esta manera pueden coexistir en una sociedad varios códigos teatrales. Es lo que hemos denominado nosotros prácticas escénicas, que coexisten simultáneamente y se interrelacionan entre sí (Oleza *et alterii*, 1984: 9 y ss.).

Pero la característica del texto dramático es su especificidad. Sea o no representado, dicho texto tiene la potencialidad virtual de poderse poner en escena (de ahí la casi obligatoriedad del diálogo, y de ciertas indicaciones en el interior de la fábula sobre el espacio escénico, y por supuesto el uso de acotaciones).⁹ Estos elementos específicos del texto dramático son los que

⁹ Anne Ubersfeld (1977: 303) llega a la conclusión de que el texto dramático incluye virtualmente la representación; es decir, lo teatral no puede reducirse a los signos no verbales que

llevaron a Ingarden (1997:155) a diferenciar entre *texto principal* y *texto secundario*. Al texto principal corresponderían las palabras dichas por los actores, al texto secundario las acotaciones para la puesta en escena dadas por el autor. Las acotaciones o didascalias desaparecen cuando la obra se escenifica: sólo se perciben y ejercen su función de representación en la lectura de la obra. Carmen Bobes (1997: 296-7) prefiere diferenciar entre:

Texto Literario, constituido fundamentalmente por el diálogo, pero sin excluir las acotaciones (que pueden ser literarias), y *Texto Espectacular* constituido por el conjunto de indicaciones (estén en las acotaciones o en el mismo diálogo) que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos no verbales. El *Texto Espectacular* hace posible la puesta en escena del *Texto Literario* y ambos están en el texto escrito, y ambos estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistemas sémicos diferentes: verbales el texto literario, paraverbales o no verbales el texto espectacular...

Quizá quien más ha explotado las posibilidades del texto espectacular, o texto secundario, sea Jean-Marie Thomasseau (1997: 84), quien lo denomina para-texto:

El para-texto es el texto impreso (en cursiva, o en otro tipo de caracteres, que le diferencien, siempre *visualmente*, de la otra parte de la obra) que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral.

Para que el teatro como espectáculo exista, al menos tienen que haber dos elementos mínimos: el actor y el público. Si se separan dichos componentes no queda nada. No son los lugares separados del actor y del público los que configuran el teatro, sino su confrontación. Para que dicho enfrentamiento se produzca, es preciso que el actor y el público estén físicamente presentes. En

la puesta en escena añade al texto escrito, sino que el mismo texto escrito es ya teatro, como diálogo preparado para una realización escénica y como conjunto de signos que pueden ser realizados en la representación.

esto se diferencia el teatro de otros medios audiovisuales del siglo XX (cine, televisión, vídeo...).

Cada cultura tiene su propio sistema para organizar el espacio. La historia de la significación del espacio escénico será en gran parte una historia que estudie cómo las diferentes culturas han modificado la localización, el tamaño, la forma y la relación exacta de los espacios de la representación y del público, siguiendo una diacronía de las ideas sobre la función del teatro y según sus relaciones con otros sistemas culturales (Graells, 1977).

Debemos, pues, a la *Semiología espectacular* la diferenciación entre espacio de la arquitectura, es decir, el edificio físico de los teatros, del espacio escénico, o lugar de la acción dramática. Antonio Tordera (1978: 174), siguiendo a Honzl, define "la escena como una realidad que sugiere un lugar dramático, ya que la función del teatro consiste en situar un drama en el espacio, lo que es posible por medio de signos no necesariamente espaciales. De este modo un subterráneo, la plaza del mercado, la calle o un almacén pueden convertirse en espacio escénico, gracias, por ejemplo, a la voz del actor".

Así pues, tan importante es el estudio del espacio físico como el escénico, o lugar donde se desarrolla la acción dramática. En el espacio físico es donde se ubican los actores y el público, los dos elementos imprescindibles para la representación escénica. Sobre el público hemos comentado ya algunas cosas al hablar anteriormente de las aportaciones sociológicas a las prácticas escénicas. Además de lo allí expuesto, podemos completarlo con otros aspectos procedentes de la Sociología de la Lectura y de la Estética de la Recepción.

