

EL TEATRO, TEXTO O ESPECTÁCULO: ¿UN DEBATE SIEMPRE VIVO?

Patricia TRAPERÓ LLOBERA
Universitat de les Illes Balears

BIBLID [0213-2370 (2002) 18-2; 295-306]

El artículo estudia las relaciones planteadas a lo largo del siglo XX entre texto y representación desde dos parámetros diferentes, el de los prácticos del teatro (especialmente las aportaciones de los directores de escena) y el de los investigadores teatrales (concentrado en las teorías teatrológicas). A pesar de la aparente rivalidad, apreciamos en cada una de ellas puntos de relación y coincidencia en los temas que han supuesto un nuevo rumbo en la consideración del fenómeno teatral como globalidad. Así pues, el debate que se inició en el primer tercio del siglo recién acabado deriva hacia una nueva perspectiva del estudio del teatro.

This paper studies the relationship between text and performance, under two different parameters, that of practical theatre people (especially the contributions of stage directors) and that of theatre researchers (concentrating on dramatic theory). Despite the apparent rivalry, within these, one can appreciate relations and coincidences in the topics which have changed the course of the consideration of the theatrical phenomenon as a whole. Thus, the debate that began in the first third of the century leads to a new perspective in the study of theatre.

LA PREGUNTA QUE DA TÍTULO a este artículo no es más que el reflejo de una cuestión que se ha suscitado en los estudios teatrales en una especie de polémica, la mayoría de las veces ficticia, virtual o aparente que ha enfrentado a los teóricos teatrales (léase estudiosos del teatro de manera global) con los prácticos de la escena. Desde el momento en que es una dicotomía que se mueve entre la pura especulación intelectual y el trabajo de la escena, debe ser planteada a partir de puntos de vista diferentes ya que los factores que inciden tanto en la configuración literaria de los textos dramáticos como en los mecanismos de producción de las puestas en escena son múltiples por su propio funcionamiento diferenciado, pero también deben tenerse en cuenta para su comprensión los aspectos históricos y contextuales que inciden directamente en la consideración del llamado texto teatral y sus correspondientes espectáculos.

A pesar de que hemos hecho referencia a la virtualidad de esta separación, es evidente que sí hay algunos elementos de la vida cotidiana que refuerzan el antagonismo que encabeza estas líneas.

El primero de ellos al que nos referiremos es la ubicación de los estudios teatrales en las áreas de conocimiento ministeriales, nacionales evidente-

mente. Así, los estudios del teatro los hallamos en las filologías/ literaturas correspondientes o en el área de teoría de la literatura; es decir, el estudio del teatro es, aparentemente, literario no con una especialización como sí sucede con la música, las artes plásticas o el cine, por hablar de un fenómeno cultural con un funcionamiento idéntico al teatral. Afortunadamente este aspecto, repetimos aparentemente asimilado a la literatura, es contrastado por la gran cantidad de equipos de investigación existentes en España que recogen la vertiente global del fenómeno espectacular teatral así como la aparición de historias del teatro que ya no son meros repertorios de la literatura dramática sino que implican la consideración del teatro como algo más que el texto.

Esta consideración dual del texto y/o la representación tendría un reflejo en las constantes polémicas que se han suscitado respecto a las relaciones y colaboraciones que podrían o deberían darse entre las Escuelas de Arte Dramático (de donde salen los futuros profesionales del teatro) y las Universidades (en las que se ofrecen aspectos teatrales eminentemente teóricos). En definitiva, nuevamente la separación entre texto y espectáculo.

