



CSIC



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

teatro. Del latín *theatrum*, y este del sustantivo griego Θέατρον ‘lugar de espectáculo’, derivado del verbo Θεάομαι, ‘ver, mirar, contemplar, observar’. Se trata del mismo étimo que ha dado el fr. *théâtre*, el ing. *theatre* o *theater*, el it. y el port. *teatro*, el cat. *teatre*, o el al. *Theater*.

Se llamaba así el lugar del graderío donde se instalaban los espectadores para ver la representación, que se efectuaba en la *skéne* o escenario. Después, por sinécdoque, se llamó *teatro* al conjunto del lugar o edificio de las representaciones. En la época romana el teatro seguía teniendo dos partes principales: la *cavea*, constituida por las gradas en las que se sentaban los espectadores, y la *scaena*, donde representaban los actores. En 1490 Alfonso de Palencia describe la *scena* como «casa fecha en el teatro con púlpito que se llama orchestra, donde cantauan los poetas cómicos et trágicos et los histriones, o momos, saludauan al pueblo» (*Nuevo tesoro lexicográfico*: X). El sema de carácter espacial es, pues, decisivo a la hora de aquilatar el significado del término: el teatro es, ante todo, un lugar al que se va a ver un espectáculo. Lo curioso es que este espectáculo, por sinécdoque, recibe también el nombre de *teatro*.

Dicho de una manera simple pero exacta: al teatro se va para ver teatro. O también: el teatro como lugar es el continente del teatro en cuanto contenido. Este contenido –el teatro como espectáculo– diferenciaría los teatros de otros recintos a los que también se iba a ver espectáculos no teatrales, así el *amphitheatrum*, en que se celebraban las exhibiciones de fieras y las luchas de gladiadores. El anfiteatro romano tenía forma circular –como un circo actual o una plaza de toros– a diferencia del teatro, que tenía forma semicircular. Los dos términos se mezclan en la definición que de ellos da san Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*: «Teatro es el lugar en que se encuentra un escenario; tiene forma de semicírculo y en él todos los

presentes observan. Su forma fue inicialmente circular, como el anfiteatro; después, de medio anfiteatro se hizo un teatro». Sin embargo, en el español de hoy un anfiteatro es un «local con gradas, generalmente en forma semicircular y destinado a actividades docentes» (DRAE), es decir, con forma de teatro griego o romano. Parece que, en un principio (siglos V y IV a.C.), los teatros eran pequeñas construcciones de madera. Más tarde se hicieron de piedra, sobre las laderas de alguna colina, como ocurre con el mítico teatro de Dionisos, levantado sobre el flanco sur de la Acrópolis, o también el no menos mítico de Epidauro, famoso por su magnífica acústica. Los teatros estaban así enraizados en la naturaleza, como si fueran el símbolo perfecto de la simbiosis entre el hecho dramático que se representaba y los ritos agrarios de los cuales nacieron los primeros espectáculos. En la época romana, en cambio, el teatro es ya un edificio propiamente dicho, integrado en la urbe. En los teatros de hoy en día seguimos hablando de dos partes esenciales: *sala* y *escenario*. En términos más precisos, la sala es el *espacio teatral*, en el que se sitúan los espectadores, mientras que el escenario es el *espacio escénico*, el lugar en el que actúan los actores. Aun cuando el teatro suele remitir a un edificio con unas características bien determinadas, no siempre el teatro se da en los recintos convencionales, sino que puede existir en otros. Vale, pues, más hablar de lugar o espacio que de edificio, pues que durante mucho tiempo, y todavía sucede en nuestros días, el teatro puede darse al aire libre, en plazas y parques, sobre tablados en torno a los cuales se reúnen los espectadores, o en la misma vía pública, en el llamado teatro callejero. Por otro lado, los lugares estables donde se ha dado teatro no siempre han recibido ese nombre: en la España del Siglo de Oro se les llamaba *corrales de comedias* o casas de comedias (*playhouse*, en inglés). Más tarde recibieron el nombre de coliseos y ya en el siglo XX es *teatro* el término más extendido. En la Francia de los siglos XVI y XVII hay recintos teatrales

que reciben el nombre de *hôtel*, como el célebre Hôtel de Bourgogne. Según Corominas y Pascual, la primera documentación del término *teatro* en castellano se le debe a Alfonso X, donde se habla de un personaje que «era muy sabidor en las artes et muy bien razonado a marauilla auíe grand sabor de cantar et de sotar. así que quando los joglares cantauan o remedauan en los *teatros*; en finniéndose que los castigaua et los ensennaua fazíe muy de grado ante todos». En esta cita de la *Estoria de España* (1270-1284), el teatro es, pues, considerado como lugar destinado a la representación de obras dramáticas u otros espectáculos públicos. En la misma obra el rey sabio se extiende acerca de qué eran los teatros en la Roma antigua: «Fizieron los príncipes de Roma un corral grand redondo a que llamauan en latín *teatro*. e aquel logar eran así fecho; que auíe dentro a derredor muchas cámaras a bouada. et departidas pora cada una daquellas animalisas o estidiessen apartadas segund su natura e tod el teatro a derredor fecho a gradas poro estidiessen los omnes. quando queríen fazer iuegos con ellas. en sus fiestas. o quando tomauan por sennores a sos príncipes o los queríen onrar. e esta palabra teatro segund unas palabras que dizen en griego *theoros* por uer. e an por aderredor. tanto quier decir cuemo logar de uista fecho en cerco. e tal era el teatro (*Diccionario de la prosa castellana*, III). Repárese en el uso que de la palabra *corral* hace Alfonso X y que será retomada a fines del siglo XVI –tal como hemos indicado líneas arriba– para designar los primeros teatros profesionales en España, los corrales de comedias.

Un análisis de la entrada *teatro* en el *Diccionario de autoridades*, base del actual Diccionario académico, nos permite ver la evolución de la palabra a lo largo de trescientos años y su gran versatilidad a la hora de referirse a realidades diversas, pues son nada menos que dieciséis las acepciones registradas desde entonces. En su primera edición de 1726 la

definición prioritaria recoge el sentido ya apuntado: «[1] El sitio o paraje formado en semicírculo, en que se juntaba el pueblo a ver algún espectáculo o función». En segundo lugar, valía también [2] «el concurso de los que asisten a ver la función (*theatri concursus, vel congressus*)». En la edición de 1783 se añade una acepción más, que parece una ampliación de la primera: [3] «Lugar adonde concurren los estudiantes y maestros para alguna función». Otra acepción supone que el teatro ya no es el espacio de la sala en que tiene lugar la representación, sino especialmente lo que hemos llamado el espacio escénico, es decir, el tablado o escenario propiamente dicho: [4] «En las farsas es la parte del tablado que se adorna con paños o bastidores para la representación». Además, se incorpora una acepción figurada, según la cual es también [5] «el lugar donde alguna cosa está expuesta a la estimación o censura universal. Dícese frecuentemente *el teatro del mundo*». Un valor más incluye la edición de 1803, en la que *teatro* es la *literatura dramática*, es decir, [6] «el conjunto de dramas que se representan o han de representar en el teatro. En esta acepción decimos que el teatro francés era más perfecto y según arte en los principios del siglo decimoséptimo que en los fines». En la edición de 1852 se añaden dos nuevas acepciones: [7] «El conjunto de dramas de cada autor» y [8] «la profesión del arte dramático». En 1884 se añaden las siguientes: [9] «Práctica en el arte de representar comedias. *Ese actor tiene mucho teatro*»; [10] profesión de actor. *Dedicarse al teatro; dejar el teatro*; [11] conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor; [12] Arte de componer obras dramáticas o de representarlas a gusto del público. *Este escritor y ese actor conocen mucho el teatro*. Incluso se nos ofrece una acepción figurada más: [13] «Lugar en que concurren acontecimientos notables y dignos de atención. *Italia fue el teatro de aquella guerra*». Cabe añadir otras acepciones, como [14] la que sirve para designar una compañía pública o privada: Teatro Corsario,

Teatro Nacional, o bien para referirse a una corriente estética [15]: Teatro del Absurdo, Teatro Épico, Teatro de la Muerte... Hay un uso que el DRAE no contempla y que es el derivado del griego *theoréo* ‘contemplar, examinar, estudiar’, de donde *theoria* ‘contemplación, meditación’ [16]. De ahí el empleo frecuente de la palabra en libros de carácter filosófico o ensayístico, como el *Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani* (1583), de Tommaso Garzoni, o el *Teatro crítico universal* (1726), del padre Feijoo, o el *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, de Francisco Antonio Bances Candamo: título interesante pues que el singular refiere al valor que comentamos y el plural a las realizaciones prácticas del teatro a lo largo de los tiempos. En *La idea del teatro* (1550), de Giulio Camillo, el término tiene que ver con el arte de la memoria, en relación con los lugares y las imágenes artísticas. Volviendo al significado principal y originario de la palabra, este va, pues, muy unido, a la «óptica teatral» de que habla Castagnino: «[...] El teatro nunca podrá ser lectura, sino reconocimiento de hechos, ligados a convenciones particulares, a una manera de ver, a una óptica propia cuyo punto de partida consiste en la aceptación de un mundo ficticio, multidimensional, sujeto a la temporalidad y con las apariencias de lo real» (1959: 55). Por consiguiente, desde su primera edición el Diccionario académico no olvida la que –según Patrice Pavis– es la «propiedad olvidada, pero fundamental, de este arte: es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar» (s.v. *teatralidad*). En su *Idea del teatro* (1946), Ortega y Gasset subraya la concepción *localista* del teatro: «El Teatro es un edificio. Un edificio es un espacio acotado, esto es, separado del resto del espacio que queda fuera. La misión de la arquitectura es construir, frente al fuera del gran espacio planetario, un “dentro”. Al acotar el espacio, se da a este una forma interior, y esta forma espacial interior que informa, que organiza los materiales del edificio, es una finalidad» (1946: 31). Esta reflexión le

permite al filósofo español una definición del teatro que va más allá de su componente espacial: «El teatro es un edificio que tiene una forma interior orgánica constituida por dos órganos –sala y escenario– dispuestos para servir a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse ver» (1946: 34). De ahí que, antes que género literario, Ortega considere el teatro un género *visionario* o espectacular. Obviamente esta idea orteguiana deja fuera el teatro al aire libre, donde se puede hablar de escenario pero no de sala. Esto debe tenerse en cuenta –tal como hemos explicado– porque así comenzó el teatro y así se ha desenvuelto incluso en la época contemporánea, con el regreso a las raíces y la recuperación de la esencialidad dramática, aunque tanto en uno como en otro caso las dos funciones de que habla Ortega –el ver y el hacerse ver– son las claves de la comunicación teatral. Esto es algo, por otra parte, ya advertido por Aristóteles en su *Poética*, cuando señala que «con respecto a la representación de los espectáculos es más importante la técnica del que hace los accesorios del montaje que la de los poetas», aunque no soslaya el peligro de fiarse demasiado de lo puramente visual a la hora de componer las obras, pues que «el temor y la piedad es posible que nazcan del espectáculo, pero también de la composición misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta».

El campo léxico de *teatro* ha ido ensanchándose mucho. Palabras que surgieron para denominar formas teatrales específicas han pasado a ser sinónimas de teatro. Es lo que ocurre con *comedia*, que no sólo se refiere a una obra perteneciente al género cómico, sino a cualquier obra teatral y, sobre todo, a un modo de escritura dramática que caracteriza toda una época: así, cuando se habla de la Comedia del Siglo de Oro (por ejemplo, en el libro de Ernest Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, 1970), comprendemos que el término *Comedia* abarca

toda la producción dramática surgida en el siglo XVII: comedias, tragedias, autos sacramentales, entremeses, etc.; es decir, el teatro todo. Algo parecido podría decirse del italiano *Commedia*, que da lugar a uno de los modos de representación más importantes de la historia: la *Commedia dell'arte*. Otro término que ha demostrado una gran flexibilidad para desde lo particular elevarse a lo general es *farsa*. Decir «el mundo de la farsa» es tanto como decir «el mundo del teatro»; de ahí que en seguida su derivado *farsante* se convirtiera en sinónimo de actor. Asimismo, a partir del siglo XVIII, se extiende por toda Europa la palabra *drama* como obra de teatro propiamente dicha, superadora, por tanto, de los términos *comedia* y *tragedia*, esto es, «representación o idea fabulosa a manera de comedia o tragedia, en la cual no interviene la persona del autor, sino que solamente hablan las personas introducidas y fingidas» (*Autoridades*, 1732: s.v. *drama*); más o menos, la misma definición que un siglo antes había incorporado Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). En todo caso, en español el sustantivo *drama* no ha adquirido la significación global para designar teatro, como sí ha ocurrido en otras lenguas. En inglés, *drama* es sinónimo absoluto de *teatro*. Si, por un lado, es «the literary form designed for performance in the theater, in which actors take the roles of the characters, perform the indicated action, and utter the written dialogue» (Abrams, 1948: 45), por otro, equivale a teatro en títulos de monografías como *English Renaissance Drama*, *The Chorus in later Greek Drama*, etc. Desde esta perspectiva hablar de la historia del drama es lo mismo que hablar de la historia del teatro, de ahí que la palabra sirva para nombrar los departamentos universitarios del ámbito anglosajón dedicados a los estudios teatrales. A partir del Romanticismo *drama* se difunde mucho, gracias a autores como Victor Hugo, para quien el drama, o sea, el teatro era el género más representativo de la Edad Moderna. Más recientemente, el desarrollo de los nuevos *media* ha ampliado el uso del

sustantivo *drama* y del adjetivo *dramático* a otros sectores no propiamente teatrales. Como reza la Enciclopedia de Oxford, la palabra «has abandoned theatrical performance as the sole médium for drama, and now includes performance mediated by radio, televisión, video, and film» (*Oxford Enciclopedia, s.v. drama*). De *drama* han surgido términos hoy muy utilizados como *dramaturgia*, con varios significados según países y épocas, aunque nos quedamos con la definición abierta que da José Luis García Barrientos: «práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos», que se opondría a *dramatología* o *dramatología* como «la teoría del drama [...], es decir, del *modo* dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral» (2001: 34-35). Además, hoy se ha extendido el término *dramaturgista* para diferenciarlo de la acepción tradicional de *dramaturgo* (Luckhurst, 2008). En España, si bien –como ya se ha indicado– la equivalencia *drama=teatro* no ha funcionado de modo tan rotundo como en otros países, se hizo apropiado desde el siglo XIX utilizar *arte dramático* o *arte dramática* como disciplina que «enseña a representar por medio de la voz, el gesto y el aparato teatral, los sentimientos y las acciones humanas», según la definición del tratadista Andrés Prieto (c.1830), que alterna esa expresión con la de *arte cómico*, que ha corrido peor fortuna desde luego, sin duda por el menor rango que, en el canon genérico, ha tenido la comedia a lo largo de la historia. El *arte dramático* recibió también el nombre de arte declamatorio o arte de la declamación, puesto que esta disciplina se enseñaba en las Escuelas de Música o conservatorios; así, por caso, en las *Noticias sobre el arte de la declamación* que el actor Carlos Latorre publicó en 1839.

Un capítulo especial merecen los derivados del radical *teatr*-o. El *Diccionario del español actual* recoge los adjetivos *teatral* y *teatralero-ra*

‘exagerado y artificial’ o ‘profesional del teatro’, aunque en esta segunda acepción es hoy mucho más común *teatrero-ra*, tanto para designar a la persona aficionada al teatro como al profesional que vive de ejercitarlo. La gama de sustantivos es aún más amplia, empezando por *teatralidad* ‘cualidad teatral’ y ‘conformidad de una obra con las leyes o principios del arte del teatro’, aunque el término tiene un uso muy específico desde la semiótica teatral (Pavis, 1980: s.v. *teatralidad*). Otros derivados de la misma raíz son *teatralismo* ‘actitud o tendencia teatral; *teatralización* ‘acción de teatralizar’; *teatralizante* ‘que teatraliza’; *teatralizar* ‘dar carácter teatral a algo’ o ‘actuar de manera teatral’; *teatrino* ‘teatro en miniatura’; y *teatrólogo* ‘especialista en el estudio del teatro’. Sin embargo, el mencionado *Diccionario* olvida *teatrología*, cada vez más difundido para la ciencia que se ocupa del teatro, y también *teatrlista*, de enorme difusión en el ámbito hispanoamericano, y que posee un sentido más amplio que el ya comentado *teatrero*, pues abarcaría no sólo a la persona que vive del teatro sino también al estudioso del teatro. Asimismo, en Hispanoamérica se emplea con frecuencia *teleteatro*, para la ‘obra dramática para televisión que se difunde en capítulos’ o ‘un género de obras dramáticas para televisión’ (*Diccionario del español de Argentina: s.v. teleteatro*). Por último, el dramaturgo Francisco Nieva se vale del adjetivo *teatrante* para aludir a un modo de escritura dramática que él despliega en sus obras y que nada tiene que ver con el lenguaje verbal al uso, pues excede su función comunicativa para convertirse en un signo más de espectacularidad junto a otros signos no verbales como la escenografía, el vestuario o la música (Nieva, 1973).