La *Sociología de la Lectura* se ocupa fundamentalmente de la edición, difusión y recepción de la obra literaria. Trabaja con encuestas y datos estadísticos a fin de clasificar la función desempeñada por la literatura en una sociedad dada, la difusión del hecho literario y el destino y efecto de las obras. El público tiene aquí importancia como grupo social que lee. Su

comportamiento es empíricamente estudiable, pudiéndose determinar desde los grupos sociales que lo configuran hasta la política de publicaciones de las editoriales, la de adquisiciones de las bibliotecas, los comportamientos de los mercados, etc. Uno de los principales exponentes de esta tendencia es el francés Robert Escarpit, creador de un activo centro de investigación en Burdeos –el ILTAM (*Institut de littérature et de techniques artistiques de masse*)–.

Esta sociología de la lectura puede ayudarnos a conocer mejor el gusto estético predominante en una época determinada. Gusto que no es más que un fenómeno social e histórico, siendo posible que en cada época puedan desarrollarse simultáneamente gustos estéticos diferentes. En Alemania, donde esta línea de investigación había suscitado ya mucho interés entre los cultivadores de la crítica estilística, sobre todo gracias a la labor de Erich Auerbach y sus extraordinarios y conocidos libros *Mímesis* y *Literatura y Público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, se ha desarrollado una teoría de la recepción o *Estética de la recepción* ligada a las recientes proposiciones de la hermenéutica. La estética de la recepción, tal como la practica la llamada Escuela de Constanza y la define su más eminente representante, Hans Robert Jauss, concede al lector la primacía en el proceso de la comunicación literaria.

La historia de la literatura ha sido tradicionalmente una historia de autores y de obras en la que se ignoraba al lector y/o al público teatral, cuando es él quien, en su función de receptor, realiza una verdadera tarea de discriminación siempre que adopte una actitud crítica; pero lo hace siempre –a menos que permanezca sordo a los significados–, porque es inevitable que el lector, incluso inconscientemente, compare sus propios sistemas de valores con los del texto que está leyendo. Y en esto consiste sustancialmente el acto crítico. En la estética de la recepción la noción de horizonte de expectativas es capital. El propio Jauss (1976: 169) lo define como un:

sistema de referencias objetivamente formulado el cual, para cada obra en el momento histórico en que aparece, resulta de tres factores principales: la

experiencia previa que el público tiene del género al que pertenece, la forma y temática de obras anteriores cuyo conocimiento presupone, y la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico, entre mundo imaginario y realidad cotidiana.

Al contrastar la obra que lee con todo su propio bagaje cultural o al presenciar una representación teatral, el lector/público puede percibirla como una desviación o como una transgresión de la norma. Se opera siempre un doble movimiento, sincrónico y diacrónico: el primero, en relación al conjunto de reglas existentes y aceptadas en un momento dado; el segundo, vinculado a la evolución de las normas de una época a otra. La estética de la recepción aparece, en definitiva, como un intento de reunir una sociología de la literatura de signo no marxista con una historia de la literatura remozada.

Aun cuando las teorías de Jauss han alcanzado una gran difusión, el crítico alemán no ha sido el único en preocuparse del lector, en insistir sobre el papel primordial del destinatario de la obra literaria. Hay que recordar, por ejemplo, el concepto de *narratario*, definido por Gerald Prince como la persona a la que el narrador dirige su discurso; o el de lector implícito –de Wolfgang Iser, colega de Jauss en Constanza– como ser distinto del lector real; o el lector modelo de Umberto Eco, o los estudios sobre psicología del lector de N. Hollan y D. Bleich. Muchos de estos nuevos aspectos se pueden trasladar perfectamente del lector al espectador.

Sin público no hay espectáculo teatral, hemos venido insistiendo, pero tampoco ocurre éste sin el/los actor/res. De ahí que para nosotros sea imprescindible también el estudio de los comediantes, su sistema organizativo, el estatus social, leyes y reglas que los rigen, etc. El comediante no es simplemente el "canal" o "material" por el cual se transmite el personaje del texto dramático, sino la encarnación del personaje, con su multiplicidad de signos –entre otros, las palabras– (Ubersfeld, 1981).