El segundo elemento de esta rivalidad lo hallamos en las definiciones de uso del concepto "teatro":

Edificio o local destinado a representar obras dramáticas/ Literatura dramática, como género literario, como conjunto de obras dramáticas en general o como conjunto de obras de teatro de una nación, de una época, de un autor etc. que se expresan/ Arte de representar obras dramáticas/ Figurado: lugar en que se desarrollan ciertos sucesos/ exageración en la manera de actuar o de obrar de alguien. (Moliner 1273)

Esta definición implica la consideración siguiente: el teatro es, en primera instancia, un conjunto de producciones dramáticas, de textos; y, en segundo término es el arte de la representación de éstos. Esta consideración del teatro se contrapone, por ejemplo, con la del cine (calificado como "espectáculo de reproducción") en el que el guión o elemento textual no se plantea como género literario sino como "texto que contiene todo el desarrollo de la película... el cual sigue el director durante el rodaje" (Moliner 1439).

Así pues, los aspectos mencionados nos sirven para apuntar, reconocemos que de manera un tanto superficial, la existencia de una dicotomía que, a lo largo del siglo XX suscitó auténticos enfrentamientos entre los teóricos y prácticos del teatro que intentaron delimitar las características de cada uno de los elementos conformadores del hecho teatral como globalidad y cuya evolución centraremos en dos elementos: en las aportaciones de los prácticos del teatro y en la evolución de los estudios teatrales, la llamada teatrología. En cualquier caso, ambos elementos han servido para configurar una nueva manera de enfocar el estudio del fenómeno teatral.

Los prácticos del teatro han sido históricamente los primeros en reaccionar ante un hecho consumado, la supremacía del texto escrito frente a los elementos del espectáculo, de manera que la dicotomía entre texto y representación eran considerados como elementos diferentes, separación sin duda fomentada por la combinación de distintos factores:

1. Religiosos: la separación entre el "alma" y el "cuerpo" en la religión occidental y las connotaciones de cada uno de los conceptos se traslada al planteamiento teatral. Así, el predominio de lo espiritual sobre lo material propicia la defensa del texto (es decir, el elemento que transmite ideas, asimilable a la espiritualidad) frente al espectáculo (o elemento sensorial).¹

2. Profesionales: la especialización del trabajo de puesta en escena es formalmente mucho más tardía que el trabajo literario de manera que se produce un desajuste en la consideración de los profesionales de ambas disciplinas (Rossi-Landi).²

3. Operativos: concentrados en el hecho innegable de la irrepitibilidad del fenómeno espectacular, de su esencia efímera frente a la extrema codificación de la literatura y su fijación a través de la escritura, cosa que ha provocado indefectiblemente un decantamiento hacia el análisis textual priorizándolo al espectacular que debe recurrir al lenguaje verbal para ser explicado.³

Esta combinación ha producido efectos negativos para el estudio y reconocimiento del espectáculo teatral que, hasta principios del siglo XX tuvo que enfrentarse a conceptos como los siguientes que encontramos recogidos en el estudio de Veinstein: "el texto es el medio de expresión específico del hombre frente a la materialidad antinatural del espectáculo", "el texto es superior porque es la única manifestación original del pensamiento del autor" o "el texto es para la elite mientras que el espectáculo es para las masas". Evidentemente, desde un punto de vista actual, estas afirmaciones son insostenibles y, en su momento, fueron contestadas por los prácticos del teatro.

Los hombres de teatro plantearán una ruptura con la vieja jerarquía teatral, cuestionarán los valores teatrales (léase textuales) para replantear la importancia de los aspectos escénicos frente al monopolio de la literatura. De este modo, el movimiento iniciado en los siglos XVIII y XIX con los planteamientos escénicos alemanes (como es el caso del duque De Saxe-Meiningen por poner un ejemplo) tendrán su confirmación en el siglo siguiente, especialmente con las aportaciones realizadas por los directores de escena que, en muchos casos, combinan esta tarea con un nuevo concepto, el de dramaturgia. Es decir, un autor unido directamente al trabajo de la escena,⁴ bien de un montaje particular, de una compañía o de una idea global de teatro. De este modo, texto y espectáculo se juntan para proyectos escénicos específicos.