Esta constelación de palabras es indicativa de la riqueza inherente al teatro y su mundo y tiene, en fin, su correlato en la variedad de perspectivas desde las cuales se puede considerar el teatro. El gran director

polaco Jerzy Grotowski resume muy acertadamente los puntos de vista que sobre el teatro tienen diferentes personas: para los profesores «el teatro es un buen lugar para que un profesional declame un texto escrito»; para un espectador, «el teatro es antes que nada un lugar de distracción»; para un actor convencional, generalmente autosatisfecho de lo que realiza, «el teatro es él mismo»; para un decorador, «el teatro es, ante todo, un arte plástico»... (Grotowski, 1965-1967: 53). En las líneas que siguen intentaremos abarcar las diferentes perspectivas sobre las cuales se puede contemplar el teatro y que, a veces, rebasan los límites puramente teatrales, pues el teatro ha gozado de una resonancia excepcional en la vida de casi todos los pueblos y en casi todas las épocas. Estas son algunas de las perspectivas desde las que profundizaremos en el sentido general que el teatro tiene y que lo convierte en una de las manifestaciones más sublimes de la cultura:

- A) Etno-antropológica
- B) Teológica
- C) Ética
- D) Filosófica
- E) Estética
- F) Histórica
- G) Sociológica
- H) Semiótica

A) PERSPECTIVA ETNO-ANTROPOLÓGICA

La mirada etno-antropológica nos obliga a plantearnos la cuestión de los orígenes del teatro, de dónde y cómo surge un arte tan ancestral y tan sencillo al mismo tiempo, cuáles son los motivos que han llevado al ser humano, desde la noche de los tiempos, a hacer teatro, a *teatralizar*. Este

objetivo nos lleva a ver el teatro como una manifestación de cultura esencial, esto es, como una actividad cultural arraigada en la vida de las gentes desde su infancia, pues que se fundamenta en una tendencia connatural tan simple como es imitar o mimetizar, «algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales; en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis», según nos indica Aristóteles (*Poética*, 4, 1448b). Un primer paso de esa tendencia innata a la imitación es el juego, cuya estructura mimético-teatral es evidente. Los niños juegan a ser lo que no son: policías y ladrones, indios y vaqueros, médicos y pacientes... El juego es mimesis y también lucha, enfrentamiento, como lo es el teatro, cuyas raíces lúdicas se detectan con claridad en la terminología con que se designa la representación teatral en los idiomas más importantes: *play* en inglés; *jeu* y *jouer* en francés; *spiel* en alemán. En castellano hay que retrotraerse a la Edad Media para encontrar el término equivalente, así en los *juegos de escarnio* a que se refiere Alfonso X en *Las Partidas*, cuando prescribe que no deben ser ejecutados por los clérigos en el interior de los templos. *Juego* deriva de *jocus* ‘broma, chanza’, y en esa actividad se especializó el *juglar*, una suerte de actor múltiple e ideal que inicia el arte del comediante en el Occidente medieval. En efecto, «comme le théâtre, le jeu est [...] une activité libre, aquotidienne, matériellement improductive, le plus souvent collective et ressentie comme *fictive*, à l'issue certaine ou imprévue» (Girard/Ouellet/ Rigault, 1978: 12). Sin embargo, en nuestra lengua se ha ido perdiendo este valor lúdico, hasta el punto de que –como escribe el siempre irónico y mordaz Albert Boadella– «la lengua castellana es una de las pocas en las que la actuación teatral se designa con la palabra *trabajar*», mientras que «en la mayoría de los demás idiomas europeos se utiliza, para lo mismo, la palabra *jugar*» (2001: 120). Aun así, hay vestigios de ese ludismo teatral en algunos comediógrafos del primer tercio del siglo

XX –Arniches, García Álvarez, Muñoz Seca– que llaman *juguets* a sus piezas. Otros más ambiciosos, empeñados en renovar las anquilosadas estructuras de la escena comercial, han reivindicado el carácter de juego que todo teatro en esencia debe ser. Y si es juego, los espectadores de ese nuevo teatro deberán cambiar su mentalidad adulta prestándose a cierta infantilización. No otra cosa es lo que propone Jacinto Benavente, por medio de su personaje Crispín, en el «Prologo» de *Los intereses creados* (1907): «El autor sólo pide que aniñéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos... Y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías». *Polichinelas* son muñecos o fantoches, y no debe olvidarse el *revival* que el teatro de títeres o marionetas experimenta por esos mismos años en la mayoría de los países de Europa, empezando por España. Federico García Lorca concibe su teatro de guiñol con ese propósito, tanto cuando lo escribe pensando en un público infantil –*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*– como cuando sus destinatarios son los mayores –*Los títeres de cachiporra*–. Así pues, el teatro sería una de las manifestaciones más emblemáticas del *homo ludens*. Según Johan Huizinga, «la tragedia y la comedia se hallan, desde un principio, en la esfera de la competición que [...] tiene que calificarse en toda circunstancia de juego» (1938: 172). Aun cuando los griegos, llevados por su concepto trascendente y escatológico del arte, no concibieran el drama como *juego*, ello debe entenderse «como que la sociedad helénica se hallaba en todas sus manifestaciones en una actitud tan lúdica que, precisamente lo lúdico, apenas si podía aparecer a la conciencia como algo especial», pues que el *agón*, en tanto estructura dramática primitiva, es reflejo fiel de la competición inherente a todos los juegos (Huizinga, 1938: 171). Hans Geörg Gadamer comparte esta misma visión: «[...] La representación dramática es un juego, es decir, tiene esa

estructura del juego consistente en ser un mundo cerrado en sí mismo. Pero el drama cultural o profano, aunque lo que representa sea un mundo *completamente cerrado* en sí mismo, está como abierto hacia el lado del espectador. Solo en él alcanza su pleno significado. Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquel para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su “intención”, no es el actor sino el espectador» (1975: 153). En definitiva «el juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente» (Gadamer, 1975: 160).

El juego, en cuanto a su proyección dramática, podría ser considerado una segunda fase del rito, del que surge toda actividad teatral. En el rito y, por tanto, en el origen del teatro era más importante el gesto, la danza y el movimiento corporal que la propia palabra, aunque Gouhier llega a una feliz solución ecléctica, cuando afirma que en el principio no fue el verbo ni la acción, sino el verbo activo, es decir la palabra al servicio de la acción. En su tipología de los juegos Roger Caillois clasifica la representación teatral en el tipo *mimicry*, es decir, *simulacro*, una actividad que solo es característica de los seres humanos, como había advertido el dramaturgo ruso Evreinov, que veía en todas las especies, tanto vegetales como animales, una inclinación natural al teatro, pues que todas se basan en el mimetismo, en el instinto básico de teatralidad, del que participan todos los seres vivos en la tierra. Para este autor, «el arte del teatro es pre-estético y no estético, por la sencilla razón de que la ‘transformación’ –esencia misma del arte teatral–, es más primitiva, más fácil de realizar que la ‘formación’, la cual es la esencia de las artes estéticas» (Evreinov, 1956:

37). Los componentes esenciales de este tipo de juego son la mímica y el disfraz, elementos sustanciales del teatro, aunque también podría añadirse el tipo de *agón* ‘competencia’, que Caillois reserva para las luchas y las competiciones deportivas. En el juego del simulacro la máscara desempeña un papel fundamental y universal, pues su práctica caracteriza a casi todas las civilizaciones por la necesidad primordial que el hombre siente de ser otro, bien que sea por tiempo efímero (Levi-Strauss): «La máscara provoca en quien la porta una exaltación pasajera y le hace creer que sufre alguna transformación decisiva. En todo caso, favorece el desbordamiento de los instintos, la invasión de fuerzas temidas e invencibles» (Caillois, 1967: 161). Este análisis podría trasladarse al oficio del actor, lleve máscara física o máscara metafórica, cuando se transforma totalmente en el personaje que representa y asume toda su caracterización, tal como deseaba Stanislavsky. Después de que las máscaras físicas desaparecieran de la representación teatral, no han dejado de ser utilizadas muy a menudo por los autores cuando han querido revelar el lado oculto y la estructura laberíntica de la psique o la conciencia de los personajes. Un ejemplo extraordinario de la metamorfosis maravillosa que está imbricada en la profunda potencialidad dramática del enmascaramiento es el *Sueño de una noche de san Juan*, de Shakespeare, con la máscara de burro que porta uno de los artesanos y del que se enamora perdidamente Titania, la reina de las hadas, hechizada por el filtro maravilloso de Puck. No se conforma con el primer grado del enmascaramiento que representa al actor profesional encarnando al personaje, sino que exige pasar a un segundo grado, como ocurre en el caso de los actores que representan personajes femeninos o el de mujeres disfrazadas de hombre. No en vano ya lo decía Lope, penetrante psicólogo del vulgo en materia teatral: «Suele el disfraz varonil agrandar mucho». Ni siquiera el teatro de la Modernidad ha eludido la importancia de la máscara, como puede comprobarse en varias obras de O’Neill y Pirandello.

La tendencia al juego que caracteriza al ser humano desde su infancia tiene su cristalización, en una edad posterior, en el rito. Las pocas noticias prehistóricas que al respecto tenemos proceden de las representaciones pictóricas que se han hallado en las cuevas; la mayoría relacionadas con rituales en los que la danza es el componente fundamental y va acompañada siempre de ceremonias de enmascaramientos con pieles, mimesis de la caza de animales, danzas de osos, procesiones de enmascarados, etc. En el antiguo Egipto se producen ritos de entronización junto a otros de carácter agrario. Pero es, sin duda, en Grecia, la cuna del teatro, donde se percibe mejor el proceso complejo y completo en virtud del cual la ritualización de los mitos, o sea, de relatos orales que narran grandes pugnas o *agones* entre fuerzas contrarias, cristaliza en formas dramáticas de gran complejidad como la tragedia y la comedia; este sería el proceso:

MITO → RITO → TEATRO

El ritual primigenio es el *komo*, una suerte de comparsa colectiva que entonaba cantos y ejecutaba danzas. El *komo* es el germen del coro, siempre encabezado por un jefe o corifeo, que establecía una especie de lucha o competición (*agón*) con otro: mujeres contra hombres, jóvenes contra viejos, etc. Se trata de rituales vinculados a fiestas agrarias, «que buscan una pausa atemporal tras el curso cíclico del tiempo, pausa que ha de lograr una renovación de la vida –nueva cosecha, nueva felicidad– y una liberación de los elementos de impureza traídos por el curso de los días» (Rodríguez Adrados, 1983: 371). En los rituales preteatrales el factor desencadenante es —como ya se ha dicho— la mimesis o imitación. Esto ocurre en todas las épocas fundacionales del teatro, así en la Edad Media, donde se advierten igualmente los tres pasos en el proceso de la creación teatral. Pensemos en el origen de la farsa, uno de los géneros más

característicos de la Europa occidental, con su *topos* tan reiterado de las relaciones conyugales adúlteras, es decir el conflicto que surge entre mujer y marido, acentuado aún más cuando la mujer es joven y el marido, viejo. Durante el tiempo del carnaval se celebraban rituales, a veces no poco crueles —como los *charivaris* o cencerradas— encaminados a subrayar los elementos escandalosos de estos matrimonios desiguales y otras circunstancias igualmente tenidos como anormales o antinaturales. Luego de que el mito, representado por la oposición entre el mundo viejo y el mundo joven, cristalizara en ese ritual, surgía el teatro propiamente dicho mediante formas dramáticas como la farsa, la *sottie*, el *fastnachtspiel* o el entremés. Este sería el proceso:



Sobre todos estos rituales carnalescos lo que planeaba es el mítico *agón* que enfrentaba a Apolo y Dionisos o, ya dentro de la cultura cristiana, a Cuaresma y Carnaval (véase la famosísima pintura de Brueghel el Viejo. En la fiesta agraria convivían los rituales serios junto a los rituales cómicos e, incluso, otros que tenían un carácter paródico. Ello explica el nacimiento de las tres formas teatrales más importantes en la Antigüedad: la *comedia*, la *tragedia* y el *drama satírico*. De este modo, «el Teatro continúa la antigua Fiesta agraria y la Fiesta es por excelencia un lugar de enseñanza, donde se representan y narran los antiguos mitos, donde están operantes las fuerzas divinas en cuya eficacia se cree, pero que aparecen mucho más

borrosas en la vida de todos los días» (Rodríguez Adrados, 1983: 489). El origen del teatro, tanto del cómico como del trágico, está unido, pues, a la figura de Dionisos, «el dios del exceso, el dios de la poesía frenética, de la liberación vertiginosa de los sentimientos» que se manifiesta a través de la danza: «Cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando» (Nietzsche, 1871: 27). Para Nietzsche, este dios es el auténtico héroe de la tragedia, y todos los personajes del teatro griego –Prometeo, Edipo, Áyax– no serían sino disfraces de él mismo. Dionisos no es solamente el «dios burdo de los placeres físicos»; bajo su advocación se reúnen tanto Esquilo como Aristófanes, el llanto y la risa, el amor y el odio, de suerte que el objetivo del teatro sería «mostrar al hombre a qué extremos pueden alcanzar su amor, su odio, su cólera, su alegría, su temor, su crueldad, y hacerlo consciente de sus virtualidades, de lo que podría llegar a ser un mundo sin trabas, sin las interferencias de la generosidad o la economía doméstica, la cólera y la moral, el amor y la reputación, el odio y el miedo a la policía» (Touchard, 1938: 13-14). En el espectáculo teatral es donde los espectadores se sienten reintegrados a la comunidad humana y reencuentran, por ello, «esa parte de libertad que debe sacrificar a las exigencias de la vida colectiva» (Touchard, 1938: 16). Este mismo autor apunta una sugerente explicación de la tradicional aversión de las religiones hacia el teatro, dominios ambos de los dioses: «Si las religiones se han alzado de tanto en tanto contra el teatro, es sin duda porque reconocieron en este una capacidad de revelación y de purificación análoga a la que ellas mismas poseen, y porque ese privilegio de purificar, que creían ser ellas las únicas en poseer, no menos que el fenómeno de exaltación que el espectáculo provoca, no podía dejar de inquietarlas, como las inquietan hoy los resultados del psicoanálisis. Merced al teatro, el milagro se ha ido secularizando» (Touchard, 1938: 16-17).

Es claro, pues, que la religión y el sentimiento religioso están involucrados en el origen del acontecer teatral, aunque no haya que olvidar tampoco las motivaciones políticas de su nacimiento. Es decir, el teatro vinculado a la *polis*, como una de las manifestaciones más características de la vida ciudadana. Hacia el año 543 a.C. Pisístrato instituyó los primeros certámenes dramáticos con el objeto de procurarse el favor del pueblo. Pero es, sobre todo, Pericles, quien potencia el teatro en la Atenas del siglo V con la finalidad de difundir los ideales democráticos, encarnados en el coro, frente a los ideales aristocráticos que habían transmitido otros géneros como la lírica o la épica. En la refundación del teatro occidental que tiene lugar en la Edad Media vuelven a estar presentes los rituales religiosos. El llamado drama litúrgico nace al calor de la liturgia cristiana, a partir del establecimiento del rito romano, desde comienzos del siglo VI hasta su consolidación en tiempos de Carlomagno y la difusión cultural impulsada por los monasterios benedictinos. Aun cuando los estudiosos consideran los tropos gérmenes del drama litúrgico, hay quienes dudan de la naturaleza teatral de estas manifestaciones. Para Eva Castro, «ni los autores, ni los actuantes, ni el ‘público’ del drama litúrgico percibían en él una manifestación teatral ajena a la dramaticidad propia de la liturgia, sino que lo entendían y sentían como una ceremonia más, engastada en el ritual romano oficial» (Castro, 1997: 27-28). El caso es que, sobre esa base ritual o preteatral se va forjando una producción dramática que tiene en el auto sacramental su forma más depurada; una forma, por cierto, en la que no desaparece del todo el componente ritual mediante la apoteosis que significa la exposición del Santísimo Sacramento al final de la obra. Estas interferencias entre lo sagrado y lo profano, reforzadas, además, por la inserción del auto en una fiesta sacramental (Corpus Christi), en la que descollaban las piezas de tipo cómico y grotesco, como entremeses y mojigangas, merecieron la ácida reprobación de los sectores eclesiales

menos proclives al arte de Talía. Dramaturgos de la Modernidad han reivindicado el carácter de ritualidad o —en términos modernos— *performance* que tenía este teatro religioso. Así, por ejemplo, Federico García Lorca, para quien por el auto sacramental se llegaba «al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el mundo: me refiero al Santo Sacrificio de la Misa» (Sáenz de la Calzada, 1976: 124). Es curioso que, en los antípodas ideológicas, también Jean Genet, practicante de cierto teatro de la crueldad, encontrara en la misa católica «el más alto drama moderno».

El teatro es, pues, indesligable de la fiesta, sea religiosa o profana. Son muchos los festejos que, en el mundo occidental, no se explican sin referir a la tradición teatral que generaron con posterioridad. En el calendario cristiano las fiestas más importantes desde un punto de vista teatral son la Navidad, la Pasión y el Corpus Christi. En torno a la Navidad hay numerosos espectáculos que se hacían en las iglesias desde el 6 de diciembre al 6 de enero: así, por caso, la fiesta del obispillo, en que se elegía al *episcopus puerorum*, y la misa del burro (*missa asini*), rito central de la fiesta de los locos (*festum stultorum*). Parece que estos espectáculos que, pese a su contenido grotesco e irreverente, tenían una finalidad apologética de la alegría producida por el nacimiento de Cristo (*risus paschalis*), derivaban de las antiguas fiestas saturnales (*Saturnalia*) de la Roma antigua. Más vinculadas a la tradición cristiana son dos de los primeros espectáculos que se tienen como antecedentes del drama litúrgico: la anunciación a los pastores (*officium pastorum*), la adoración de los Magos (*ordo stellae*). Una *dramatis persona* tan relevante en el nacimiento del teatro castellano, como es el Bobo, tiene su origen en el pastor evangélico, una y otra vez transformado por los dramaturgos primitivos (Encina, Fernández, Gil Vicente...). Sin duda, la fiesta del carnaval tiene

aún mayores consecuencias de orden teatral por el rico imaginario, lleno de plasticidad, que ponía en juego; basta echar un vistazo al famoso cuadro de Brueghel el Viejo, *Carnaval y Cuaresma*. Y es que, como escribe Peter Burke, «el Carnaval puede verse como una inmensa obra de teatro, representada en las calles y las plazas principales, convirtiendo a la ciudad en un inmenso escenario sin paredes, y donde sus habitantes –ya fuesen actores o simples espectadores– podían observar las escenas desde sus balcones» (Burke, 1978: 263). Llevando la argumentación *a contrario*, podríamos decir que el teatro es una forma de carnaval controlado, en que las funciones de los actores y los espectadores están bien delimitadas y no se hacen demasiadas concesiones a la intrusión de unos y de otros en el espacio que a cada uno le es propio. En cierta forma, la fiesta *muere* en el teatro. Don Carnal es, en realidad, la reencarnación cristiana del dios Dionisos o Baco, el dios de la alegría y –como ya hemos visto– el dios del teatro. El triunfo de la Cuaresma –que tendría elementos del mito de Apolo, aunque no es exactamente igual– supone el restablecimiento de la seriedad oficial, en la que la alegría teatral no tiene lugar. De ahí las prohibiciones que la Iglesia impone en virtud de las cuales no podían representarse obras de teatro hasta el domingo de Resurrección. Esta imposición del calendario cristiano ha estado vigente hasta no hace mucho tiempo. La Semana Santa ha generado también una importante actividad teatral y parateatral. A su manera representa lo que el carnaval mismo, ya que muchas de las celebraciones exigen el concurso activo de los fieles, que actúan así de actores y espectadores.

En el Barroco se llega a la culminación del sentido festivo del teatro. En España, por ejemplo, la representación, que tenía una estructura compleja, pues incluía además de la obra mayor –comedia o autor sacramental–, la de piezas menores, como loas, entremeses, bailes, jácaras

y mojigangas, recibía el nombre de fiesta teatral. Esta fiesta se podía ajustar a ciertas celebraciones señaladas del calendario cristiano, como el carnaval, en que se daba la *fiesta burlesca*, y el día del Corpus Christi, en que tenía lugar la fiesta sacramental. En esta última las interferencias entre la fiesta religiosa de carácter popular y la fiesta teatral propiamente dicha se producían a partir de la procesión, un espectáculo en sí mismo con el cortejo que seguía a la monumental custodia en que se exponía el Santísimo Sacramento, y la Tarasca, representación de los poderes del maligno. La fiesta teatral barroca adquiría así un valor semejante al de las antiguas representaciones del teatro griego, en que la ejecución de la tragedia se alternaba con la del drama satírico, quedando así mezclados los dos principios contrarios de la actividad estética: lo serio frente a lo cómico, lo apolíneo frente a lo dionisiaco. La misma función cabe atribuir a las piezas breves en la fiesta teatral del Barroco, esto es, servir de distensión a las cargas emocionales producidas durante el desarrollo de la pieza seria.