Quizá lo más difícil de analizar sea el propio cómico, porque en él residen a la vez la fábula y el diálogo, ficción y actuación, de las que es el mediador. Lo más complicado, la movilidad de los signos sémicos, la inestabilidad de una representación a otra, la pluralidad de los códigos simultáneos (voz, dicción, prosodia, entonación y gestualidad). El actor es el enunciador del discurso, con lo que su estudio tiene que tener en cuenta no sólo los elementos permanentes de lo *paralingüístico* (es decir, todo lo que se relaciona con el enunciado, su significación y su sentido), sino todos los elementos móviles: la pronunciación, el ritmo, la entonación, la intensidad vocal, el timbre, el acento, etc. El análisis deberá desentrañar primeramente los diferentes códigos, verbales y no verbales, y mostrar su articulación. El trabajo del actor permite en la paralingüística especificar el sentido del enunciado, asegurar el efecto perlocutorio del discurso (emocional, cómico) y exhibir la fuerza *ilocutoria* de los enunciados (orden, promesa, etc., lo que se entiende por la palabra-acto de Austin). Queda claro que es lo paralingüístico lo que permite entender una representación en lengua extranjera que desconocemos.

Además de estos códigos, el actor posee una serie de signos permanentes procedentes de su fisionomía: la forma de su cuerpo, los rasgos de su cara, timbre de su voz, etc. (hay que tener en cuenta también otras connotaciones, dependiendo si es conocido o no; si ha sido visto ya en muchas actuaciones anteriores, con lo que el espectador ya lo reconoce en su ser físico, etc.). Los otros signos se construyen para una representación determinada: actitud física, traje, modo de actuar, que nos darán el significante. No es fácil diferenciar los signos entre el primer y el segundo grupo de signos.

La gestualidad es uno de los aspectos más difíciles de analizar. Se han intentado diferentes métodos: *Kinésica*, el estudio de la continuidad de los movimientos; *mímica*, las expresiones de la cara; *proxémica*, las posturas que toman los seres humanos en relación con los otros; métodos que aún están en desarrollo, pero que no podemos olvidar. Si reagrupamos todos los actos escénicos desarrollados por un actor, podremos reconstruir tanto su trabajo en

una representación determinada como una mejor comprensión del personaje que encarna.

Pero también me interesan los datos históricos para entender la evolución de las prácticas escénicas a través de los tiempos. No es lo mismo una representación en épocas donde el actor o comediante era un diletante, un aficionado, bien sea escolar, literato o noble, a las realizadas en épocas posteriores por profesionales (Canet, 1997); también es interesante conocer su estatus social, que puede ir desde la marginalidad a la más alta profesionalidad y aceptación. Por otro lado, es necesario conocer en cada época histórica su educación y formación, bien sea dirigida casi completamente a la recitación de un texto, donde lo más importante es la dicción poética, o la dirigida hacia una teatralidad no vinculada únicamente al texto (Stanislavski, 1963 y 1983). De ahí la importancia en las poéticas del Siglo de Oro del gesto, o en otros momentos históricos de la elocuencia y retórica, a imitación del desarrollo de la nueva predicación (Rodríguez, 1998). Finalmente, retomar aquellas aportaciones de la sociología, que hemos referido *supra*, que abarcan desde su sistema organizativo en compañías hasta la legislación estatal sobre su modo de vestir o de representar.

Otras ciencias humanas también pueden aportar sus pequeños signos o píxeles de información a las prácticas escénicas, caso de la Filosofía, de la que parten algunos grandes teóricos del espectáculo, o simplemente rastreando las propuestas filosóficas inmersas en infinidad de obras teatrales desde el Siglo de Oro hasta la actualidad (la teología en Calderón, el marxismo en Brecht, la filosofía burguesa en el teatro realista y naturalista, etc.).