Tal como acabamos de comentar, son imprescindibles las referencias a las aportaciones del director no sólo en el terreno de las innovaciones estéticas de la escena sino especialmente en el campo de las concepciones teóricas que, en su momento, acuñaron el concepto de "el gran descubrimiento del teatro". Cada uno de los planteamientos de los directores de escena, no así de los escritores, pondrá de manifiesto una nueva concepción del teatro cuyo punto común es la consideración de éste como sinónimo del hecho teatral, es decir, como conjunción de texto y representación. De manera muy esquemática, podemos resumirlas del siguiente modo intentando remarcar los aspectos de seguimiento o transgresión respecto al elemento literario:

1. Ideas generales relativas a la génesis del arte del teatro y su evolución o relativas a la historia del teatro. En este primer bloque se plantean los distintos orígenes del teatro, en especial su relación con el movimiento, con la danza de manera que se pone de evidencia el origen no necesariamente verbal del teatro sino sus relaciones con otras disciplinas artísticas diferentes de la literatura (Craig, Artaud o Peter Brook).⁵

2. Ideas generales relativas a la naturaleza del teatro y su especificidad artística centrada en una reacción en contra de la asimilación al género literario, es decir, el texto y la representación son realidades diferentes que pueden complementarse, aunque no necesariamente, y que tienen "lenguajes" o manifestaciones externas diversas (Appia, Meyerhold).

3. Ideas generales relativas a la misión o función del teatro: política o ideológica, social, moral, purificadora, terapéutica, lúdica o intercultural por poner algunas posibilidades que se combinan de manera frecuente (Brecht, Grotowsky). En muchos de los casos la función del teatro planteada va unida a propuestas textuales específicas de manera que las tipologías de colaboración entre literatura y escena se multiplican.⁶

4. Ideas generales relativas a la estructura del teatro, técnicas o estilo de sus manifestaciones referidas a tres grandes bloques: reformas de la estructura teatral, teorización sobre el actor y la construcción del personaje así como sus consiguientes aspectos estéticos y, finalmente, los planteamientos referidos a las condiciones de recepción del espectáculo (Piscator, Stanislavsky, Meyerhold, Mamet). Quizá en alguno de estos bloques teóricos se aprecia un cierto rechazo hacia la literatura dramática de manera que ésta es limitada o sometida al elemento espectacular; sin embargo, va a suponer un replanteamiento de la jerarquización de los elementos teatrales a favor de un concepto global del mismo e incluso para una nueva concepción del espectador de teatro como individualidad no como grupo receptor homogéneo (Barba, Schechner).

5. Reflexiones sobre el propio trabajo escénico, compartido en muchos casos por directores y actores donde hallamos ejemplos de trabajos concretos so-

bre el texto y su función o disfunción dentro del espectáculo teatral (Barrault, Gielgud).

Cada uno de estos aspectos va a ser validado por las aportaciones teóricas acerca del fenómeno teatral que van a desarrollarse simultáneamente a las ideas apuntadas y expresadas por los prácticos del teatro. De esta manera se producirá a principios del siglo XX una conjunción entre la investigación teatral y su reflejo escénico que presentará la necesidad de un punto de vista diferente al exclusivamente filológico para el estudio de la obra de arte a la cual no es ajena la representación.

Así, la actualmente llamada "teatrológica" entendida como la ciencia que estudia el teatro como fenómeno global, surgida de los esquemas de la teoría de la literatura y de la lingüística, planteará cuestiones básicas para la comprensión del funcionamiento teatral. La formulación de distintas terminologías para cada uno de los componentes del fenómeno teatral, la identidad propia de cada uno de ellos, sus mecanismos de relación y el planteamiento de nuevos enfoques de acercamiento y complementariedad para las realidades textual y escénica ocuparán los trabajos de esta disciplina iniciándose de este modo una vía de acercamiento entre los puros teóricos y los prácticos de la escena.

Pasaremos, pues, a exponer de manera muy sucinta cuatro aportaciones interesantes para la conformación de esta nueva mentalidad de aproximación al estudio del fenómeno teatral que completaremos más adelante con un breve panorama de las aportaciones teatrológicas en este sentido.