La fiesta tiene una naturaleza mágica, y el teatro hereda de la fiesta esa magia. El teatro es, en efecto, un lugar de magia y, por tanto, impulsor de irracionalidad. Jean Duvignaud ha llamado la atención sobre el hecho paradójico de que, en la época moderna, cuando se impone la razón gracias los avances de la ciencia y la filosofía, con Galileo, Descartes o Spinoza, el teatro siga brindando con éxito su mensaje de carácter irracionalista, al mismo tiempo que los ingenieros construyen grandes máquinas para fortificar ciudades, o acometer la subida de aguas de un río, construyen máquinas para reforzar la escenografía de los teatros, poniéndose de ese modo «al servicio de la producción metafórica de las figuras fantásticas tomadas de lo imaginario nómada» (Duvignaud, 1977: 104).

B) PERSPECTIVA TEOLÓGICA

La metáfora de que el mundo es un gran teatro está muy arraigada en la vida occidental. Se le atribuye a Séneca la paternidad de tan lograda imagen en sus *Epístolas morales a Lucilio*. En la 76 escribe: «Ninguno de esos personajes que ves ataviados con púrpura es feliz, no más que aquellos actores a quienes la pieza teatral asigna los distintivos del cetro y la clámide en la representación. En presencia del público caminan engreídos sobre sus coturnos; tan pronto salen de la escena y se descalzan vuelven a su talla normal». Y en la 77: «Como una obra teatral, así es la vida: importa no el tiempo, sino el acierto con que se ha representado. No atañe a la cuestión el lugar en que termines. Termina donde te plazca, tan solo prepara un buen final». Otro filósofo estoico, Epicteto, desarrolla más pormenorizadamente la imagen; citamos por la traducción que de sus obras llevó a cabo Quevedo en 1635: «La vida es una comedia; el mundo, un teatro; los hombres, representantes; Dios, el autor; a Él le toca repartir los papeles, y a los hombres representarlos bien: “No olvides que es comedia nuestra vida / y teatro de farsa el mundo todo, / que muda el aparato por instantes, / y que todos en él somos farsantes. / Acuérdate que Dios, de esta comedia / de argumento tan grande y tan difuso, / es autor que la hizo y la compuso. / Al que dio papel breve / solo le tocó hacerlo como debe; / y al que se le dio largo, / solo le hacerle bien dejó a su encargo. / Si te mandó que hicieses / la persona de un pobre o de un esclavo, / de un rey o de un tullido, / haz el papel que Dios te ha repartido; / pues solo está a tu cuenta / hacer con perfección tu personaje, / en obras, en acciones, en lenguaje; / que el repartir las dichas o papeles, / la representación o mucha o poca / solo al Autor de la comedia toca”» (en Valbuena Prat, 1942: xlvi-xlvii). Aun cuando deje a un lado tan historiado *topos*, no puede olvidarse la concepción teatral que del mundo tiene Dante al titular su *opus magnum*

como *Divina Commedia*; en realidad, como quiere Curtius, «una *comédie humaine* para la cual nada humano es demasiado alto ni demasiado bajo» (1948: 524). La imagen del *theatrum mundi* fue muy difundida durante el Renacimiento y el Barroco. El escritor francés Pierre Boaistuau escribió un tratado con ese título —*Le théâtre du monde*— en 1558, traducido al español al poco tiempo (Andrès, 2004: 67-68). Shakespeare se hizo eco del tópico en su comedia *A vuestro gusto [As you like]*: «El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes. Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo representa muchos papeles, y sus actos son siete edades. Primero, es el niño que da vagidos y babea en los brazos de la nodriza; luego, es el escolar lloricón, con su mochila y su reluciente cara de aurora que, como un caracol, se arrastra de mala gana a la escuela. En seguida, es el enamorado, suspirando como un horno, con una balada doliente compuesta a las rejas de su adorada. Después es un soldado, aforrado de extraños juramentos y barbado como un leopardo, celoso de su honor, pronto y atrevido en la querella, buscando la burbuja de aire de la reputación hasta en la boca de los cañones. Más tarde es el juez, con su hermoso vientre redondo, relleno de un buen capón, los ojos severos y la barba de corto cuidado, lleno de graves dichos y de lugares comunes. Y así representa su papel. La sexta edad nos le transforma en el personaje del enjuto y embabucado Pantalón, con sus anteojos sobre la nariz y su bolsa al lado. Las calzas de su juventud, que ha conservado cuidadosamente, serían un mundo de anchas para sus magras mejillas, y su fuerte voz viril, convertida de nuevo en atiplada de niño, emite ahora sonidos de caramillo y de silbato. En fin, la última escena de todas, la que termina esta extraña historia llena de acontecimientos, es la segunda infancia y el total olvido, sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada” (II, 7). Pero es, sin duda, Calderón de la Barca quien supo sacarle el mayor partido dramático en *El gran teatro del mundo*. En este auto Dios es visto

no como el poeta o el creador literario, sino como el Autor de comedias, es decir, aquel que tiene la facultad de escoger su propia compañía, repartir los papeles y *hacer* la obra, para que unos y otros obtengan el premio o el castigo si la interpretación ha sido o no la correcta: «Y la comedia acabada / ha de cenar a mi lado / el que haya representado, / sin haber errado en nada, / su parte más acertada». Calderón expone su planteamiento problemático de la existencia humana explorando los pros y los contras de tan extraordinaria analogía, porque la desigualdad de los roles que se da en cualquier compañía teatral se reproduce fielmente en la vida misma. Por eso el Pobre se lamenta con amargura del papel que le ha tocado en suerte interpretar: «¿Por qué tengo de hacer yo / el pobre en esta comedia? / ¿Para mí ha de ser tragedia, / y para los otros no? / ¿Cuándo este papel me dio / tu mano, no me dio en él / igual alma a la de aquel / que hace el rey? ¿Igual sentido? / ¿Igual ser? Pues ¿por qué ha sido / tan desigual mi papel?» (vv.389-398).

El sentido religioso de la vida y el teatro van así plenamente unidos, como apunta Ernst Robert Curtius: «Si todas las artes tienen su origen en Dios, el arte mismo obtiene una nueva libertad y una nueva inocencia; es comedia que se representa ante Dios, y con ello, un símbolo de la vida misma, del “gran teatro del mundo”, cuyos papeles han sido repartidos por Dios» (Curtius, 1948: 775). Después del siglo XVII la metáfora ha seguido estando presente en la historia del pensamiento y la historia de la literatura. Para Goethe, «todas las personas de buena condición sienten, a medida que van avanzando en cultura, que desempeñan en el mundo un doble papel, real el uno, ideal el otro, y en este sentimiento es donde hay que buscar la raíz de todo lo doble» (*Poesía y verdad*, 1721). De ahí la importancia del teatro en el aprendizaje de la vida, como vemos en la primera entrega de la saga de su *Wilhelm Meister: Misión teatral de Wilhelm Meister*. La

seducción de las marionetas confeccionadas por la abuela; la disposición de un teatrillo estable en una de las habitaciones de la casa; el interés del héroe por aprenderse los papeles de los distintos personajes; la configuración de sus vestidos... El siguiente paso es representar una obra él mismo y sus amigos, más tarde sus hermanas. Luego viene el desencanto cuando los niños se van haciendo adolescentes y comprueban que sus representaciones van perdiendo encanto porque tienen la oportunidad de compararlas con la profesionalidad de las compañías que están de paso por la ciudad. En una de ellas actúa una actriz de la que Meister se enamora. Luego surge su vocación de dramaturgo... El poeta romántico inglés Percy B. Shelley vuelve a la imagen en su poema *Adonais*: «Por qué existimos? ¿Cuál es nuestro origen? / ¿De qué comedia somos los actores? / ¿Qué escena es la que estamos contemplando?» (XXI).

La interpretación en clave teatral de nuestro paso por el mundo acompaña las más altas creaciones literarias. Honoré de Balzac concibe su gigantesco proyecto narrativo *sub specie theatralis*, al poner sus ochenta y cinco novelas bajo el título de *La comedia humana*, luego clasificadas y distribuidas de modo teatral: *Escenas de la vida de privada*, *Escenas de la vida de provincia*, *Escenas de la vida parisiense*, *Escenas de la vida política*, *Escenas de la vida militar* y *Escenas de la vida del campo*. En la Modernidad es Luigi Pirandello quien, con *Seis personajes en busca de autor*, plantea una auténtica indagación en el problema de la personalidad en el mundo, según la cual únicamente el teatro es capaz de dar consistencia y coherencia a la vida, hasta el punto de que el Padre dice en la obra al Director: «Usted hace vivir a seres vivos, más vivos que los que se ven por las calles, Quizá menos reales, pero más verdaderos». Y algo parecido encontramos en otra de las grandes obras del teatro italiano contemporáneo, *El arte de la comedia*, de Eduardo Di Filippo. Entre

nosotros, es Unamuno quien más vincula su sentido de la vida al del teatro. Escribe una de sus máximas concedoras, Iris M. Zavala: «Unamuno tiene un concepto teatral de la vida. Cree que la persona es esencialmente representación. Por esta concepción teatral de la existencia insistió en escribir dramas, porque el teatro es el arte por excelencia para la revelación de la persona» (1963: 157-158). Dice el protagonista de *La esfinge* (1899): «No hago más que representar un papel, Felipe; me paso la vida contemplándome, hecho teatro de mí mismo».

Evreinov sigue la teoría de Nietzsche según la cual «todo lo que es profundo ama la máscara»; de ahí que lo esencial para cada cual es «no ser uno mismo». La teatralidad del teatro deriva de la convención. Cuanto más naturalista sea un teatro y más quiera parecerse a la realidad no teatral, menos teatral será: «Desde el principio hasta el final, el teatro es una mentira, una ilusión, una mentira premeditada, una ilusión arreglada de antemano. A pesar de ello, la mentira es tan encantadora y la ilusión es tan fascinante, que si ello no existiera no valdría la pena de vivir en nuestro mundo» (Evreinov, 1956: 141). La imagen del teatro sigue sirviendo para explicar actividades humanas tan íntimas como el pensamiento y la conciencia. Siguiendo una intuición de David Hume, según la cual «la mente es una clase de teatro» (*Tratado de la naturaleza humana*, 1739), el psiquiatra Bernard Baas estudia la conciencia como si fuera el escenario de un teatro: los contenidos de la conciencia son vistos como si fueran actores, entre los cuales destaca el protagonista, que es el pensamiento dominante. El público equivaldría a todos los módulos que componen el cerebro: sistemas de identificación y pensamiento. La mayor diferencia entre uno y otro ámbito es que, frente a la capacidad limitada del escenario, el número de los procesos inconscientes es ilimitado (Baars, 1997). Los semióticos insisten en la idea de la vida como representación, bien que este parangón

ya no tenga las connotaciones teológicas de tiempos atrás: «Constantemente —escribe Marco De Marinis— tenemos la necesidad, ante los otros, de interpretar nuestro *sí mismo*, nuestro rol, nuestra persona social o, más simplemente, sentimos la necesidad de presentar una imagen de nosotros que refleje el modo en que desearíamos ser vistos por los demás. Con ese fin, nosotros, los ‘actores sociales’ ponemos en funcionamiento (más o menos conscientemente) un repertorio de habilidades y de técnicas muy similares a las de los actores de teatro: mímica apropiada, tonos de voz, gestualidad, pausas, etc.» (1997: 68-69). No es extraño, por ello, que se vindiquen las técnicas del teatro para el ejercicio de profesiones basadas en el poder de la disuasión y del convencimiento, como ejecutivos y profesores. El mundo es como el teatro y el teatro es como el mundo, así en el criterio del dramaturgo argentino Mauricio Kartun: «Escribir una obra de teatro es poner un mundo a vivir». Para Albert Camus, el teatro sería el ejemplo del absurdo de la vida, y el actor, el máximo exponente del hombre absurdo, pues «su arte consiste en fingir absolutamente, en penetrar lo más posible en vidas que no son la suya»: «El actor tiene tres horas para ser Yago o Alceste, Fedra o Gloucester. En ese breve tiempo los hace nacer y morir sobre cincuenta metros cuadrados de tablas. Nunca ha sido ilustrado lo absurdo tan bien ni tan largo tiempo. [...] [El actor] va a morir dentro de tres horas con el rostro que tiene hoy. Es necesario que en tres horas experimente y exprese todo un destino excepcional. Eso se llama perderse para volverse a encontrar. En esas tres horas va hasta el final del camino sin salida que el hombre de la sala tarda toda su vida en recorrer» (1951: 106, 107). Asombra que la misma idea del *theatrum mundi* sirva a Calderón para desplegar su concepción católica de la vida y, al mismo tiempo, al agnóstico Camus para ejemplificar su visión absurda, pero ello no es sino una prueba de más de su potencialidad imaginaria.

C) PERSPECTIVA ÉTICA

Como arriba se dijo, los orígenes religiosos del teatro no le han dado patente de corso en cuanto a su aceptación por las religiones, que siempre lo han cuestionado desde el punto de vista moral, aunque también se hayan aducido otros motivos de orden estético, como sucede con Platón, cuya condena de la práctica teatral es el punto de partida de ulteriores condenas. La reprobación que de la poesía, en cuanto arte imitativo, hace Platón en *La República*, es extensiva al teatro. Para el filósofo griego, los ciudadanos no deben cometer «acciones innobles [...] ni emplear su habilidad en remedarlas, como tampoco ninguna otra cosa vergonzosa, no sea que empiecen por imitar y terminen por serlo en realidad» (III). La imitación es mala de por sí tanto en la poesía como en la realidad; los guardianes de la ciudad no deben ser imitadores, pues «cada uno puede practicar bien un solo oficio, pero no muchos» (III, 394e). De ese modo, «el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella» (X, 605b-c). El teatro es, incluso, más pernicioso que los demás géneros por su poder hipnótico de crear una ilusión en quienes lo contemplan.

Durante la Antigüedad, primera gran época dorada del teatro, estas ideas de Platón no tuvieron muchos partidarios. En cambio, los primeros pensadores cristianos, acérrimos enemigos de los espectáculos de Roma, muchos de ellos de una crueldad insoportable, se apoyaron en el criterio de Platón para la descalificación total del teatro. Tertuliano (155-225) es el gran paladín de esta postura: sitúa el teatro al mismo nivel deleznable que el circo (*circum*), la lucha (*agón*) y el combate sangriento (*munus*), todas ellas invenciones diabólicas consagradas a los dioses de la perversión: Venus, la diosa del amor, y Baco, el dios del vino. Los teatros solo son

«escuela de impureza, donde se aprueba cuanto fuera de ellos se condena» (XVII, 2) y de los que es menester apartarse. Tal impureza radica en los gestos obscenos con que se complacen los actores que representan las fábulas atelanas y los mimos, además de las actrices, que muy a menudo actuaban y danzaban desnudas. El símbolo del arte dramático, por excelencia, la máscara, era igualmente reprobable, pues «el autor de la verdad no ama la mentira» (XXIII, 5). Una prueba más de la iniquidad moral en que había caído el teatro era el hecho de que los hombres se tuvieran que disfrazar de mujeres para representar los papeles femeninos. Así pues, el teatro estaba manchado en su origen y en su ser, aunque «no son los lugares los que nos contaminan, sino lo que allí se hace y mediante lo cual los mismos lugares son contaminados: nos contaminan porque están contaminados. Y si recuerdo a quién están consagrados estos lugares, es para demostrar que lo que se hace en estos lugares deriva de aquellos a quienes los lugares están consagrados» (VIII, 11). Sin embargo, más adelante Tertuliano denuncia a los propios lugares en los focos de la perversión: «¿Podrá alguno meditar en Dios en la comedia, en un lugar en donde nada se trata de Dios? ¿Aprenderá alguno a ser casto, cuando se halla transportado del placer de la representación? Lo más escandaloso en los teatros es el excesivo adorno de las mujeres con todo el artificio posible: la uniformidad o variedad de sentimientos y demostraciones de los espectadores, aprobando o desaprobando la representación, contribuye mucho para promover un trato libre y familiar y encender en el corazón las llamas de la impureza. Nadie asiste a la comedia con otro destino que el de ver y ser visto. Pidamos a Dios que arranque del corazón de los cristianos la afición a un placer tan pernicioso. A la verdad, ¿no es una cosa extraña el pasar desde la Iglesia de Dios a la del diablo? ¡Emplear esas mismas manos que acabáis de levantar a Dios, en aplaudir a cómicos y bufones, y

alabarlos con la misma boca que dijisteis amén al recibir el santo cuerpo del Señor!» (c.22, 25).

Tras los pasos de Tertuliano transitaron los Padres de la Iglesia, que dedican atención preferente en sus escritos al teatro, al que siempre parangonan con el resto de espectáculos y juegos depravados de los romanos. Así, por caso, Cipriano de Cartago (¿-258), que en carta a Donato se expresa en estos términos: «Vuelve luego tu rostro a otra maldad no menos abominable de otra clase de juegos: puedes ver en el teatro también lo que te causaría dolor y vergüenza. La altisonante tragedia sirve para reproducir las antiguas fechorías en verso. Se representan con la acción plástica, a semejanza de la realidad, los horrores de los parricidios e incestos pasados, para que no perezca nunca en el curso de los siglos el recuerdo de la maldad cometida. Se enseña a todo el mundo a escuchar que puede hacer lo que antes se hizo. Así nunca mueren los delitos a pesar de los siglos, nunca se borran con el tiempo los crímenes, nunca quedan sepultados en el olvido. Las iniquidades que ya dejaron de existir se convierten en ejemplos presentes. Además, gusta en la comedia ver representar a un artista de torpezas lo que ha hecho en casa o escuchar lo que puede hacer». A todo esto había que agregar «la indecencia de los gestos de los comediantes; ver representar las torpezas e incestos contra las leyes de la naturaleza; hacerse eunucos los hombres; se debilita toda dignidad y vigor del sexo con la ignominia de un cuerpo afeminado; y el que más se haya transformado en mujer, más agrado causa». Todo ello hace, en fin, que sea imposible encontrarse con un «teatro limpio y puro» (Cipriano: 113-114).