Pero dentro de esta teoría propuesta (la que venimos denominando pixeliana) no sólo nos serán de gran utilidad los datos positivos, sino también los negativos (es decir, la ausencia de datos). Por ejemplo, si analizamos la obra de un autor como gran innovador teatral y de la praxis escénica, pero nos damos cuenta que no ha aparecido en su tiempo ni en épocas posteriores en

ninguna cartelera teatral y que además su obra impresa se editó en muy pocos ejemplares, dichos datos son muy significativos, teniendo que buscar otros posibles cauces de transmisión de sus textos y representaciones para poder afirmar tal influencia.

Pero todos estos datos pueden, sin estar bien procesados y/o codificados, deformar la realidad pasada o presente. Por ejemplo, tomar un texto de cualquier autor de épocas pasadas como punto de partida para establecer una cronología sin recurrir a la crítica textual y a los estudios sobre la imprenta, puede dar como resultado errores en el proceso de transmisión y datación de la producción (como han demostrado Jaime Moll y J. Norton para muchas de las ediciones del siglo XVI y XVII).

Por tanto, los significantes sobre la praxis escénica deberán ser contrastados, procesados con otros datos provenientes de las más diversas disciplinas para poder darle un valor positivo y significado válido. Esto es lo que he intentado mostrar en la *segunda de las premisas* de mi teoría pixeliana. Los datos, los signos deben procesarse e incluir en su significante la contrastación de los datos aportados. Ello se puede conseguir, dentro de la cadena de dígitos de cualquier pixel signifiante, incluyendo una pequeña cadena META, que nos indicaría el grado de importancia de dicho dato, la fuente consultada y su fiabilidad, y si ha sido procesado y verificado con otras fuentes.

Una vez aceptada la pertinencia del dato, del píxel, del signo, bien aisladamente, bien codificado y agrupado con otros en el interior de una imagen más o menos nítida, y a su vez configurando una capa y/o subcapa de información con signifiante y significado propio (pero con capacidad de ir ampliándose y modificándose según nos vayan llegando más datos primarios), es cuando podremos, mediante la fusión de las diferentes capas, tener una visión lo suficientemente nítida del texto final signifiante, es decir, de una representación escénica.

Creo que ha llegado el momento de delimitar una serie de *capas* funcionales, compuestas a su vez de *subcapas*. La división que propongo siempre es perceptible de incorporar otras nuevas o modificar y variar las ya existentes. Éstas podrían ser dos, inicialmente, partiendo de la lingüística textual:¹⁰

A) *La producción o generación:*

- El trabajo del autor: el texto dramático, transmisión textual, personalidad del autor, estudios, ambiente, etc.
- El trabajo del comediante: sus contratos, su manera de vivir, su manera de actuar, aprendizaje, etc.
- La puesta en escena: ensayos, propuestas del director, etc.

B) *La recepción y/o interpretación:*

- El montaje, el escenario, el decorado.
- La relación leer-ver.
- Las emociones.¹¹
- La enunciación del espectador.¹²

¹⁰ Dentro de la lingüística textual son ya varios los modelos operativos que se han ido proponiendo, siendo quizás uno de los más elaborados el de János Sándor Petőfi y A. García Berrio, conocido por T.E.T.E.M. (Teoría de la Estructura del Texto y la Estructura del Mundo). El modelo que plantea pretende explicar los procesos de generación (producción del texto) e interpretación (comprensión), y tiene en cuenta en su formulación factores de dos tipos: (1) *Contextuales*, externos al texto mismo (situación de enunciación, recepción, realidad, etc.); (2) *Contextuales*, internos al texto (gramática, semántica, rítmica, etc.).

¹¹ Tema controvertido en la investigación y en la realidad. En el Teatre Nacional de Catalunya hay cámaras para el estudio posterior de las emociones del público. Vid. también, Anne Ubersfeld (1981: caps. 7-8): "Le travail du spectateur y Le plaisir du spectateur". También hay que tener en cuenta la psicología del gesto; vid., por ejemplo: Charlotte Wolff (1996).