De mayor calado son las reflexiones de san Agustín (354-430), inspiradas en Platón y que, por tanto, conectan el mundo griego con el

cristiano en relación con la creación poética y dramática. En esa versión cristiana de la *República* que es *La ciudad de Dios* el teatro no debe ocupar lugar alguno. La primacía que había tenido en las costumbres y los entretenimientos de la Roma pagana era la mejor demostración de que debía ser condenado sin paliativos en la nueva civilización cristiana. El teatro estaba corrompido desde la raíz, de suerte que los juegos escénicos de Roma no se debían a los vicios de los hombres sino a la imposición de los dioses, que «ordenaban que se les ofreciesen representaciones teatrales para terminar con la peste de los cuerpos», pero esta «no cesó porque la refinada locura de las representaciones teatrales entrase furtivamente en un pueblo belicoso y acostumbrado antes únicamente a juegos circenses; sino que la astucia de los espíritus nefastos, previendo que aquella peste iba a cesar ya a su debido término, procuró introducir, aprovechando esta ocasión, otra mucho más grave, con la que goza en mayor medida, no en los cuerpos, sino en las costumbres» (*Ciudad de Dios*, I, 32). Por eso, «el teatro fue causa y efecto, al mismo tiempo, de la decadencia romana, pues que en el declive del Imperio las gentes, desoyendo el consejo de Publio Cornelio Escipión Nasica, que había llegado a prohibir la construcción de teatros, seguían «enloqueciendo cada día en los teatros a porfía por los actores». Agustín no hablaba de oídas sino desde la propia experiencia, pues declara haber estado poseído algún tiempo por esta malsana afición: «También nosotros en nuestra juventud asistíamos alguna vez a los espectáculos bufonescos de sus sacrílegos ritos, contemplábamos a los posesos, escuchábamos a los músicos, nos deleitábamos con los vergonzosísimos juegos que se exhibían en honor de dioses y diosas, de la Virgen Celeste y de Berecintia, madre de todos, ante cuya litera el día solemne de su ablución desvergonzadísimos histriones entonaban en público unos cantos tales cuales no convendría escuchar no digo ya a la madre de los dioses, sino a la de cualquier senador o varón honesto, más

aún, ni a la madre de los propios histriones» (*Ciudad de Dios*, II, 4). Y lo mismo declara en sus *Confesiones*: «Llevábanme tras sí las representaciones teatrales, llenas de las imágenes de mis miserias y por los atizaderos de mi propio fuego. ¿Por qué será que el hombre en el teatro quiere dolerse contemplando escenas luctuosas y trágicas que de ninguna manera querría padecer personalmente? [...] Pero yo entonces, desventurado, amaba el dolerme y buscaba la ocasión de dolerme, cuando en el espectáculo del infortunio ajeno, fingido y por divertimento, más me agradaba la acción del historiador y más fuertemente me reducía cuanto más copiosas eran las lágrimas que hacía saltar de mis ojos» (III, 2). Así pues, ni por el ejercicio que supone la mimesis de bajas acciones que las obras dramáticas, ni por quienes se realizaban, el teatro merecía crédito alguno. Mucho menos sus ejecutores, los comediantes, que recibieron también el anatema agustiniano aun sin explicarse las contradicciones en que caían griegos y romanos, al dedicarles honras y beneficios los primeros, mientras que los segundos los imposibilitaban para el ejercicio de cargos públicos. La conclusión a que llega el santo de Hipona es de índole teológica, de acuerdo con esta argumentación: «Los griegos proponen: si se debe rendir culto a tales dioses, ciertamente también debe honrarse a tales personas [los actores]. Los romanos añaden: pero en modo alguno debe honrarse a tales personas. Concluyen los cristianos: por consiguiente, de ninguna manera se debe rendir culto a tales dioses» (*Ciudad de Dios*, II, 13). Además, si se deshonra a los actores, el mismo tratamiento deben tener los poetas que componen los textos que aquellos recitan, de acuerdo con la condena que Platón lanzó contra ellos al expulsarlos de la República. Profiere luego palabras harto despectivas hacia los histriones, «miserables y torpemente afeminados y corruptos»; «bien sabemos lo que se hace en la escena, lo que jamás, ni en un burdel de ramera, a donde no entró ningún castrado ni

afeminado, y con todo lo hacen también aquellas personas torpes e infames» (III, 7).

En la misma idea insiste san Juan Crisóstomo (345-405), para quien todo cuanto sucedía en las representaciones teatrales era malo y pernicioso: «las palabras, los vestidos, los pasos, la voz, el canto, las miradas, los gestos, el son de los instrumentos, los mismos asuntos y enredos de los comediantes: todo está lleno de veneno y todo respira impureza. [...] «En el teatro todo es risa, torpeza, pompa diabólica, disipación, inútil empleo del tiempo, preparación de la concupiscencia, escuela de la deshonestidad y de la intemperancia, exhortación y ejemplos de torpeza... Luego son muchos los males que introducen en las ciudades los teatros: grandes, por cierto» (Homil. 42. c. 19, sent. 19. adic. Tric. T. 6, p. 459). Como se comprueba, mientras que la reprobación platónica se basaba en criterios más estéticos que éticos, la de los Padres de la Iglesia incide en las razones de carácter moral, según las cuales los teatros eran, sobre todo, los lugares del pecado. De los dos significados que da San Isidoro de Sevilla (c.556-636) de la palabra *teatro*, uno de ellas refiere a la condición «maldita» o pecaminosa del teatro al identificarlo con un burdel: «Al teatro se le denomina también prostíbulo, porque, terminado el espectáculo, allí se prostituían las ramerías. Se llama también *lupanar* por esas mismas meretrices, que, a causa de la frivolidad de su prostituido cuerpo, reciben el nombre de *lupae* (lobas), pues “lobas” son llamadas las prostitutas por su rapacidad, ya que atraen hacia ellas a los desdichados y los atrapan» (*Etimologías*, XV, 42, 419). La ocurrencia de san Isidoro pone definitivamente el teatro en el ojo del huracán; en otras palabras, lo sitúa extramuros de la sociedad cristiana para equipararlo a las actividades más abyectas: los teatros son lupanares; las actrices, burdas prostitutas; los espectadores, clientes ávidos de vicio y perversión. En suma, al creyente

solo le queda una opción: «Tú, cristiano, debes aborrecer este espectáculo del mismo modo que aborreciste a sus patronos» (*Etimologías*, XVIII, 51, 423).

El racionalismo de santo Tomás de Aquino (1224-1274) lo aleja de tan disparatadas posturas, introduciendo un sentido común hasta entonces desconocido entre los pensadores cristianos. Son escasas pero muy certeras y nada doctrinarias las indicaciones que del teatro hace en la *Suma teológica*. La primera para ponerlo en relación con las representaciones antropomórficas de los dioses, de modo que esta *teología mitológica* «se representaba en los teatros, basándose en las invenciones fantásticas de los poetas» (*Suma teológica*, II-IIae, c.94 a.1). En segundo lugar, para definir la *hipocresía*, apoyándose en san Isidoro: «el nombre de hipócrita se toma de los actores, que en el teatro van con el rostro cubierto, maquillándose con diversos colores, que hacen recordar a tal o tal otro personaje, según sea el papel, unas veces de hombre, otras de mujer, que representan». De ahí que san Agustín afirme que «lo mismo que los comediantes (hipócritas), en sus diferentes papeles, hacen de lo que no son (porque el que hace de Agamenón no es tal, aunque finge serlo), así también en la iglesia y en la vida humana quien quiere aparentar lo que no es, es un hipócrita: porque finge ser justo, aunque no lo es». Hay que decir, por tanto, que la hipocresía es simulación, pero sólo una clase de simulación: aquella en que una persona finge ser distinta de lo que es, como en el caso del pecador que quiere pasar por justo (*Suma teológica*, II-IIae, cuestión 111). Pero santo Tomás no comparte las opiniones tan descalificadoras de su predecesor, pues si los comediantes son quienes practican con mayor exceso los juegos, ello no quiere decir que todos los actores estén en pecado, pues ya en la *Vitis patrum* se afirma que a san Pafnucio le fue revelado que un actor le acompañaría a él en la gloria eterna (II-IIae, c.168

a.3). Por eso, el oficio de actor no debe considerarse ilícito ni mucho menos, «mientras emplee el juego moderadamente, es decir, sin mostrar palabras o acciones ilícitas y mientras no se use el juego en fines y tiempos indebidos».

No demostraron tanta liberalidad moralistas posteriores, cuyas aproximaciones al teatro estuvieron casi siempre sembradas de prejuicios y prevenciones. Ocurrió así en la España del Siglo de Oro, en que el debate sobre la licitud o la ilicitud del teatro se recrudeció muy vivamente, muchas veces con apoyo en la *auctoritas* de Platón. Es el caso de Lupercio Leonardo de Argensola, que en su *Memorial sobre la representación de comedias* (1598), concluye: «Los números de versos y las canciones y representaciones nuevas son las que prohibió Platón en su República» (*Controversias*, 68b). En su *Tratado del juego* (1559), fray Francisco de Alcocer recomendaba no solo «derribar los teatros y desterrar los poetas de estas cosas, sino cerrar las puertas de las ciudades y pueblos a los comediantes, como a gente que trae consigo la peste de los vicios y malas costumbres» (*Controversias*, 65a). El padre Juan de Mariana consagró el capítulo XVI de su tratado *De rege* (1598) a los espectáculos; capítulo que once años después convirtió en un libro aparte titulado *De spectaculis*, claramente influenciado por las ideas de Tertuliano. Mariana, que se preciaba de no haber ido nunca a un corral de comedias ni haber visto una sola representación teatral, se manifiesta en contra de la edificación de los teatros, aunque por los precisos detalles que da sobre la vida teatral de entonces parece enormemente informado. Su conclusión no puede ser más contraria al arte de Talía, pues se duele de que en España, «donde está el albergue de la santidad y la fuerza de la religión Católica, haya y se use tanta torpeza, que hayan entrado en los mismos templos los cantos lascivos, los torpes espectáculos, los faranduleros públicos en compañía de mujeres

torpísimas» (*Controversias*, 436-437). En otros tratadistas la argumentación era, incluso, más mostrenca. El teatro es, según el jesuita padre Camargo en su *Tratado de las comedias* (1613), «el negocio del diablo» y «el aula de la torpeza». El padre Ferrer denunciaba «la ociosidad grande que han causado estas malditas comedias en la república cristiana». Para ser justos, tantos o mayor número de juicios apologéticos del teatro podríamos aducir en contra de tan severos moralistas, pues un gran sector de la Iglesia y, por supuesto, ciertas órdenes religiosas —como la Compañía de Jesús— habían descubierto las virtudes pedagógicas del teatro. Mucho peor, en este sentido, fue la condena que del teatro hicieron los jansenistas de Port Royal en Francia y que tanto afectaron a la producción dramática de Jean Racine, que se vio obligado, al fin de sus días, a abjurar de su dedicación a ella.

La condena del teatro no solo vino de los ámbitos religiosos sino también del laicismo moralista del siglo XVIII. Para los ilustrados, el teatro debía ser —tal como escribe Arnold Hauser— una suerte de «púlpito laico» desde el cual poder educar moralmente al pueblo (1978: II, 248). Voltaire creía en el teatro como un poderosísimo medio para elevar la formación de un pueblo (*Cartas filosóficas*, 1734), y otro tanto sostenía Diderot (*Discurso de la poesía dramática*, 1758). El mayor adversario del teatro en el siglo XVIII fue, sin embargo, uno de los *philosophes* más influyentes, Jean-Jacques Rousseau, que nos ha dejado sus ideas al respecto en la *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos* (1758). Esta célebre epístola recoge la reacción indignada de Rousseau tras leer el contenido de la voz «Ginebra» en la *Enciclopedia*, de cuya redacción se había encargado D'Alembert. Se trataba de una descripción en términos bastante negativos de la ciudad suiza, pues a d'Alembert le parecía triste y desolada porque en ella no estaban admitidos los espectáculos: «Non ne souffre point à Genève de

comédie; ce n'est pas qu'on y desapprouve les spectacles en eux mêmes, mais on carint, dit-on, le goût de parure, de dissipation et de libertinaje que les troupes de comédiens répandent parmi la jeunesse». De ahí que propusiera una reconducción de este espíritu antiteatral mediante la educación: «Par ce moyen Genève auroit des spectacles et des moeurs, et jouiroit de l'avantage des uns et des autres: les représentations théâtrales formeroient le goût des citoyens et leur donneroient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu'il est très difficile d'acquérir sans ce secours». Se entretenía después en defender a los comediantes, atacados en razón de bárbaros prejuicios: «Si les comédiens étoient non seulement soufferts à Genève, mais contenus d'abord par des réglemens sages, protégés ensuite et même considerés dès qu'ils seroient dignes, enfin absolument placés sur la même ligne que les autres citoyens, cette ville auroit bientôt l'avantage de posséder ce qu'on croit si rare, et ce qui ne l'est que par notre faute, une troupe de comédiens estimable». En su calidad de ginebrino ilustre, Rousseau se sintió obligado a responder. En primer lugar, asegura no creer en el poder racional del teatro para convertirse en la escuela de buenas costumbres que debería ser. Las personas que van al teatro a ver una tragedia o una comedia salen de él con la misma disposición con la que entraron: si eran buenos antes, seguían siendo buenos después; y si eran malos, exactamente lo mismo. En segundo lugar, el teatro genera abusos en su propia vida interna, pues las gentes que lo practican, los comediantes, carecen de integridad moral. El de comediante es un oficio en el que «se da en representación por dinero, se somete a las ignominias y afrentas cuyo derecho a hacerse se compra» (99).

Como alternativa lúdica, frente al espectáculo artificioso del teatro, Rousseau, llevado por su convicción de la bondad innata del hombre, reivindica el espectáculo natural y espontáneo de la fiesta. «No adoptemos

esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un reducido número de gente en un antro oscuro, que la mantienen temerosa, inmóvil, en silencio e inactiva, que no ofrecen a los ojos sino paredes, puntas de hierro, soldados e imágenes de la servidumbre y la desigualdad». Por el contrario, propone que los ciudadanos se reúnan «al aire libre, bajo el cielo». El autor de las *Confesiones* propugna, pues, la vuelta a una fase preteatral de la humanidad, cuando los espectáculos teatrales no existían, y las diversiones de la comunidad se limitaban a los ritos, las fiestas y los juegos. En el colmo de su visión adánica de la historia, llega incluso al punto de añorar frente a la cultura de Atenas, con una vida teatral tan intensa, la cultura de Esparta, en la que «todo era placer y espectáculo», pues que «los más rudos trabajos se tomaban por recreo y los menores descansos constituían una instrucción pública» (1758: 166). Como *representantes* que son, los actores no son más que individuos que prostituyen los sentimientos que fluyen de modo ingenuo y auténtico en el estadio preteatral de la humanidad. La fiesta no es, por consiguiente, corrompida *re-presentación* sino *presentación* libre y abierta, en la que todos sus participantes son a la vez actores y espectadores: «Dad a los espectadores como espectáculo; volvedlos a ellos mismos actores; haced que cada uno se vea y se ame con los otros, a fin de que todos estén mejor unidos». En la visión platónica de Rousseau, el teatro es un hecho de cultura en el peor sentido que tiene esta palabra, es decir, en tanto producto de una civilización degenerada, que prefiere el hipócrita disfraz al desnudo inocente, el lenguaje de la oralidad al lenguaje de la escritura. Son éstas ideas coincidentes en gran parte con las que Jovellanos desarrolla en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* (1790). Para el polígrafo asturiano, el teatro es «el primero y el más recomendado de todos los espectáculos»; de ahí que el gobierno no deba considerarlo sólo «como una diversión pública, sino como un

espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos» (1790: 130).

Tal vez por un deseo de alejarlo de sus orígenes malditos — recuérdese la peregrina opinión de san Isidoro de Sevilla, según la cual el teatro es un prostíbulo— la tradición ha tendido a subrayar la función moral del teatro. Ya Lessing afirma que «el teatro debe ser la escuela del mundo moral (1767: 83). En el siglo XIX, el actor Julián Romea define el teatro como «escuela de las costumbres», pues que retrata «las pasiones, las virtudes, los vicios, los hábitos y cuanto forma, en fin, esas mismas costumbres, enseñándonos lo bueno de ellas para seguirlo, y lo malo para evitarlo, ya entre las grandes proporciones de la tragedia y del drama, ya entre la risa y el punzante ridículo de la comedia» (Romea, 1865: 125).

Para Nietzsche, el teatro originario se instala en los terrenos de la amoral, y lo que desarrolla en su libro sobre el origen de la tragedia es justamente una explicación anticristiana del origen del teatro. El cada vez mayor alejamiento de la tragedia de sus orígenes rituales va contaminándola de elementos espurios a la esencia teatral, como la filosofía y la moral. «Armada con el látigo de sus silogismos, la dialéctica optimista arroja a la “música” de la tragedia, es decir, destruye la esencia misma de la tragedia, esencia que no puede ser interpretada sino como una manifestación y una objetivación de los estados dionisiacos, como una simbolización visible de la música, como el mundo de ensueño de una embriaguez dionisiaca» (1871; 88), y es que «la música es la verdadera “Idea” del mundo; el drama no es más que un reflejo, una sombra condenada a esta idea» (1871: 127). Duvignaud se pregunta por la fascinación que ha sentido la cultura occidental, desde la crueldad de los emperadores romanos a la de los inquisidores en los autos de fe, por la ritualización del sacrificio, o sea, contemplar en los escenarios a personajes

que representan el crimen, la violencia. En este sentido no ve los espectáculos teatrales muy lejanos a los que *ludi circenses*, protagonizados por gladiadores destinados a morir. Y a esto lo llama «el espíritu de la tragedia».

D) FILOSÓFICA

El teatro puede ser considerado también a la luz de la Filosofía, en tanto que es un hecho ontológico singular, que debe por ello diferenciarse de otras formas artísticas. Para Fernando Savater, «lo verdaderamente excepcional en la cultura actual es precisamente el teatro: no como hábito particular de tal o cual nación sino como promoción artística de una actitud que en el terreno de la comunicación privilegia el cuerpo a cuerpo por encima de lo masivo y multitudinario» (Savater, 2005). En una época como la actual en la que el teatro ha perdido la relevancia social que tuvo en otros tiempos (así en la Atenas de Pericles, en la España del Siglo de Oro o en la Inglaterra isabelina), tal vez sea ese fenómeno singularizador lo que constituye el *proprium* ontológico del teatro: «el cuerpo a cuerpo» que implica la comunicación entre actores y espectadores. Para otros estudiosos, la irrupción de las nuevas tecnologías implica cambios también en la forma de darse el teatro, que vendría a ser una suerte de *hipermedio* que incorpora todas las artes y todos los *media* y, en este sentido, poría considerarse el espacio central de la intermedialidad: «La definición misma de teatro sería modificada con la irrupción de nuevas prácticas escénicas que no respetarían la condición de co-presencia simultánea de actores y público, que prefieren emplear acciones grabadas (esto es, mediatizadas, *sin vida*) a poner en escena las posibilidades que ofrece la telepresencia» (Abuin González, 2008: 37). Estas y otras propuestas posdramáticas de los últimos años van más allá de las que Han-Thies

Lehmann sistematizara en su importante libro de 1999. Así, por caso, el cuestionamiento de la corporalidad en el teatro, un aspecto nada irrelevante en la argumentación del autor alemán, porque, si el proceso del teatro *dramático* acontecía inevitablemente entre cuerpos, el proceso del teatro *posdramático* sucede *con / sobre / hacia* el cuerpo, de modo particular en la *performance*, que sería la forma paradigmática del nuevo teatro, aunque –como asegura Óscar Cornago– el teatro posdramático «no delimita [...] una poética dramática, sino el tipo de tratamiento escénico con el que va a funcionar [un] posible texto» (2006). En cualquier caso, el relativismo de todos estos planteamientos, vinculados a una visión posmoderna del mundo, hace necesaria cierta reconducción conceptual, una «crítica de la razón tecnológica», tal como propone el mencionado Abuín González, que se replantea preguntas básicas como las siguientes: ¿Qué es el teatro?, ¿puede haber un teatro sin espectadores?, ¿puede hacer un teatro sin actores?, ¿puede haber un teatro sin un espacio físico compartido?, ¿puede haber un teatro sin un tiempo real compartido?. Preguntas que naturalmente tienen como finalidad solventar la idea general de que, si todo es teatro, nada es teatro. Ya Walter Benjamin se planteó este problema en el marco general de la reproducción técnica de la obra de arte. Para ello se basó en el concepto de *aura*, «la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)» (1936: 24). De ahí la diferencia entre pintura y fotografía, teatro y cine. En cuanto a la interpretación, «al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo», de modo que termina convirtiéndose en un accesorio más de los muchos que pone en juego la máquina cinematográfica (1936: 35). Lo *aurático* es lo que distinguiría, pues, el teatro del cine. Las reflexiones de Benjamin sobre la naturaleza aurática del teatro tienen aún mayor relieve en esta era de las nuevas tecnologías: presenciar a través de la pantalla del ordenador una

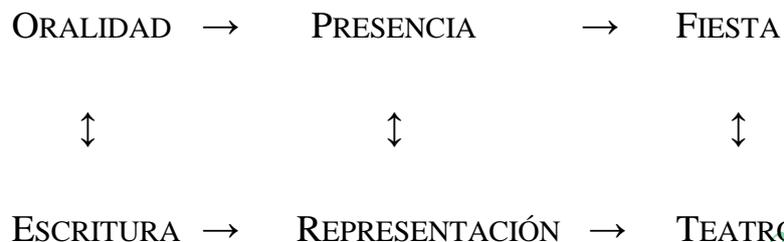
performance on line no es teatro, como tampoco lo es una retransmisión de una función teatral por televisión.

El teatro tiene en la fragilidad de lo cósmico que lo constituye su mayor resistencia al avance imparable de las nuevas tecnologías y, al mismo tiempo, la imposibilidad de que muera. Jorge Dubatti define el teatro como un acontecimiento ontológico en el que se reúnen tres subacontecimientos fundamentales: a) el convivio; b) la *poiesis*; c) la expectación. El acontecimiento convivial (a) del teatro vendría dado por «la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores, en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc.) en el tiempo presente. El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio, en tanto exige la presencia aurática de cuerpo presente, de los artistas, en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio» (Dubatti, 2011: 35). Espacialidad y temporalidad son, pues, indesligables en el hecho teatral. La visualización de una obra teatral a través de algún medio tecnológico –televisión, vídeo o ahora ordenador– descarta el factor convivial que le es propio al teatro. No pueden ser experiencias absolutamente análogas la del espectador que asiste dentro del madrileño Teatro Real a la representación de una ópera que la del que contempla esa misma representación a través de una gran pantalla situada en la plaza de Oriente, es decir, a poquísimos metros de distancia pero fuera del recinto. El segundo subacontecimiento fundamental del teatro se produce cuando «un sector de los asistentes al convivio comienza a producir *poiesis* (b) con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en su interacción con luces, sonidos, objetos, etc.» Es pertinente la distinción entre *poiesis* y *poesía*, pues nos indica que la primera lleva incorporada la acción de

producir, fabricar, elaborar, crear objetos específicos pertenecientes a la esfera del arte y que, por lo tanto, no se limita a la enunciación de un texto literario. El término de *autor* con el que nuestros antepasados del Siglo de Oro designaban a la persona que –*mutatis mutandis*– se encargaba de las funciones que hoy competen al director es muy elocuente a este respecto. La expectación (c) se produce cuando otro sector de los asistentes al convivio comienza a *expectar* esa producción poética; es decir, a reaccionar sobre lo que ante ellos realizan los sujetos del convivio, los actores. Los tres subacontecimientos –convivio, *poiesis* y expectación– definen, pues, lo que el Teatro es en tanto acontecimiento ontológico, distinguiéndolo de otros acontecimientos sociales, culturales o artísticos.

Un paso más allá en esta crítica de la razón teatral es el que dio Antonin Artaud, al afirmar que «el arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio transcendente con el que el arte nos pone en comunicación». Para Derrida, «el teatro de la crueldad expulsa a Dios de la escena», entendiéndolo por Dios el logos, esto es, el Verbo, la palabra, siempre vinculada a un autor-creador, a cuyos designios se pliegan directores y actores, como «intérpretes dóciles que representan a personajes que, antes que nada por lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del “creador”», que se dirige a «un público pasivo, sentado, un público de espectadores, de consumidores, de ‘gozadores’ [...], que asiste al espectáculo, sin verdadero volumen ni profundidad, quieto, que se ofrece a su mirada de *voyeur*» (Derrida, 1967: 43-44), es decir, se trataría de recuperar el habla anterior a la palabra. Derrida enlaza las avanzadas teorías de Artaud con las ya explicadas del teatro por parte de Rousseau, que lo condenaba ante el valor supremo de la fiesta, en tanto acontecimiento espontáneo donde el ser humano se encontraba a sí mismo en la naturaleza, fuera de los artificios impostados

que el teatro exige, de suerte que «toda la descripción de este alejamiento de la naturaleza tiene un *teatro*» (Derrida, 1967: 193). Mientras que la Naturaleza es presentación, el Teatro es burda e innecesaria representación. Esta tesis podría representarse en el siguiente gráfico:



La *presencia* se convierte, pues, en el elemento fundamental de la sociedad feliz de los orígenes de la humanidad, presidida por la idea de la fiesta, que se vincula a un tiempo del deseo y del placer, tiempo de la experiencia continua: «Lo que disloca a la presencia introduce la diferencia y la dilación, el espaciamiento entre el deseo y el placer» (Derrida, 1967: 353). Se comprende, por ello, que Rousseau entienda a los actores, en tanto re-presentantes, como sujetos que prostituyen los sentimientos que fluían de modo espontáneo en ese estadio preteatral. El teatro, como unión entre el espectáculo y el discurso, podría haber servido como puente de unión con ese pasado arcádico, pero «la representación teatral, en el sentido de la exposición, de la puesta en escena, de lo que está puesto allí delante (cosa que traduce la *Darstellung* alemana), está contaminada por la representación suplementaria» (Derrida, 1967: 383). La alternativa al corrompido espectáculo teatral sería la fiesta, «el lugar donde el espectador, dándose a sí mismo, borraría en él la diferencia entre el comediante y el espectador, lo representado y el representante, el objeto mirado y el sujeto que mira» (Derrida, 1967: 385). En palabras del propio Rousseau en su célebre *Carta*: «Dad a los espectadores como espectáculo; volvedlos a ellos mismo actores; haced que cada uno se vea y se ame en los otros, a fin de

que todos estén mejor unidos» (Derrida, 1967b: 63). De la verdad del rito pasamos a la convención falsa del teatro, pues que “el universo de la representación es fundamentalmente falso, por trágica que sea la acción representada” (Gouhier, 1954: 53). Algunas corrientes teatrales de la posmodernidad, que se reclaman de la *performance*, vindican los elementos de *presentación* real que puede haber en el teatro.

E) ESTÉTICA

De los géneros literarios es el teatro el que presenta una mayor claridad a la hora de ser clasificado en la poética antigua, por reducirse las formas naturales o teóricas a dos: *tragedia* y *comedia*, a los que se suma después, ya en la poética moderna, una tercera, de condición mixta, el *drama*. Tampoco ocurre con el teatro lo acontecido en el caso de la épica, cuya evolución comprende dos formas tan distintas y hasta antagónicas como la *epopeya* y la *novela*. Hoy no tiene sentido escribir una epopeya, pero sí —a pesar de Steiner— una tragedia. El fundamento del sistema de géneros más aceptado en Occidente se encuentra ya esbozado en *La república*, de Platón, en cuyo Libro III se distinguen las «ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación», es decir las formas teatrales como la tragedia y la comedia, de aquellas que emplean «la narración hecha por el propio poeta» —el ditrambo— y de una tercera especie que «reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías». El teatro es el género mimético por excelencia. De las tres formas canónicas —lírica, épica, dramática—, la lírica no es mimesis porque es expresión directa del yo, y la épica es una combinación de de la diégesis y el diálogo. Según el modo de imitación distingue Aristóteles el *modo narrativo* —el poeta narra en su propio nombre o asumiendo personalidades diversas— del *modo dramático*, mediante el cual los actores representan directamente la acción. Las obras que escriben Sófocles o Aristófanes, aun siendo muy

distintas en el modo de imitación, coinciden en que son dramas «porque imitan a personas que obran» (3, 1448a), y esta imitación se produce de un modo completo a través del discurso directo de los personajes, nunca mediatizados por la figura de un narrador, como ocurre en la poesía épica. En la descripción aristotélica de los géneros, el teatro es considerado no solo en su dimensión literaria sino también en su dimensión escénica, pues que una de las partes de la tragedia —junto a la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento y la melopeya— es el espectáculo. Ahora bien, Aristóteles le da una importancia relativa y siempre por debajo del texto literario: «El espectáculo [...] es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores». Y agrega, incluso, que «para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas» (1450b).

En su *Epístola a los Pisones* o *Arte poética*, Horacio dedica numerosos versos al teatro: lo que debe o no mostrar la pieza dramática, su extensión —ni más ni menos larga que cinco actos—, su finalidad moral, las reglas del decoro —«un tema cómico no gusta de ser tratado en versos trágicos»—. Los tratadistas que, desde la Retórica o la Poética vienen a continuación, desde Cicerón y Quintiliano a las *Artes poeticae* medievales, no dicen nada sustantivamente nuevo sobre la composición estética del teatro. Si acaso son de interés las reflexiones que introduce Cicerón al poner como modelo del buen orador al actor en sus tratado *Orator* (46 a.C.) y *De oratore* (57 a.C.). El orador perfecto es aquel que sabe mezclar estilos diversos, como el trágico y el cómico: «Si hemos visto no solo que actores, insuperables en su género, representaban a satisfacción los papeles más diferentes, manteniéndose sin embargo en su género, sino que incluso un especialista en comedias actuaba a satisfacción en tragedias y un

especialista en tragedias lo hacía en comedias, ¿no voy a intentar yo lo mismo?». Asimismo, Quintiliano, en sus *Instituciones*, pone como modelo oratorio la técnica interpretativa del actor: «También de los cómicos debe hacerse algún aprecio, a lo menos para que el orador aprenda la buena pronunciación; pues no pretendo que el niño, que instruimos para este fin, quiebre la voz afeminadamente, ni tiemble como viejo. Ni remede en ella al que está embriagado, ni la chocarrería de los esclavos, ni el afecto que piden las expresiones de amor, de un avaro, o del miedo; pues de esto no necesita el orador; y por otra parte, daña el ánimo tierno de los niños, que aún carecen de instrucción. [...] De los cómicos debemos también aprender el ademán para las narraciones, la autoridad en el persuadir; con qué ademán se expresa la ira, y qué inflexión de voz requiere la compasión. En lo que logrará el acierto, si escogiere algunos lugares de las comedias más aptos para esto, y que tengan más proporción con el ademán. Los cuales no sólo serán muy útiles para la pronunciación, sino aun para la elocuencia» [Libro VI, capítulo 3].

Establecida desde el Renacimiento la tríada genérica —poesía épica, lírica y dramática—, es de interés que Sebastian Minturno cambie esta última por la expresión *poesía escénica*, un ejemplo de la importancia que lo visual o lo no literario debía cobrar en el tratamiento del teatro. Pero ninguno de los tratadistas de la época sabe recoger el palpito de la realidad teatral, extraordinariamente rica y cambiante, es decir, la praxis escénica, desde la *Commedia dell'arte* hasta la *comedia nueva* de Lope de Vega, que demuestra una admirable sensibilidad en este punto. El *Arte nuevo de hacer comedias* es un alegato en pro de un teatro que se *hace* sobre los escenarios por unos actores ante unos espectadores, y que para ello ha de olvidar la normativa antigua —«encierro los preceptos con seis llaves»— para proponer un teatro adaptado a los nuevos tiempos y al gusto del público —

vulgo—. Nada equiparable a la propuesta de Lope encontramos entre los teóricos clasicistas —Boileau, Luzán—, que en general suponen un retroceso sobre la novedosa y anticipadora mirada estética de Lope, hasta la irrupción del Romanticismo. En su «Prefacio» a *Cromwell* (1827), Victor Hugo ve en el drama la forma paradigmática de la era de madurez que se abre en la historia de la humanidad, pues que el drama, esto es, el teatro es la poesía más completa, al encerrar y resumir las restantes: «Toda la poesía moderna desemboca en el drama. *El paraíso perdido* fue drama antes que epopeya, y cuando Dante puso fin a su *Infierno*, faltándole tan solo poner un título a su obra, el mismo genio le hizo comprender que su variado poema había surgido del drama y no de la epopeya; así fue como pudo escribir en el frontispicio de su monumento literario: *Divina Comedia*». Y más adelante: «La poesía de nuestro tiempo enraizada en el cristianismo es el drama. El carácter esencial del drama es la realidad, y esta supone la mezcla de lo sublime y lo grotesco que se entrecruzan en él, como en la creación y la vida misma (Hugo, 1827: 66-68). Parecido elogio del teatro o drama se halla en otros románticos alemanes, como August W. Schlegel, para quien la dramática sería la forma más consumada del arte. Según Hegel, el teatro tuvo su origen «en la necesidad que tenemos de contemplar las acciones y relaciones de la vida humana representadas ante nuestros ojos por personajes que expresan esta acción por su discurso» (1817-1820: II, 471). En la concepción cíclica de la historia el género dramático ocuparía el estadio más avanzado: después de los grandes sucesos de tipo colectivo, cantados por la epopeya, aparecerían los héroes, aislados e independientes, protagonistas de una acción determinada. Lo específico de la poesía dramática sería, pues, presentar a la persona moral en acción. Frente a la dispersión temático-formal de la época —o incluso de la novela— el género teatral ha de acomodarse a la regla de las tres unidades de lugar, tiempo y acción, siendo esta última la única inviolable. Hegel asigna a la

función y al espectáculo en el género dramático una función muy considerable. Distinguiría así dentro de la poesía dramática: a) la poesía dramática, en la que lo predominante es la poesía, esto es, el texto literario, desligado de su ejecución en escena; b) el arte teatral, en el que se incluyen elementos como la declamación, la fisonomía, la dicción; y c) la representación, que emplea todos los medios escénicos; puesta en escena, mímica, danza... La representación teatral podía alcanzar la más perfecta síntesis de los géneros, aunando lo lírico y lo épico. Según Nietzsche, «es poeta el que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter». El dramaturgo, como el novelista, crea personajes, pero en el caso del teatro estos personajes adquieren una condición de seres vivos a través de los intérpretes. Como el novelista, crea espacios, pero en la representación vemos la oportunidad de verlos encarnados por los actores. La mayor crítica del teatro como género literario según el falsamente dialógico viene del que, en la opinión de muchos, entre los que me cuento, es el mayor pensador literario del siglo XX: Mijaíl M. Bajtín. Para este teórico ruso, el texto dramático es un texto enteramente dialogado pero no dialógico. El presunto diálogo que sostienen los personajes no cumple las condiciones del dialogismo como enfrentamiento de voces o mundos diferentes, pues todas ellas se acuerdan y neutralizan de forma monológica: «los héroes se encuentran en el horizonte único del autor, del director, del espectador bajo el fondo claro de un mundo simple y único» (1968: 26-27). La tesis es, obviamente, más que discutible. Salvo en el drama de tesis —como en la novela de tesis—, el teatro es un género profundamente dialógico, pues que su dialogismo se da tanto en el texto literario del autor como en su representación escénica. Hay críticos para quienes el autor siempre se deja

oír a través de un determinado personaje, olvidando que todos son criaturas suyas. Así, por ejemplo, una tragedia de desarrollo y desenlace tan controvertidos como es *El médico de su honra*, de Calderón, la interpretan como una enseñanza moral del dramaturgo a favor de la sangrienta solución según la cual el marido celoso —don Gutierre— hace bien ordenando sangrar a su esposa. Pero ¿es el final de una obra decisivo para entenderla en una clave u otra? ¿Es que Mencía, la esposa asesinada, no expresa sus sentimientos de un modo conmovedor y con razones tan convincentes como las de su marido? ¿En razón de qué argumentos puede decirse que Calderón toma partido por uno u otro personaje? ¿Y el gracioso Coquín que, a pesar de sus bufonadas, es el único que sabe adivinar el negro desenlace de la historia, demostrando más sentido común que los personajes nobles? Este dialogismo de la estructura textual tiene su correspondiente en la representación: a los personajes los interpretan actores diversos, dirigidos por un director, que a su vez cuenta con un equipo de colaboradores en las diferentes facetas del arte escénico —figurinista, iluminador, escenógrafo, músico, etc— para mostrar al público su lectura de la obra. De este modo, las voces se van superponiendo de este modo resultando en una auténtica polifonía que el público percibe como tal. De ahí que la consideración del teatro en la Poética del siglo XX no tenga ya sentido fuera de la escena, sin contar con la compleja casuística que a partir de Stanislavsky han prosperado los ensayos que inciden en los aspectos escénicos del teatro: Meyerhold, Jouvet, Vilar, Rivas Cherif, Grotowski, Kantor, Brook...

F) HISTÓRICA

A pesar de las teorías relativistas que han cundido en los últimos tiempos, la perspectiva histórica sobre los hechos culturales sigue siendo

imprescindible, y entre ellos el hecho teatral es uno de los más integrados siempre en la historia de los pueblos. Naturalmente, la Historia del teatro tiene que cumplir otros fines distintos a los de la Historia de la literatura dramática, de ahí que la moderna historiografía teatral haya de tener en cuenta todos los elementos extratextuales sin los que el teatro no alcanza la categoría del hecho ontológico singular de que hemos hablado. Suele ser un dilema invocado por muchos historiadores y críticos si el teatro es un género literario o un espectáculo. Pueden leerse con provecho las jugosas páginas que a este dilema —bastante falso, en mi opinión— dedica Emilio de Miguel, que defiende una «feliz conciliación» de estos términos que se han tenido como extremos cuando en puridad no lo son, porque «¿puede tirarse en serio de cada uno de los ingredientes que constituyen el hecho teatral —el texto y su representación— como se tira de los extremos de una soga en cierto concursos de fuerza, desde la convicción sincera de que solo uno de esos dos componentes es y merece legítimamente la denominación de teatro» (Miguel Martínez, 2011: 27). Por su parte, Eugenio Barba aporta una definición tradicional de *texto* que supera la falsa dicotomía tiene doble valor viniendo de un gran representante de la praxis escénica contemporánea: «La palabra *texto*, antes que significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significa ‘tejido’. En este sentido no hay espectáculo sin ‘texto’» (Barba / Savarese, 2009: 70).