¹² Marco De Marinis (1994: 29 y 32) distingue entre *Competenza teatrale* y *Sistema teatrale di precondizioni ricettive*, decantándose por ésta última: "Per Sistema teatrale di precondizioni ricettive si intenderà, invece, l'insieme strutturato di tutti i fattori, cognitivi e non, psicologici e non (culturali, ideologici, affettivi e materiali) che influenzano il comportamento cognitivo, emotivo e pragmatico dello spettatore teatrale, fornendolo di una determinata Competenza e mettendolo,

A estas dos grandes capas de información yo añadiría una tercera: *El Contexto*, donde incluiría todos los aspectos que hemos nombrado provenientes del campo de la sociología, teniendo en cuenta además el edificio teatral o el espacio físico de la representación, los estudios arquitectónicos y pictóricos (las técnicas constructivas de edificios y decorados), la música (elemento clave para el análisis del drama lírico), etc. Bajo este aspecto, estaríamos en la *tercera premisa* de la teoría pixeliana. Es decir, el espectáculo escénico no existe aislado, en sí mismo es una realidad social y cultural, por lo que los mecanismos para su análisis tienen que fusionarse con el contexto que lo ha producido.

Como podemos comprobar, cada vez que vamos subiendo hacia estadios superiores de información y capas significativas se complica más el análisis de las prácticas escénicas. Hasta ahora hemos ido viendo signos (píxeles) que conforman el espectáculo teatral, combinándose e interrelacionándose para formar imágenes parciales (mediante capas y subcapas), explicativas de un proceso, bien sea creativo del hecho teatral, bien de su recepción, bien del contexto. Por tanto, una gran parte de las propuestas aquí presentadas servirían perfectamente para el análisis de las prácticas escénicas dentro de la Historia de la Literatura o la Historia del Teatro, entendiendo éstas desde un punto de vista diacrónico, y sobre todo partiendo de la primacía del texto escrito que ha llegado hasta nosotros.

così, in grado di eseguire le varie operazioni ricettive. (...) Per risultato (o risultati) dell'atto ricettivo a teatro deve interdarsi, ovviamente, la comprensione che lo spettatore 'construisce', rispetto a un certo spettacolo, sulla base dei dati testuali e contestuali dello spettacolo stesso e del proprio Sistema di precondizioni, mediante le varie operazioni ('fare') che la sua competenza ('sapere' e 'saper-fare') lo abilita a compiere... Si può comunque parlare di almeno tre aspetti principali della comprensione intesa come risultato ricettivo: un aspetto semantico, un aspetto estetico e un aspetto emotivo..." Véase también el cap. XI: "Interpretazione ed emozione nell'esperienza dello spettatore" (pp. 222-232).

Sin embargo, el espectáculo escénico obliga a la copresencia de actores y espectadores en un contexto socio-cultural. En efecto, los actores en la escena y la gente en la sala intervienen en el hecho teatral no solamente por la simultaneidad de su presencia física, sino porque la interrelación entre ambos hace del espectáculo teatral un texto. Y es que un enunciado puede entenderse de muy diferentes formas por la gente que asiste a una representación, y al contrario, un actor puede modificar su actuación según vea el estado anímico del público receptor. Por tanto, en el diálogo escénico se pueden tener en cuenta los aspectos implícitos del lenguaje (las presuposiciones, los sobrentendidos, etc.) siempre y cuando se establezcan en el diálogo entre escena y sala.

De ahí las posibilidades cambiantes de las interpretaciones teatrales, tanto para los actores como para los espectadores. La dualidad específica de la palabra escénica es el punto de partida necesario para un análisis de la enunciación teatral.

Así pues, entraríamos en la *cuarta premisa*. La/s imagen/imágenes (de nuestra teoría pixeliana), creadas mediante las diferentes *capas*, que hemos ido definiendo (desde la producción textual y/o la puesta en escena, hasta las procedentes de la recepción), tienen que sobreponerse y fusionarse para producir el texto final, el significado global de la representación. Pero este significado no será uniforme para todos por igual. Cada actor, director de escena, espectador tendrá su propia visión global del texto dramático representado, como hemos definido en nuestra cuarta premisa, dependiendo en la mayoría de los casos de la capacidad de asimilación de las diferentes capas de información, pues sabemos que si se envían demasiados píxeles y capas informativas simultáneamente puede llegar a impedir una percepción global de los hechos y su procesado inmediato (caso por ejemplo de una representación escénica en varios espacios diferenciados simultáneamente, o de un texto con referencias internas intertextuales visto por un público sin dichos referentes históricos, sociales, culturales, políticos, etc.).

Hemos dicho que el texto final será comprendido de diferentes maneras dependiendo del receptor, de su capacidad de análisis, de su nivel cultural, de su estado anímico, de su posición en la sala, de su capacidad auditiva y visual, etc. Además, en cada representación habrá una comunicación específica entre actor y público, por lo que ésta será única en el tiempo, jamás repetible. Si juntamos la suma de posibilidades, tanto desde el acto de la recepción como del de la producción, tendremos tantos textos o interpretaciones del espectáculo como número de espectadores multiplicado por el número de representaciones, lo que de momento es impensable poder fusionarlo todo para llegar a ese TEXTO o IMAGEN global de cualquier representación escénica. Si a ello añadimos el número de capas y subcapas necesarias para poder tener un texto significativo de una representación escénica, el número resultante sería excesivo para fusionarlas y analizarlas simultáneamente, al menos en la actualidad.

Por tanto, un análisis del hecho teatral debe quedarse en la *virtualidad*. Trabajaremos siempre con un significado global virtual, es decir, con un texto significativo que será el resultado de fusionar, combinar y organizar los diferentes signos, códigos, textos (píxeles, imágenes, capas), mediante unas determinadas reglas, procesos o sistemas, siendo todos ellos virtuales, que no deberemos confundir nunca con la realidad, puesto que ésta es siempre irrepetible.¹³

¹³ Jean Clair (1997: 113-4) opina sobre la virtualidad aplicada a las artes plásticas: "Las apuestas intelectuales y epistemológicas pero también las grandes cuestiones metafísicas de nuestra época se encuentran en la física, en la biología, y no en la práctica errática de los estudios. No es ya en galerías ni museos de arte contemporáneo donde se pueden medir las grandes revoluciones formales de nuestro tiempo, sino en esos laboratorios y talleres donde se desarrollan técnicas nuevas de fabricación de imágenes, los que han tomado el relevo de los grandes problemas que el arte de pintar aun sabía plantearse y resolver el siglo pasado, y además con una fiebre creadora que recuerda lo que fue la actividad de la *botteghe*. Por no coger más que un ejemplo, *el desarrollo de la imagen virtual, puede pensarse que supone en el orden de la visión, entendida como reflexión y maestría en el arte de representar el mundo sensible, una revolución*

Nos queda para finalizar este apartado, la *quinta premisa*. Para que todo este proceso se dé, se necesita de una voluntad, tanto por parte del receptor como del emisor. Lo que nos llevaría a problemas ontológicos y de teoría económica.

Desde un punto de vista ontológico y/o metafísico entraríamos en aspectos relativos a la esencia del teatro. Hemos dicho a lo largo de este artículo que el teatro es una forma de espectáculo. Y yo añadiría de "espectáculo de masas", que tiene que cumplir una serie de requisitos. Pero lo que resulta verdaderamente interesante es que, si bien el teatro puede existir bajo una fórmula minimalista, como lo definió Eric Bentley.: "A interpreta el papel de B, mientras C mira", sin embargo la finalidad desde sus inicios fue la de representar ante las masas, ante el número mayor de espectadores posibles. Véase, si no, los anfiteatros griegos y romanos, uno de los edificios más importantes de la ciudad, con capacidad superior a los teatros del Siglo de Oro y de nuestro siglo.

Siendo un espectáculo de masas, dependerá de las leyes de la oferta y la demanda, a no ser que sea considerado como un elemento cultural necesario para la educación cívica y apoyado por las instituciones políticas (como ocurría en el mundo griego y romano). También, el ser un espectáculo de masas incide de forma directa en la colectividad, y de ahí el intento de los gobiernos pasados de controlarlo, y si no pueden hacerlo, de prohibirlo durante grandes períodos de la historia.