Pero una vez aceptada esa conciliación entre texto y representación, lo difícil es historiar el hecho teatral en su integridad. Como espectáculo el teatro es un hecho efímero, empieza y acaba en la circunstancia de la representación, y de esta, en rigor, solo podrían hablar con propiedad quienes hayan tenido la fortuna de asistir a dicha representación. El historiador del teatro emprende, pues, la nada sencilla tarea de intentar reconstruir un pasado en el que solo cuenta con textos y —en el mejor de

los casos— documentación sobre la vida teatral de un periodo —tipos de teatro, actores, industria teatral, público—. En cualquier caso, debe hacer el esfuerzo por aproximar a sus lectores al ámbito escénico en que surgieron los grandes textos dramáticos de la historia teatral: *Edipo*, *Hamlet*, *La vida es sueño*, *El avaro*, *Woyzeck*, *Casa de muñecas*, *El jardín de los cerezos*, *La señorita Julia*, *Seis personajes en busca de autor*, *Bodas de sangre*, *Muerte de un viajante*, *Las criadas*, *Un tranvía llamado deseo*, *Esperando a Godot*, *La cantante calva*, *El portero*, *El tragaluz*, *La cocina*, *Cuarteto*, *La lengua en pedazos*... Sin el conocimiento del contexto escénico es difícil apreciar en integridad la grandeza de un texto. Incluso en casos de autores como Valle-Inclán que no gozaron del favor del público de su tiempo y no pudieron ver estrenada alguna de sus obras maestras, como *Luces de bohemia*. Pero Valle nunca fue ajeno a las circunstancias de la vida escénica, sus enfrentamientos con los primeros actores y las primeras actrices, su deseo de escribir un teatro para muñecos al que puso el nombre de *esperpento*, etc.

En la historia del teatro se pueden distinguir tres grandes momentos, que son a la vez tres grandes paradigmas de teatralidad: I. El teatro de la Antigüedad (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro y, en menor medida, Séneca, Plauto y Terencio). Es el teatro clásico por antonomasia, una forma irrepetible de teatro que tiene su mayor exponente en el género trágico, una y otra vez revisitado por los autores posteriores, desde Racine a O'Neill; II. El teatro de la Edad de Oro, que se desarrolla durante los siglos XVI y XVII, en Inglaterra —Marlowe, Johnson, Shakespeare—, España —Lope, Tirso de Molina, Calderón— y Francia —Corneille, Molière, Racine—; y III. El teatro de la Modernidad, que tiene su punto de partida en Ibsen y llega casi hasta finales del siglo XX: es la época en que más se cuestionan los dos paradigmas clásicos, y la dialéctica

entre texto y espectáculo se plantea de un modo más radical e, incluso, antagónico. En general, es esta última en la que el autor tradicional es relegado por la figura del director como gran *autor* o *dramaturgo* de la puesta en escena. Los paradigmas I y II refieren a una concepción del teatro que no está lejos del juego, el rito y la fiesta. Son los elementos lúdico-festivos los que predominan en la concepción teatral de ambos periodos. En cambio, el triunfo del neoclasicismo descubre en el teatro un poder instrumental que lo aparta de la primera concepción en el sentido de que se relega lo lúdico y lo festivo en beneficio de la función didáctica e ideológica. Según este criterio, el teatro debe enseñar o instruir al público como representación avanzada de la sociedad en su conjunto, por más que la mayoría de esta haya estado siempre ajena al teatro. Es entonces cuando surge la idea de que el teatro puede contribuir a la mejora e, incluso, a la transformación de la sociedad, aspiración que han pretendido los autores más determinados ideológicamente de la contemporaneidad y que, con escasas excepciones, han abocado en un doctrinarismo en sí mismo reñido con el carácter dialógico del teatro. No es el caso de Bertolt Brecht, genial dramaturgo que, creyendo en el poder redentor del marxismo, creó el *teatro épico*, para educación pero sin olvidar nunca su función de diversión y entretenimiento, pues que «el Teatro consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir» (1957: 15). Una idea del teatro como entretenimiento que está afincada en el teatro desde siempre, aunque hay autores empeñados en amargar con su teatro aburrido la vida del espectador: «La catarsis de que habla Aristóteles —sigue diciendo en su Pequeño Órganon—, la purificación a través del horror y la piedad, o por el horror y la piedad, es un lavado que no solo ocurría de modo divertido, sino que se hacía con el propósito de divertir. Exigir más del teatro, o concederle más, es despreciar su verdadero fin» (1957: 17).

De ahí las tentativas por recuperar las viejas esencias del teatro mediante el fenómeno de la *reteatralización*, que se extiende por toda Europa desde los últimos años del siglo XIX hasta la actualidad. La *reteatralización*, un concepto utilizado por primera vez en España por Ramón Pérez de Ayala (*Las máscaras*), aspira a renovar el teatro a partir del teatro mismo y no del referente social o ideológico, es decir, actualizando las formas más antiguas del teatro: la pantomima, los títeres, la farsa, la comedia del arte... Es esta una tendencia que vuelve, pues, a dar la primacía al componente lúdico-festivo del teatro frente al componente didáctico-ideológico. El gran pionero de este modo de comprender el teatro es, sin duda, Alfred Jarry con su *Ubu-rey*, y después Gordon Craig, Federico García Lorca —entre nosotros— y Antonin Artaud, intenta superar la tradicional visión eurocéntrica del teatro, proponiendo otros modelos de teatralidad como la oriental, oriental: el teatro nô y el teatro kabuki de Japón. En el llamado teatro posdramático y como reacción al discursivismo de la dramaturgia más formalmente conservadora e, incluso a las técnicas de raíz teatro lógico-aristotélica, se reproducen esos ideales de *reteatralización*, y se empieza por separar lo que es *drama* —primacía del texto— de lo que es *teatro*: «En las formas *teatrales* posdramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc. La escisión entre el discurso del texto y el del teatro puede abrirse hasta alcanzar una clara discrepancia e incluso una eliminación del vínculo existente» (Lehman, 1999: 81). Lo cierto es que el teatro —en su faceta dramática o posdramática— sigue sobreviviendo con enorme pujanza; hay quien relaciona esta capacidad de supervivencia con algún misterioso poder sobrenatural: «A través de cien siglos, el teatro ha sobrevivido. El teatro —el teatro que incluye buenas obras y buenas actuaciones— se viene y se va, muere y se reanima una vez más. Como su

propio dios, puede ser destruido y esparcidos sus miembros. Pero, como en el teatro hay una especie de divinidad, siempre renace. La historia del escenario vivo demuestra la vitalidad eterna de este “fabuloso inválido”» (Macgowan / Melnitz, 1964: 330).

G) SOCIOLÓGICA

Frente a la literatura y la pintura, que son artes solitarios, el teatro es un arte solidario, que exige el concurso de varios individuos que observan un espectáculo, los espectadores o el público, un microcosmos de la sociedad. El teatro está unido desde sus orígenes a la comunidad, al pueblo, al Estado, de donde su carácter profundamente político. «Todo teatro es un bien por y para el pueblo, al que designa por metonimia. Toda clase de gente podía acudir al teatro, cultos, ricos, analfabetos, pobres, libres y siervos, que lo convierten en un elemento común para todos y, por tanto, en un escaparate de la vida pública de la ciudad” (González Vázquez, 2004: 248). De todos los géneros literarios es el teatro el que tiene una mayor proyección social; también el más «democrático», pues que todo el mundo —letrados y analfabetos— pueden acceder a él y emocionarse de la misma manera. El aforo aproximado de los teatros griegos oscilaba entre los 14000 y los 17000 espectadores, una cifra inalcanzable en épocas posteriores, si bien la menor capacidad de los recintos teatrales ha sido compensada con el mayor número de funciones, lo que en ocasiones ha generado cifras increíblemente altas de público asistente a una obra. Parece que, durante algún tiempo, la entrada a los teatros les estaba vedada a las mujeres, aunque hay también testimonios de lo contrario (Guzmán, 2005: 57-59). A diferencia de lo que ocurrirá en otras épocas, la programación de las obras no dependía de la demanda del público sino de un comité de “sabios” o un jurado de magistrados, de tal manera que las tragedias eran encargadas por el Estado a los autores. «Con este control de la política

sobre el teatro se relaciona el hecho de que el poeta fuese considerado como el guardián de una verdad sublime y como el educador de su pueblo, al que había de conducir a un plano superior de humanidad» (Hauser, 1978: 112). Este control del Estado sobre el teatro se extiende —como es sabido— a otras épocas. Bien por razones políticas —sobre todo en los regímenes totalitarios—, bien por razones culturales —siglo XVIII y también quizá nuestra época—, los gobiernos gustan de ejercer una tutela sobre el teatro. Por eso tal vez tenga razón Arnold Hauser cuando afirma que «solo un teatro cuya existencia depende de las monedas que se pagan por la entradas puede ser verdadero teatro popular» (1978: 112). En Roma, todos podían acceder al teatro, pero a los senadores se les reservaba una localidad preeminente, en la que no tuvieran contacto con la multitud. Al igual que en Grecia, el ruido que originaban los espectadores debía ser más que notable, como testimonia Horacio en una de sus epístolas (I,1, 199 ss): «¿Pues qué voces fueron capaces de superar el ruido que emiten nuestros teatros? Los juegos se contemplan con tal estruendo que pensarías que resuenan el bosque de Apulia o el mar Etrusco...». El comediógrafo Plauto, en el Prólogo de *Poenulus* [*El cartaginés*] nos ha legado un divertido testimonio de la amalgama de gentes que se daba cita en los teatros romanos: «Silencio, permaneced callados y prestad atención; os ordena escuchar el general» de los histriones, y que permanezcáis en vuestros asientos con buena disposición, tanto los que hayan venido hambrientos como los que lo hayan hecho hartos. [...] Los que habéis comido habéis obrado con mayor sensatez, los que no habéis comido hartaos de comedia. Y es que si se tiene qué comer en casa es una tremenda estupidez venir a sentarse aquí con el estómago vacío sólo por consideración hacia nosotros. (*Alzando el tono.*) “¡Levántate, pregonero, y haz callar al público”. Ya hace un rato que espero a ver si sabes cumplir con tu obligación. Ejercita la voz gracias a la cual te ganas la vida y el sustento. Pues como no grites, el

hambre se colará en tu silencio. ¡Venga, siéntate ya! Así te ganarás un sobresueldo. *(Al público.)* “Es de obligado cumplimiento que sigáis mis órdenes”. Ninguna puta decrepita se siente en el proscenio; ningún lictor ni sus varas rechisten; no pase el acomodador por delante de los espectadores, ni lleve a nadie a su sitio, mientras los actores estén en escena. Los ociosos que se han quedado en casa durmiendo más de la cuenta que se aguanten y se queden de pie, o duerman un poco menos. Los esclavos no ocupen los asientos, para que tengan sitio los hombres libres, o paguen el precio de su libertad; si no pudieran hacer esto, que se vayan a casa y se ahorren la doble desgracia de que aquí les sacudan a palos y en casa a correazos, por no haberse ocupado de sus tareas, cuando sus amos vuelvan a casa. Las nodrizas cuiden en casa de sus pequeñajos y no los traigan al espectáculo, no vaya a ser que les dé a ellas sed y los niños se mueran de hambre y se pongan a berrear como cabritillos. Las matronas asistan al espectáculo en silencio, se rían en silencio, atemperen la cantinela de su parloteo, dejen para casa los temas de conversación de modo que no molesten ni aquí ni en casa a sus maridos. En lo que atañe a los organizadores de los juegos, no concedan la palma injustamente a ningún artista ni se vean éstos expulsados a causa de alguna intriga que pretenda anteponer los peores a los buenos. Y casi me olvido de otra cosa: mientras se celebra la representación, vosotros, los criados, invadid la taberna; ahora que se os presenta la ocasión y mientras los bollos aún están calientes, daos prisa. ¡Por Hércules! Que cada cual recuerde por su bien estas órdenes que os he dado en virtud de mi mandato histriónico».

Hubieron de correr muchos siglos para que volvieran a darse la vitalidad y la popularidad de que gozó el teatro en Grecia y Roma. Durante la Edad Media el teatro o, por mejor decir, ciertas formas parateatrales estuvieron confinadas en las iglesias. Otro ámbito de producción teatral

fueron los colegios y las universidades, pero —como es lógico— el público asistente era muy restringido. Como también lo era, aunque menos, el de los palacios de reyes y señores. Solo a fines del siglo xv el teatro empieza a difundirse de modo masivo mediante las representaciones al aire libre en calles y plazas. Aun así hay que esperar a la segunda mitad del siglo XVI para encontrarnos con una organización similar a la actual: es decir, espacios dedicados exclusivamente a las representaciones teatrales, a los que únicamente se tenía acceso previo pago de la entrada correspondiente. Esto ocurre en España por primera vez con los corrales de comedias.

La disposición de un corral es un espejo excepcional de la sociedad del Antiguo Régimen representada en todos sus testamentos: los de condición inferior se situaban de pie en el patio (los llamados *mosqueteros*), mientras que las mujeres de la plebe se apiñaban en la *cazuela*. Asequibles pero más caras eran las entradas de los *bancos* y *gradas*, donde tomaban asiento mercaderes y artesanos. El público más docto, constituido por clérigos y poetas, se instalaba en la *tertulia* o *desván*, mientras que la nobleza y la alta burguesía alquilaban los *apuestos*, provistos algunos de ellos de rejas o celosías para dejar a salvo su identidad (Díez Borque, 1978: 140ss.). Algo parecido puede decirse de los teatros ingleses durante la gloriosa época isabelina. Tanto Lope de Vega como Shakespeare, adalides de la gran revolución teatral del Barroco, apuestan por un teatro «para todos» y en el que todos se sientan a su manera «representados». Frente al gusto minoritario de los exquisitos, Lope se pone del lado del público (*vulgo*) para darle lo que quiere y que este le responda con su aplauso. Como escribe Juan Manuel Rozas, «ese público, en parte analfabeto, sin libros, sin museos, sin casi láminas, sin carteles en las calles, sin radio, sin cine, sin televisión, sin la terrible propaganda de nuestros días, sin revistas, sin grandes ciudades, sin salas de fiesta

creadoras de erotismo, sin rápidos medios de transporte para viajar o huir de lo cotidiano, sin teléfono, etc., concentró en el teatro muchas cosas: evasión, afirmación nacional, erotismo, mística, curiosidad, noticia» (1976: 97).

Este público es el que va construyendo el fenómeno irrepetible del teatro clásico español que, cien años después, no merecería sino la reprobación total de la intelectualidad ilustrada, uno de cuyos adelantados fue Boileau, máximo detractor del teatro populista: «Vosotros que al teatro apasionados / Con los versos pomposos y elevados / Pretendeis disputar la gloria agena, / Queréis presentar obras en la escena, / A que concurra en pueblo en pelotones, / Y que aplausos les dé y aclamaciones?» (trad. 1787: 42). Y en esa senda seguirá Voltaire, que había buscado dar “piacere ad un popolo ignorante amator del falso maraviglioso, e che volea che si parlasse a suoi occhi più che al suo spirito” (Voltaire: xii). Un gesto bien elocuente de la actitud despótica de los ilustrados ante el teatro nos lo ofrece en España Jovellanos, cuando en su *Informe sobre los espectáculos públicos* propone la subida del precio de las entradas a los coliseos como el medio más expeditivo para alejar al populacho de los teatros y así regenerar su contenido. Afortunadamente, fue una tentativa fracasada en España y en otros países, por lo cual el teatro siguió manteniendo su vínculo con el público, sin el cual jamás podría existir. El siglo XIX conoce otra época dorada con la construcción masiva de teatros, cada vez más especializados según los distintos tipos de subgéneros dramáticos: ópera, zarzuela, género chico, comedia de bulevar, vodevil, gran guiñol, etc. Del relieve sociológico del teatro nos ha dejado *Clarín* un testimonio impar en el teatro de Vetusta, muy frecuentado por los personajes de *La regenta*. Como escribe Arnold Hauser, « el hambre de diversión de las clases dominantes,

su debilidad por las distracciones públicas, su placer de ver y ser vistas hacen del teatro el arte representativo de la época » (1978:106).

Se comprende, por ello, que en los inicios de la Modernidad los dramaturgos más exigentes fueran distanciándose de un teatro concebido cada vez más para el consumo de unos determinados sectores sociales y más pobre en cuanto a sus planteamientos estéticos. Los teatros artísticos o teatros de arte, creados según el modelo de Stanislavsky, intentan captar un nuevo público. Los dramas de Chéjov, Maeterlinck, d'Annunzio, Wilde o Strindberg responden a este planteamiento «artístico», aunque algunos no tardarán en hacer extensiva su propuesta al gran público, que pronto los considerará como clásicos. Otros eligieron el camino de la confrontación por parecerles que los intereses de la burguesía y el teatro de calidad eran irreconciliables. El grito antiburgués del teatro por excelencia es el de «Merdre ! (¡Mierdra !), primera palabra que se dice en el *Ubu* de Jarry. Es un signo de la provocación que buscan los dramaturgos más avanzados. Federico García Lorca es uno de los dramaturgos que mayor atención dedicó al problema de los públicos del teatro, dependiendo de que este fuera entendido como industria o como arte. En el «Prólogo» a *La zapatera prodigiosa* expone las barreras que separan ambas opciones que él, sin embargo, ambicionaba reunir: «[...] Por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una rosa de humo y de que tres panes y tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres mil panes y tres mil peces para calmar el hambre de una multitud» (1930: 35-36). Aun así Lorca es ejemplo de un dramaturgo que tuvo muy claro que no podía triunfar con un tipo de teatro opuesto radicalmente al gusto del público. Que dejara aparcadas para mejores tiempos sus dos propuestas escénicas más osadas —*Así que pasen*

cinco años y El público— nos dice mucho acerca de su sentido pragmático del oficio teatral. Como recuerda Duvignaud, «no hay ningún gran dramaturgo que no haya sido *al mismo tiempo por lo menos un cómplice* de las gentes de teatro, que no tuviera relaciones vivas con el mundo efervescente donde se elaboran las obras (1973: 43). En su drama surrealista *El público*, García Lorca plantea con gran agudeza el problema, al incluir dentro de la obra a unos espectadores que se rebelan contra el modo de entender la función por parte del director y llegan a incendiar el teatro. Frente a esos espectadores —unas damas cargadas de prejuicios— reaccionan los espectadores más jóvenes, que representarían el público del porvenir. En esta pieza Lorca habla de dos tipos de teatro : el *teatro al aire libre* —que vendría a responder a la dramaturgia convencional— y el *teatro bajo la arena*, que sería el teatro del porvenir por revolucionar todas las convenciones del teatro tradicional.