*comparable a lo que fue la invención de la perspectiva científica en tiempos de Durero y Pèlerin Viator. Una revolución que prosigue y remata aquella". Y en nota añade: "El director de la mayor sociedad de herramientas informáticas destinados a la fabricación de personajes virtuales puede decir así de su actividad lo siguiente: 'En la búsqueda del realismo hay aún numerosos desafíos a los que responder. Por ejemplo, el agua; se puede crear un océano virtual bastante convincente, pero siguen habiendo problemas para crear olas. Lo mismo con los seres humanos, nos enfrentamos aún a terribles dificultades para representar los cabellos [...] aunque los progresos sean rápidos no hay que perder de vista que nuestra industria es aún muy joven' (David Morin en el periódico *Liberation*, 26-27 de julio de 1997)".*

Un teatro no subvencionado o apoyado por las instituciones públicas se rige por la ley de la oferta y la demanda. Por tanto, entra aquí la voluntad del autor y director de escena para escoger una determinada obra y que ésta alcance el beneplácito de un público cuando más numeroso mejor. Y lo mismo ocurre con el espectador. Éste utiliza su voluntad para ir o no al teatro, de hacer que los mecanismos teatrales actúen o no sobre él.

Bajo este punto de vista, se puede analizar el teatro desde un proceso cultural donde intervienen factores de economía de mercado, buscando agradar al destinatario mediante una oferta de su gusto, claro está, si se busca un beneficio económico; o bien contentar a un gobierno, a una institución, a un magnate, a un noble, para que patrocine el espectáculo.

Finalmente, como espectáculo de masas, el teatro ha ido perdiendo su función en el siglo XX. Su estructura ha sido asimilada y superada por otros nuevos sistemas audiovisuales (sobre todo el cine y televisión), buscando un público más mayoritario, perdiendo la necesaria interacción entre el actor y el público para poder ampliar el número final de espectadores. El cine y la televisión trabajan en su proceso constructivo con un espectador virtual, que podrá ser de uno, miles o millones, pero que no dependerá de factores intrínsecos a la puesta en escena. El proceso constructivo de la obra cinematográfica es más cara (se necesitan más especialistas y materiales más complejos y con mayor coste económico), pero el resultado final es un mejor dominio de la verosimilitud y del efecto realidad, ya que se puede reproducir una escena tantas veces como se quiera hasta dar el significante y significado querido por el director. Una vez terminada la obra, esta será válida durante un grandísimo espacio temporal, pudiéndose reproducir cuantas veces se quiera y ante millones de espectadores potenciales simultáneamente. Pero, sobre todo, porque ha ampliado el campo de la fábula y las posibilidades narratológicas.

Estas variaciones espectaculares del siglo XX nos deberían hacer reflexionar sobre la función de las prácticas escénicas dentro de una sociedad

dominada por el espectáculo,¹⁴ en donde el teatro tiene que entrar en clara competencia con los media, cada vez más poderosos con su nueva tecnología digital, y con los grandísimos espectáculos de masas dominados por sociedades anónimas y gestores que buscan ante todo la rentabilidad de las sumas de capitales invertidos (fútbol, toros, recitales musicales, etc.).

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, J. (1983): *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*, Barcelona, Institut de Teatre- Edicions 62.

BOBES NAVES, M. del C. (1997): "Posibilidades de una semiología del teatro", en *Teoría del teatro*, ed. de M^a del Carmen Bobes, Madrid, Arco Libros, pp. 295-322.

CANET, J.L. (1997): "El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)", en *Edad de Oro, XVI*, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 109-121.

CLAIR, J. (1997): *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor.

CHARTIER, R. (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Madrid, Cátedra.

CHARTIER, R. (1998): *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia, Fundación Cañada Blanch.

DE MARINIS, M. (1988): "Attraverso lo specchio. Per una ridefinizione dello spettacolo teatrale nei suoi rapporti con il quotidiano", en *II Simposio*

¹⁴ Dice Marco De Marinis (1988: 10) que en el siglo XX se pasa del *theatrum mundi* a la *società dello spettacolo*.

Internacional de Semiótica, Oviedo (13-15 de noviembre de 1986). Vol. I: Lo cotidiano y lo teatral, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 32-33.

DE MARINIS, M. (1994): *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1994, 2ª ed.

DE TORO, F. (1986): "Semiótica y recepción: teoría y práctica de la recepción teatral", en *Dispositio*, núm. monográfico.

DE TORO, F. (1987): *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.

DUVIGNAUD, J. (1965): *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, París, P.U.F. Existe traducción española, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

FARGE, A. (1989): *Le goût de l'archive*, París, Éditions du Seuil.

FISCHTER-LICHTE, E. (1983): *Semiótica del Teatro*, trad. española de *Semiotik des Theaters*, Tübingen: (1983), Madrid, Arco Libros.

FURET, F. (1985): "Histoire: hier, ailleurs et demain, en marge des *Annales*, Histoire et Sciences sociales", en *Débat*, pp. 112-125.

GARCÍA BARRIENTOS, J.L. (1997): "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro", en *Teoría del teatro*, ed. de Mª del Carmen Bobes, Madrid, Arco Libros, pp. 253-294.

GOFFMAN, E. (1959): *The Presentation os Self in Everiday Life*, Nueva York, Doubleday.

GRAELLS, A. R. (ed.) (1997): *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*, Barcelona, Edicions UPC.

GURVITCH, G. (1956): "Sociologie du théâtre", *Lettres Nouvelles*, 35, 1956.

HELBO, A. (1983): *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

INGARDEN, R. (1997): "Las funciones del lenguaje en el teatro", en *Teoría del teatro*, ed. de Mª del Carmen Bobes, Madrid, Arco Libros, pp. 155-166.

JAUSS, H. R. (1976): "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria" [1970], en *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.

KOWZAN, T. (1997): "El signo en el teatro. Introducción a la semiótica del arte del espectáculo", en *Teoría del teatro*, ed. de M^a del Carmen Bobes, Madrid, Arco Libros, pp. 121-151.

KOWZAN, T. (1997): "La semiología del teatro: ¿Veintitrés siglos o veintidós años?", *Teoría del teatro*, ed. de M^a del Carmen Bobes, Madrid, Arco Libros, pp. 231-252.

MERVANT-ROUX, M-M. (1998): *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, París, CNRS.

OLEZA, J. *et alteri* (1984): "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", *Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41.

PUGLIATTI, P. G. (1976): *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in "King Lear"*, Firenze-Messina, D'Anna.

ROCHE, D. (1988): "Avant-Propos" a *Les Republicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII siècle*, París, Librairie Arthème Fayard.

RODRÍGUEZ, E. (1998): *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.

ROSSELLÓ, R. X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (Teoria i pràctica)*, Valencia-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SITO ALBA, M. (1982): "El mimema, unidad primaria de la teatralidad", en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 25-30 de agosto, 1980), Roma, Bulzoni, pp. 971-978.

STANISLAVSKI, C., (1963): *La formation de l'acteur*, París, Payot.

STANISLAVSKI, C., (1983): *El trabajo del actor sobre si mismo*. Buenos Aires, Editorial Quetzal.

THOMASSEAU, J-M. (1997): "Para un análisis del para-texto teatral", en *Teoría del teatro*, ed. de M^a del Carmen Bobes, Madrid, Arco Libros, pp.

TORDERA, A. (1978): "Teoría y técnica del análisis teatral", en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 155-99.

UBERSFELD, A. (1977): *Lire le théâtre*, París, Les Éditions Sociales.

UBERSFELD, A. (1981): *L'école du spectateur*, París, Les Éditions Sociales.

VILLEGAS, J. (1997): *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine-California, Gestos.

VOVELLE, M. (1982): *Idéologie et mentalités*, París,

WOLFF, CH. (1996): *Psicología del gesto*, Barcelona, Luis Miracle.