En fin, llamémoslos de un modo u otro, la oposición entre estos dos tipos de teatro ha subsistido hasta la actualidad. La vida teatral de una ciudad como Nueva York la resume muy bien la distinción entre los espectáculos comerciales de Broadway del llamado *off Broadway*, o sea, las salas que exhiben obras marginales del circuito comercial. Y esto mismo puede decirse hoy de otras grandes capitales teatrales del mundo, como París, Londres, Buenos Aires, Berlín y Madrid. En cualquier caso, el teatro, que vive en los inicios del siglo XXI unos momentos de gran vitalidad, ha perdido buena parte de la función social que tuvo secularmente. Más que una necesidad social es ahora una necesidad cultural para unos pocos, aunque no haya que olvidar otros objetivos que el teatro puede cumplir. Grotowski señala la misión terapéutica que el teatro puede tener en la sociedad contemporánea, arrancando «las máscaras detrás de las que nos escondemos diariamente». «El teatro solo tiene un sentido :

empujarnos a trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales, nuestros hábitos, nuestros baremos estándares de juicio –no por el mero hecho de destruir todo esto– sino principalmente para que podamos experimentar lo real y, tras prescindir de nuestras cotidianas huidas, nuestros cotidianos fingimientos, en un estado de total desvalimiento, quitarnos los velos, darnos, descubrirnos a nosotros mismos» (Grotowski, 1965-1967 : 40). Esto requiere un espectador que no vaya al teatro a distraerse sino que sienta una verdadera necesidad espiritual, que le haga desear «ponerse en contacto consigo mismo a través de la representación» (60). Son estas unas ideas similares a las que Pier Paolo Pasolini difundió a fines de los años 60, cuando una visión crítica desde un marxismo heterodoxo obligaba a abandonar viejos e ingenuos prejuicios acerca de la transformación social que podía conseguir el teatro. Para el autor de *Calderón*, la regeneración no podía venir del público burgués de siempre, pero tampoco del público proletario en el que tantas ilusiones había puesto Bertolt Brecht. Por el contrario, los destinatarios del nuevo teatro serían los grupos más concienciados de la burguesía ilustrada, semejantes en todo al autor de los textos. No es extraño, por ello, que sea en las grandes ciudades, las de mayor nivel universitario y cultural, donde se dé hoy en día una vida teatral más intensa. Junto a un teatro de carácter público, que vela por el repertorio clásico, la oferta ha crecido considerablemente en los teatros privados y, sobre todo, en las salas alternativas, donde en general puede asistirse a las propuestas escénicas de mayor novedad.

H) SEMIÓTICA

Roland Barthes define la escena como un auténtico festival de signos, al que asiste el espectador nada más entrar en la sala del teatro: unos son de

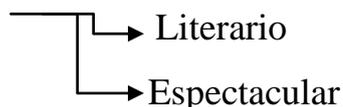
teatro

condición acústica: palabras, signos paralingüísticos (entonación, risa, llanto, gritos), sonidos, música; otros son de condición visual: espacio escénico, mímica, signos proxémicos, máscara o maquillaje, peinado, vestuario, atrezzo, iluminación... Todo ello hace que podamos hablar del teatro como un completo y particular *sistema semiótico* (Fischer-Lichte, 1983). El acto comunicativo del teatro adquiere una especificidad muy singular respecto de la comunicación inherente a los demás géneros literarios. Carmen Bobes denomina teatro a «la obra literaria escrita para ser representada y a todo el proceso de su representación» (1997: 15). Es, justamente, en ese proceso de representación donde descansa la especificidad comunicativa del teatro frente a los demás géneros literarios. En cuanto texto literario la comunicación del texto dramático se produciría como en el resto de los géneros:

AUTOR → TEXTO DRAMÁTICO → LECTOR

Un segundo paso sería cuando el lector acomete la lectura del texto dramático en su proyección espectacular, es decir, imaginando cómo sería la elocución de los diálogos, la actuación del actor que encarna a tal o cual personaje, la decoración del lugar donde está. Ese lector estaría leyendo el texto no en su dimensión exclusivamente literaria sino en la espectacular, esto es, el texto dramático como texto espectacular:

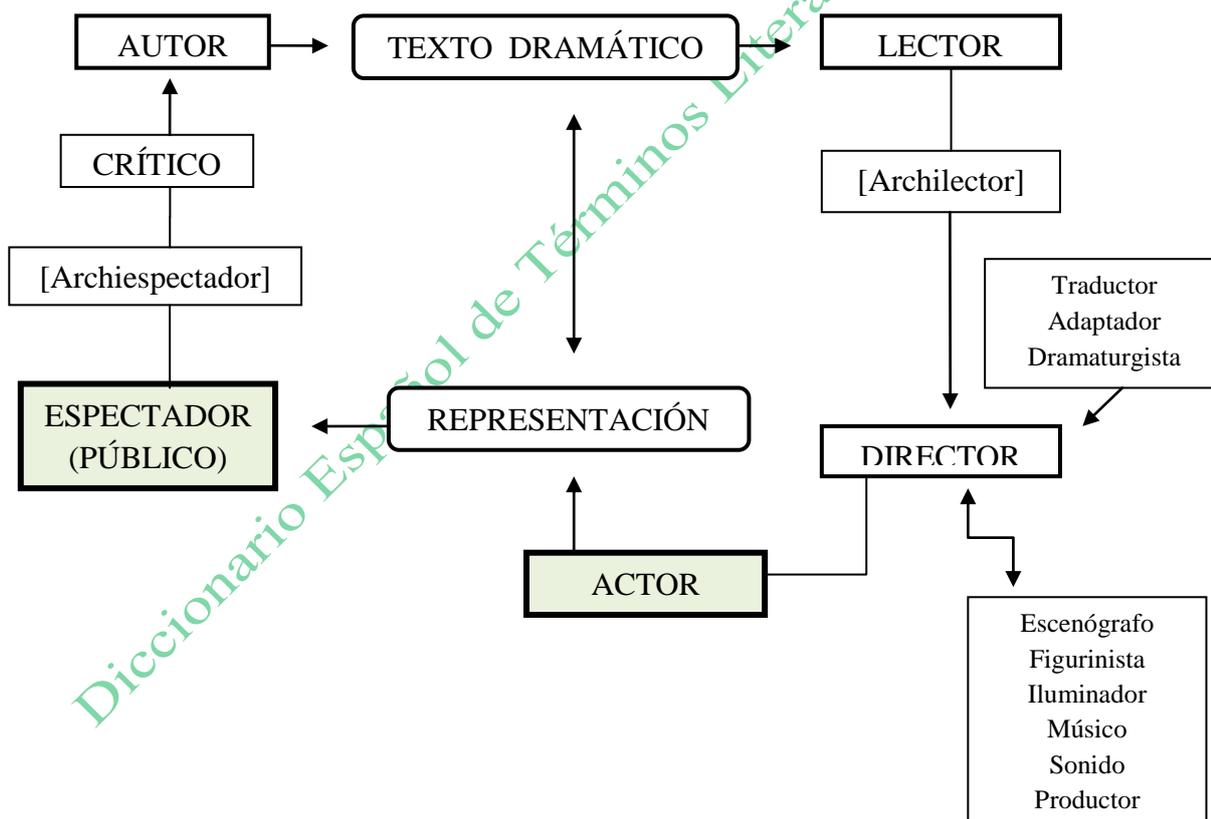
AUTOR → TEXTO DRAMÁTICO → LECTOR (ESPECTADOR IMAGINARIO)



En un tercer paso estaríamos ya en la representación del texto dramático propiamente dicha. El texto, tanto literario como espectacular, pasaría a un segundo plano ante lo que es su puesta en escena. En el

esquema entran dos factores que no aparecían en los anteriores esquemas:
 ACTOR → ESPECTADOR

En rigor, son los dos factores de la comunicación teatral que no pueden faltar nunca cuando de teatro tratamos junto al espacio y el tiempo (García Barrientos, 2001), o sea, el cronotopo de la representación. Y todo ello, además, dentro del *convivio* aurático del que hemos hablado para distinguirlo de otras formas artísticas como el cine, donde hay *poiesis* y expectación pero no *convivio* (Dubatti, 2011). Mas, hecha esta advertencia, el proceso de la comunicación teatral es mucho más complejo, y en él suelen entrar en juego muchos más factores. El esquema siguiente es un intento de agrupar los más importantes:



Al autor teatral se le conoce también como dramaturgo, aunque esta palabra ha ido adquiriendo en los últimos tiempos otros significados en relación con su uso alemán, pues en Alemania se ha distinguido siempre

entre el *dramatiker*, el escritor de obras teatrales, y el *dramaturg*, que desarrolla una actividad teórica y práctica sobre la obra teatral a fin de llevarla a escena. Se suele utilizar el término de comediógrafo, cuando el autor se ha especializado en la creación de comedias, pero no contrariamente el de «tragediógrafo». Antes del siglo XVIII se le conocía como poeta dramático, y la palabra *autor* se reservaba propiamente al jefe de la compañía encargado de representar la obra en los corrales. A grandes rasgos podríamos hablar de dos tipos de autor: a) el que escribe la obra y se desentiende, en general, de su representación, aunque a veces intenta influir en las decisiones del director de escena; y b), el que se involucra decididamente en la representación, hasta el punto de que en muchas ocasiones es también actor y director, es decir, lo que podríamos llamar un hombre de teatro total. La historia del teatro está llena de ejemplos de esa figura: Juan del Encina, Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro, Lope de Rueda, William Shakespeare, Molière, Adolfo Marsillach, Bertolt Brecht, Fernando Fernán-Gómez, José Luis Alonso de Santos, Dario Fo... La reunión de las tres facetas —autor, director, actor— en una sola persona supone una suerte de ideal en la comunicación del teatro: el autor escribe el texto pero además lo interpreta y lo dirige, de modo que el resultado dependería siempre de su gran sentido dramático. Todavía podríamos hablar de un caso extremo, que ocurría cuando el autor creaba un personaje que era el mismo, como ocurre en *El impromptu de Versailles*, de Molière, en la que aparece el propio escritor en su habitual función de *metteur en scène*; tal es el *quid pro quo* de esta comedia: «Yo había soñado una comedia en la cual habría un poeta, que yo mismo habría representado, que habría venido para ofrecer una obra a una compañía de cómicos recién llegada del campo». Así el autor se convierte en un verdadero *deus ex machina*. A García Lorca, que no interpretaba casi nunca, sí le gustaba salir a decir el «Prólogo» de sus obras, puesto en boca de un personaje Autor,

como ocurre en *La zapatera prodigiosa* o el *Retablillo de don Cristóbal*, en que alude irónicamente a sí mismo.

El TEXTO DRAMÁTICO «es un texto escrito, un producto humano, por tanto histórico, cultural, de carácter artístico literario, dispuesto para su representación en la escena» (Bobes, 1997: 84). En esta definición de Carmen Bobes no sobran adjetivos. El texto es un producto instalado en la historia de la humanidad como uno de los elementos de su patrimonio. Este texto dramático tendría, dos niveles conforme según Ingarden (1971): el *texto principal* o lo que se dice en la representación; y el *texto secundario*, constituido por las acotaciones, que salvo casos muy excepcionales (Valle-Inclán, por ejemplo) no se dicen en la representación. Bobes prefiere distinguir el *texto literario*, destinado a la simple lectura, y el *texto espectacular*, que sería aquel destinado a la representación. Pero la verdad es que una lectura a fondo del texto dramático implica ya una lectura como texto espectacular. Se ha hablado bastante de la superioridad del texto escrito sobre el texto representado. La representación tiene siempre un carácter efímero y solo es recordada por quienes han tenido el privilegio de verla. Ni siquiera su grabación en vídeo nos sirve más que como documento aproximativo que, en ningún caso, puede suplir el original, dado que la experiencia del teatro va unida a la fisicidad compartida por actor y espectador, lo que hemos llamado con Dubatti el convivio. En cambio, el texto dramático es permanente. *Antígona* o *Hamlet* es siempre el mismo texto, tanto en su nivel literario como espectacular. Frente a la unicidad del texto —también relativa en los casos de una transmisión accidentada de los que se ocupa la ecdótica— tenemos la multiplicidad de la representación. Es cierto, por lo tanto, que la Historia del Teatro no puede hacerse al margen de la vida escénica de los textos, pero frente al carácter pasajero y efímero de la representación, la permanencia del teatro

está indeliblemente asociada a la conformación literaria de los textos. El texto dramático corresponde a la forma ideal, mientras que la representación sería la materialización de dicha forma ideal, una entre infinitas posibles. El texto principal está constituido básicamente por diálogos. El director ruso Meyerhold distinguía dos tipos de diálogo en la obra dramática: a) el diálogo exterior, «que consiste en palabras que acompañan y explican la acción», y b) el diálogo interior, «que el espectador captará no en las réplicas, sino en las pausas; no en los gritos, sino en los silencios; no en los monólogos, sino en la musicalidad de los movimientos plásticos» (1975: 44). El diálogo exterior está explicitado en el propio texto literario; pero el diálogo interior no siempre está explicitado ni en el texto literario ni en el espectacular, por lo que correspondería más bien al texto dramático representado. El diálogo no es específico del teatro; lo hay en la novela; incluso hay novelas dialogadas completas, como varias de Galdós o *La casa de Aizgorri*, de Pío Baroja. También se da en la poesía, con las églogas o los poemas dramáticos de Mallarmé. Una obra no escrita para el teatro puede convertirse en teatral gracias a una adaptación. Es lo que ocurre con la que José Luis Gómez hizo de *La velada de Benicarló*, de Manuel Azaña, con la versión de tantas novelas que han funcionado muy bien como espectáculos, así *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Desde los años cincuenta del siglo pasado son frecuentes las adaptaciones que se hacen de célebres películas al teatro. Aunque el procedimiento inverso suele ser el más común, hoy es muy frecuente ver películas de Hitchcock, o de Berlanga y Ferreri, como *El verdugo* y *El pisito*, llevadas al teatro.

Según lo que acabamos de decir, el texto dramático ideal solo se encuentra en la lectura, pero con esta no existe teatro, aunque solo de ella puede surgir. La lectura que hace cualquier LECTOR de un texto dramático

es susceptible de llevarse a la escena. De hecho, la representación de una obra no exige un gran nivel de profesionalidad; de ahí su extensión en ámbitos como colegios, clubes, sociedades, etc. Si el lector de un texto dramático tiene veleidades artísticas, hablaríamos entonces de un archilector, es decir que hace una lectura meditada y a fondo del texto con la intención de cumplir el objetivo principal de quien lo creó: llevarlo a escena, subirlo a las tablas. Por eso, el director escénico es un archilector, es decir, alguien que lleva a cabo la lectura de una obra y que, al leerla sea por gusto o por encargo, acomete la tarea de trasladarla a un escenario mediante el concurso de unos actores y de otros colaboradores. La figura del director es relativamente moderna, y —como veremos más abajo— a veces muy controvertida.

El director puede adaptar el texto para su representación o delegar en otra persona, el ADAPTADOR (refundidor, versionista) del texto es otro tipo de archilector. Su función no es poner en escena el texto sino dejarlo listo para la representación. Adaptaciones y versiones de los textos se han hecho siempre, y esto es también una de las características del texto dramático frente al texto poético o el texto narrativo. Estos dos últimos permanecen siempre intocables en la lectura, salvo en detalles mínimos, como por ejemplo la modernización de grafías, actualización de la puntuación, etc. En cambio, en el texto adaptado con vistas a la representación el texto dramático sufre recortes, modificaciones, adiciones, etc., es decir operaciones conducentes a su actualización con vistas a que el espectador entienda lo que un texto —escrito a veces muchos siglos antes— dice. En las representaciones modernas de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, los adaptadores suelen prescindir del fragmento conocido como «loa de Lisboa», por considerarlo poco funcional ya que apenas tiene que ver con la acción de la comedia. Pero los motivos no siempre son de orden

funcional sino ideológico. Es lo que ocurre cuando se recortan escenas por razones ideológicas, así en la *Fuente Ovejuna*, que adaptó Lorca en 1934 para el Teatro Universitario La Barraca. En la versión lorquiana se suprimen todas las escenas de la llamada acción secundaria, es decir, aquellas en que aparecen los Reyes Católicos, cuya presencia choca con la visión política que en ese momento se quería dar de un drama que ya en la Unión Soviética había sido considerado paradigma del teatro revolucionario. Si —según el dicho— *traduttore/traditore*, en el caso de la adaptación esa traición es mucho más evidente. Juan Mayorga, versionista de muchos clásicos, gusta de afirmar que, para ser leal a un autor clásico hay que traicionarlo por fuerza. Además, El Director cuenta con una serie de colaboradores que lo ayudan a diseñar los decorados —ESCENÓGRAFO—, los vestidos —FIGURINISTA—, el sonido y la música, la iluminación, etc.

Pero naturalmente el elemento básico es el Actor como protagonista indiscutible del hecho teatral. Para Lessing, «el arte del actor ocupa una zona intermedia entre las artes plásticas y la poesía. Como pintura visible, su ley suprema tiene que ser sin duda la belleza; pero como pintura transitoria, no siempre necesita dar a sus posiciones esa calma que hace tan imponentes las obras de arte de la Antigüedad» (Lessing, 1767-1769: 99-100). Sin él no es posible el espectáculo. Encarna al elemento más importante del texto dramático, el personaje, la *dramatis persona*, que significa ‘mascara’, por sí misma un recurso de simulación presente en el origen de casi todas las civilizaciones, como un elemento mágico «que transmite al que la lleva las fuerzas benéficas o maléficas del ser que representa» (Guzmán, 2005: 38). Denis Diderot, con su *Paradoja del comediante* (1773) es uno de los primeros en otorgarle la importancia que merece no como mero reproductor de un texto escrito por el autor, sino como re-creador del mismo, en cuanto ha de utilizar unos procedimientos

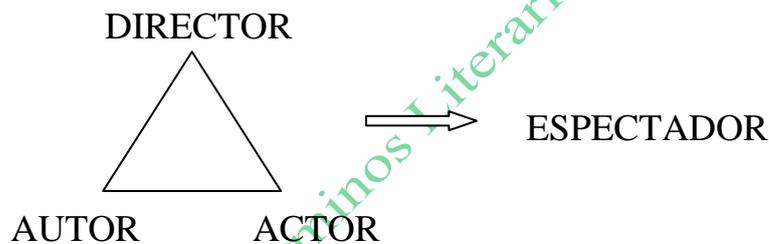
creativos no muy distintos de los utilizados por el escritor a la hora de escribir su obra: «El acto por el que un comediante toma posesión de la figura que representa sobre la escena es una creación» (Duvignaud, 1965: 222). Esta «toma de posesión» del personaje es un hecho más físico que literario, como quieren Stanislavsky y Louis Jouvet: «El texto del autor, en la lectura, pone al actor en un estado físico, entusiasmo o postración, que es previo a cualquier otra consideración. Ese estado físico es una verdadera posesión», esto es, «fundar sobre el cuerpo la verdad del personaje», en palabras de Duvignaud. A fin de que esta re-creación del texto dramático en escena sea lo más artística posible, Diderot propone que el actor no se deje llevar por los sentimentalismos del corazón sino por el control de su raciocinio que le permita controlar siempre sus sentimientos, pues que «el actor no es el personaje, sino la representación del mismo, hecha de modo tan perfecto que se la toma por el personaje mismo» (Diderot, 1773: 47). Diderot pide al actor dominio de la técnica para producir el efecto artístico de la belleza que va implícita en el discurso dramático. Si el intérprete es capaz de lograr el dominio técnico del personaje, puede conseguir una re-creación. El propio Diderot recoge la anécdota según la cual Voltaire, después de haber asistido a la interpretación de una de sus obras a cargo de la famosa actriz la Clairon, dijo: «¿Soy yo realmente el que ha hecho eso?». Y comenta Diderot: «¿Quiere decir que la Clairon sabía más que Voltaire? En ese momento, al menos; su modelo ideal declamado era muy superior al modelo ideal que había seguido Voltaire al escribir» (Diderot, 1773: 77). En realidad, Diderot está proponiendo ya un tipo de representante instruido que se acerca al modelo de actor moderno, culto y estudioso, por más que reconozca que no todos los actores de su tiempo manifestaran esa cultura sino todo lo contrario. Teniendo en cuenta esto el teatro depende de los actores como intérpretes de la partitura que es el texto dramático. La

relación del Director en tanto autor de la representación y el Actor no siempre es fácil. Según Meyerhold, esa relación origina dos tipos de teatro

1. Teatro lineal, en el cual «el actor ha revelado libremente su alma al espectador, después de haber recibido el arte del director, como este lo había recibido del autor». Se trata, pues, de la fórmula más respetuosa de llevar el texto dramático a la representación:

AUTOR → DIRECTOR → ACTOR → ESPECTADOR

1. Teatro triángulo, aquel en el cual el espectador percibe el arte del autor y del actor a través del arte del director:



Mientras que en el *teatro lineal* el actor es el factor fundamental, el *teatro-triángulo* supone el protagonismo del director, y el actor puede hasta quedar despersonalizado. Es la misma idea sobre la que profundizó el dramaturgo polaco Jerzy Grotowski, que concebía la figura del director como una suerte de «monitor espiritual», que permite al actor descubrir su propia plenitud creadora. En su *Teatro pobre* elimina todos aquellos factores del hecho escénico que son triviales: maquillaje, efectos de luz, decorados, música, para quedarse simplemente con la relación actor-espectador. Frente a este teatro, el teatro rico es un teatro parásito que se vale de otras artes que le son extrañas, como la pintura, la música, el cine, la televisión, el vídeo –diríamos hoy– (Grotowski, 1965-1967).

Escribe Gouhier: «El teatro exclusivamente literario es un mito herético. Las intervenciones abusivas del actor, del director, del pintor, del músico o del bailarín aparecen a menudo como herejías en relación con el teatro literario que guardaría la fórmula ortodoxa, así que son heréticas con relación a la síntesis dramática y el teatro literario lo es con el mismo título que ellas. Si ellas pecan frecuentemente contra el texto, este es un pecado contra el papel normal del texto en la síntesis dramática, análogo al del teatro literario contra el papel normal de la representación» (1954: 111). Podríamos afirmar que, frente al carácter individual de la creación del texto dramático, el teatro es un hecho colectivo que supone siempre la colaboración de mucha gente: el actor, el director, el escenógrafo, el coreógrafo, el figurinista, el iluminador, el músico, los técnicos de sonido... Albert Camus —gran director de escena, además de autor teatral, ensayista y novelista— subrayaba con entusiasmo el carácter *solidario* del teatro frente al carácter *solitario* del resto de los géneros. Otro dramaturgo, el norteamericano Elmer Rice, insiste en la misma idea con otras palabras: «La característica esencial del teatro —profesional o de aficionados, comercial, subvencionado o académico— es que supone una empresa colectiva, en contraste con el arte dramático, que es casi totalmente individualista» (1959: 3).

La colectivización del hecho teatral fue moneda de uso común desde los años 60 con las experiencias del Living Theatre. La figura del director, como «poeta de la representación» (Gouhier, 1954: 89), se ha convertido en esencial dentro de la historia teatral, pues el texto que él recrea en escena es y no es el mismo que el autor ha creado, al someterlo a sus propios criterios estéticos. Como escribe Gadamer, «la tradición que crea un gran actor, un gran director de cine o un músico, mientras su modelo sigue operante no tiene por qué ser un obstáculo para que los demás creen libremente sus

formas; lo que ocurre es que esta tradición se ha fundido con la obra misma hasta tal punto que la confrontación con su modelo estimula la recreación de cada artista no menos que la confrontación con la obra en cuestión» (1975: 164). Para Jean Vilar, «los verdaderos creadores dramáticos de los últimos treinta años no son los autores, sino los directores de escena» (Vilar, 1956: 66). Y, en cierta forma, los hechos le han dado la razón. A los nombres de Reinhardt, Copeau, Piscator, Meyerhold, Lugné-Poe, Dullin, Baty, Jouvet se han unido después los de Grotowski, Brook, Ronconi, Bieito...

El texto dramático no es autosuficiente. Ello no quita para que se hable de teatro de texto y teatro de espectáculo. Esta fue una polémica muy viva en España, durante los años 60, con el nacimiento de grupos como Els Joglars y más tarde, Els Comediants, Dagoll Dagomm o La Fura dels Baus. Pier Paolo Pasolini llegó a reflexionar más sobre esta oposición al distinguir un *teatro della parola* frente a un *teatro della chiacchiara*. Jerzy Grotowski propuso un teatro pobre, en el cual se eliminaran todos los factores adjetivos del hecho escénico. En la misma línea ha seguido investigando el director inglés Peter Brook con su defensa del teatro *tosco*, pues que «siempre es el teatro popular el que salva a una época. A través de los siglos ha adoptado muchas formas, con un único factor en común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carrmatos, en tablados, con el público que permanece en pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores; el teatro en cuartos traseros, en falsas, en graneros; el teatro de una sola representación, con su rota cortina sujeta son alfileres a través de la sala, y otra, también rasgada, para ocultar los rápidos cambios de traje de los actores. Ese término genérico,

teatro, abarca todo lo anterior, así como las resplandecientes arañas» (Brook, 1968: 85).

Y, por fin, el ESPECTADOR, sujeto individual pero indesligable de la comunidad de que forma parte durante el tiempo de la representación, y cuya participación en el hecho teatral cierra el proceso de la comunicación del hecho teatral. Como escribe Peter Brook, lo único que tienen en común todas las formas de teatro es la necesidad de un público» (1968: 171). Sin los espectadores no hay realidad teatral posible. «Los actores actúan para un público, y este reacciona manifestando sus sentimientos o apreciaciones de manera más o menos perceptible, con sonidos y gestos. A su vez, los artistas son sensibles a las marcas de aprobación o desaprobación, y su interpretación se ve influida por las reacciones (o la falta de las mismas) del público» (Kowzan, 1970: 48-49). Frente a Wagner, para quien el teatro era suma de las demás artes, Grotowski piensa que el teatro se puede definir por la resta: «¿Sin qué puede existir el teatro? ¿Puede existir sin vestuario y sin decorados? Sí. ¿Puede existir sin juegos de luz? Sí ¿Sin texto? La historia del teatro nos lo confirma. [...] Pero, ¿puede el teatro existir sin el actor? ¿Y puede existir sin espectador? Para que un espectáculo exista es necesario que haya al menos un espectador. [...] Podemos, pues, definir el teatro como lo que ocurre entre el actor y el espectador» (Grotowski, 1965-1967: 53). Meyerhold se anticipa a la estética de la recepción, cuando afirma que el espectador es un cuarto creador, en la misma línea que el autor, el director y el actor. Esta faceta creativa del espectador se hace necesaria cuando lo que se le ofrece no es un teatro naturalista, es decir, con una interpretación directa, sino lo que Meyerhold llama un *teatro de convención consciente*, en el que se exige la participación muy activa del espectador, al cual «la nueva puesta en escena le obliga a *completar con su imaginación las alusiones* contenidas en la escena» (Meyerhold, 1912: 57).

En este sentido, no es aceptable la tesis de Alexandrescu que habla del «escándalo semiótico» que supone el hecho teatral, pues que el interlocutor del acto comunicativo está siempre callado.

Artaud exige para el teatro de la crueldad un nuevo modo de mirar. Derribado el teatro a la italiana, el espectador no se sentirá ya pasivo frente al espectáculo que se le ofrece ante sus ojos, sino en medio del espectáculo sintiéndose partícipe, como si estuviera en una fiesta. En realidad, Artaud proclama casi un imposible, una utopía, lo que Derrida llama «la clausura de la representación» (Derrida, 1967b). Hay tres posibles reacciones del público ante la representación: a) favorable, con la manifestación de aplausos, vítores, bravos, petición de que se repitan ciertos parlamentos; b) desfavorable, con silbidos, pateos, incluso protestas dichas en voz alta; y c) silenciosa: «Hemos olvidado por completo el silencio, incluso nos molesta; aplaudimos mecánicamente porque no sabemos qué otra cosa hacer y desconocemos que también el silencio está permitido, que también el silencio es bueno» (Brook, 1968: 58).

Al igual que el director es un arquitecto, el CRÍTICO TEATRAL es un espectador ideal o archiespectador. «Cuando el crítico asiste a un estreno —afirma Peter Brook—, puede decir que sirve al hombre de la calle, pero no es exacto. El crítico no suministra consejos o advertencias en secreto, su papel es mucho más importante, en realidad es esencial, ya que un arte sin críticos se vería constantemente amenazado por peligros mayores» (1968: 35-36). En las épocas de mayor actividad teatral los críticos eran, en efecto, creadores o conformadores del gusto. En general, la importancia del crítico teatral ha ido disminuyendo en la sociedad actual, una sociedad que, pese a todo, sigue necesitando verse reflejada en el espejo del teatro, acaso la única utopía posible en nuestra era, o, en palabras más poéticas, «una isla flotante, una isla de libertad. Irrisoria, porque es un grano de arena en el

torbellino de la historia y no cambia el mundo. Pero es sacra, porque nos cambia a nosotros» (Barba / Savarese, 2009: 214).

BIBLIOGRAFÍA

Abuín González, Anxo (2008): «Teatro y tecnología: conceptos básicos», *Signa*, 17, pp.29-56.

Andrès, Christian. «La metáfora del *theatrum mundi* en Pierre Bouistean y Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)», *Criticón*, 91 (2004).

Aristóteles. *Poética*, trad. Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982.

Baars, Bernard J. *In the Theatre of consciousness. The Workspace of the Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.

Bajtín, Mijaíl M. *Dostoevskij. Poética e stilística*, Turín, Einaudi, 1968

Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, International School of Theatre Anthropology, 2009.

Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos* [1936], trad. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp.17-60.

Bentley, Eric. *The Life of Drama* [1964], Nueva York, Applause Theatre Book Publishers, 1991.

Boadella, Albert. *Memorias de un bufón* [2001], Madrid, Espasa-Calpe, 2004.

Bobes Naves, Carmen. *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arcolibros, 1987, 2ª ed.

Brecht, Bertolt, *Breviario de estética teatral* [1957], trad. R. Sciarretta, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963,

Brook, Peter, *El espacio vacío* [1968], trad. R. Gil Novales, Barcelona, Península, 1986.

Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna* [1978], trad. A. Feros, Madrid, Alianza, 1991.

Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo* [1967], trad. J. Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo* [1951], Madrid, Alianza, 1981.

Castagnino, Raúl H. *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova, 1959.

Castro, Eva. «Prólogo» a *Teatro medieval I. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997.

Confesiones= Agustín, san. *Confesiones*, trad. L. Riber, Madrid, Aguilar, 1941.

Cipriano= Cipriano de Cartago, san. *Opúsculo a Donato*, en *Obras*, ed. Julio Campos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Ciudad de Dios= Agustín, san. *La ciudad de Dios*, Libros I-VII, trad. Rosa María Marina Sáez, Madrid, Gredos, 2007.

Controversias= Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, París, Éditions Bordas, 2008.

Curtius, Erns Robert. *Literatura europea y Edad Media latina* [1948], trad. M. Frenk y A. Alatorre, México, FCE, 1976, vol. II.

De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, trad. C. Prenz, Buenos Aires, Galerna, 1997.

Derrida, Jacques. *De la gramatología* [1967a], trad. O. del Barco y C. Ceretti, Buenos Aires, Siglo xxi, 1970.

_____. «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación» [1967b], *Dos ensayos*, trad. A. González Troyano, Barcelona, Anagrama, 1972.

Diccionario del español de Argentina= Haensch, Günther, y Werner, Reinhold. *Diccionario del español de Argentina*, Madrid, Gredos, 2000.

Diccionario de la prosa castellana= *Diccionario de la prosa castellana del rey Alfonso X*, ed. Lloyd A. Kasten y John J. Nitti, Nueva York, 2002.

Diderot, Denis. *La paradoja del comediante* [1773], trad. H.M. Goro, Buenos Aires, La Pleyade, 1971.

Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires, Colihue, 2011.

Duvignaud, Jean. *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, trad. L. Arana, Madrid, Taurus, 1966.

_____. *Ensayo sobre las sombras colectivas* [1973], trad. L. Arana y E.C. Zeuzes Eisenbach, México, FCE, 1981.

_____. *El sacrificio inútil* [1977], trad. J. Ferreiro Santana, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Enciclopedia Oxford= The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, ed. Dennis Kennedy, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Evreinov, Nicolas. *El teatro en la vida*, trad. M. Rabell, Buenos Aires, Leviatán, 1956.

Etimologías= Isidoro de Sevilla, san. Etimologías, trad. J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1982, vol. II.

Fischer Lichte, Erika. *Semiótica del teatro* [1983], trad. E. Briega Villarrubia, Madrid, ArcoLibros, 1999.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. A. Agud Aparicio y R. de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1977.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.

García Berrio, Antonio, y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia. Una introducción*, Madrid, Cátedra, 1992.

García Lorca, Federico. «Prólogo» a *La zapatera prodigiosa* [1930], ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 2002.

Girard, Gilles, Ouellet, Réal, y Rigault, Claude. *L'univers du theater*, París, Presses Universitaires de France, 1978.

González Vázquez, Carmen. *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.

Gouhier, Henri. *La esencia del teatro*, trad. M.V. Cortés, Madrid, Artola, 1954.

Grotowski, Jerzy. *Teatro laboratorio* [1965-1967], Barcelona, Fundamentos, 1980.

Guzmán, Antonio. *Introducción al teatro griego*, Madrid, Alianza, 2005.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, trad. A. Tovar y F.P. Varas –Reyes, Barcelona, Labor, 1978.

Huerta Calvo, Javier. «El lugar del teatro en la Poética de Mijaíl Bajtín», *Bajtín y la literatura*, ed. José Romera Castillo *et alii*, Madrid, UNED, 1995, pp.81-94.

Huizinga, Johan. *Homo ludens* [1938], trad. E. Imaz, Madrid, Alianza, 1972.

Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Espectáculos y diversiones públicas* [1790], ed. J. Lage, Madrid, Cátedra, 1977.

Kartun, Mauricio. *Escritos. 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue, 2006.

Kowzan, Tadeusz. *Literatura y espectáculo* [1970], trad. M. García Martínez, Madrid, Taurus, 1992.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo* [1767-1769], trad. F. Formosa, Madrid, Asociación de Directores de España, 1993.

Luckhurst, Mary. *La palabra que empieza por D. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo xviii*, ed. y trad. I. García May, Madrid, Fundamentos, 2008.

Macgowan, Kenneth, y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro* [1964], trad. C. Villegas y J. Prieto, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Meyerhold, Vselóvod E. *Teoría teatral*, trad. A. Barreno, Madrid, Fundamentos, 1975.

Miguel Martínez, Emilio de. *De teatro. La preparación del espectador*, Kassel, Reichenberger, 2013.

Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia* [1886], trad. E. Ovejero y Mauri, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

Nieva, Francisco. «En torno a una nueva escritura “teatrante”», en Luis Riaza et alii, *Representación de Don Juan Tenorio, Teatro furioso*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1973, pp.155-164.

Nuevo tesoro lexicográfico= Nieto, Lidio y Alvar Ezquerro, Manuel. *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s.xiv-1726)*, vol.X, Madrid, ArcoLibros, 2007.

Ortega y Gasset, José. *Idea del teatro* [1946], Madrid, Revista de Occidente, 1977, 3ª ed.

Piscator, Erwin. *Teatro político*, trad. S. Vila, Madrid, Ayuso, 1976.

Pitoëff, Georges. *Le régisseur idéal*, ed. Noëlle Giret, París, Centre National du Théâtre, 2001.

Prieto, Andrés. *Teoría del arte dramático* [c.1830], ed. J. Vellón Lahoz, Madrid, Fundamentos, 2001.

Rice, Elmer. *El teatro vivo* [1959], trad. M. Amilibia, Buenos Aires, Losada, 1969.

Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983.

Romea, Julián. *Manuel de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos, 2009.

Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Armand Colin, 2008.

Sáenz de la Calzada, Luis. *La Barraca. Teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

Savater, Fernando. «Mi amor cuerpo a cuerpo con el teatro», *Clarín* (16-I-2005), 29.

Séneca. *Epistolas morales a Lucilio*, I (Libros I-IX, epístolas 1-80), trad. I. Roca Meliá, Madrid, Gredos, 1986.

teatro

Spectaculis= Tertuliano. *Les spectacles (De Spectaculis)*, ed. Marie Turcan, París, Les Éditions du Cerf, 1986.

Suma teológica= Tomás de Aquino, santo. *Suma de Teología*, IV, Parte II-II (b), ed. A. Bandera González *et alii*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

Touchard, Pierre-Aimé. *Apología del teatro* [1938], Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.

Valbuena Prat, Ángel. «Prólogo» a P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, Madrid, Esapsa-Calpe, 1942.

Vilar, Jean. *De la tradición teatral*, trad. L. Gibaja, Buenos Aires, Leviatán, 1956.

Zavala, Iris M. *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca, Universidad, 1963.

Javier HUERTA-CALVO

Universidad Complutense de Madrid.