Tal como hemos comentado anteriormente, esta vía de acercamiento fue iniciada en el primer tercio del siglo XX por los formalistas checos con Jan Mukarovsky como principal representante, quien afirmará que el drama (es decir, el texto en/ para el espectáculo), como componente del teatro, adquiere una función y fisonomía diferentes a las que tiene como obra literaria siendo dos campos que tienen sus propias reglas, donde cada uno de estos complejos contiene al otro y que se interrelacionan afectando uno al significado del otro.

Existe, pues, una relación dialéctica que afecta tanto al desarrollo de la historia del teatro como a la relación sincrónica ya que los deslizamientos entre texto y representación abundan respondiendo a dos ideas fundamentales: la representación puede "ordenar" el texto y, por otro lado, el texto es el elemento configurador prioritario. La separación entre drama y teatro va a permitir la posibilidad de distinguirse de la mera aproximación filológica desde el momento que el estudio de la teoría del teatro va a centrarse en la representación escénica, compuesta por una serie de manifestaciones artísticas interdisciplinarias con una única función (Ruffini): la constitución del significado específicamente teatral. Esta aglutinación será efectiva gracias a la idea de "estructura artística", según la cual entre los diferentes componentes existe una tensión

constante cuyo resultado es la subordinación de unas artes a otras al adoptar sus funciones de significado. Existe una jerarquía que variará según las épocas de la historia del teatro, tal como plantearemos más adelante siguiendo las aportaciones de Luigi Allegri.

Casi al mismo tiempo, otro formalista checo, Otakar Zich, verá en el drama una documentación para la representación teatral que es lo que lo convierte en una obra de arte; a partir del concepto de "obra de arte total" de origen wagneriano, propondrá una definición del hecho teatral en que la obra dramática sólo existe en cuanto a que es realizada escénicamente. Este postulado irá acompañado de la formulación de dos teorías complementarias: la "teoría sintética del teatro" (es decir, el proceso dinámico de la creación del espectáculo en el que participa una síntesis de artistas que desarrollan su tarea en vistas a un todo orgánico de elementos subordinados a un único fin); y la "teoría analítica del teatro" (es decir, el estudio de las constantes que constituyen la esencia del teatro que, para Zich son los personajes del drama y el espacio escénico). No cabe duda de que la combinación de ambas teorías conducen directamente al planteamiento de la dramaticidad que para este teórico será definida como cualquier elemento que sirve al actor, como fijación del personaje que se desenvuelve en un espacio concreto.⁷

Así, el intento de caracterización de las "personalidades" de texto y representación como entidades diferenciadas que confluyen en una realidad compartida va a desarrollarse sistemáticamente a lo largo del siglo XX. La lista de aportaciones a este respecto es muy amplia ya que éste ha sido uno de los temas centrales de las teorizaciones teatrológicas que apuntaremos posteriormente; sin embargo, sí deseáramos destacar dos planteamientos contemporáneos.

El primero de ellos es el de Richard Schechner, destacado miembro del llamado "teatro antropológico" y hombre de teatro quien, basándose en su experiencia propondrá un esquema de círculos concéntricos superpuestos cuya relación está condicionada por el tiempo y el espacio así como por los elementos relacionales de idea-área cubierta.⁸ Los cuatro círculos responden a: drama (lo que escribe un autor), escrito (diseño interior de un espectáculo concreto), teatro (conjunto específico de gestos elaborados por los actores en una determinada representación) y representación (evento completo en el que se incluyen todos los participantes en ella, incluido el público). De este modo los distintos trabajos que confluyen en una puesta en escena van a tener nomenclaturas diferentes.

No cabe duda de que la disección realizada por Schechner puede parecer un tanto exagerada por la extrema separación que realiza, sin embargo sí resulta interesante en el sentido de que recogerá las distintas realidades operantes en escena así como las ideas de jerarquizaciones e imbricaciones de cada

uno de sus "trabajos" tal como también presentará de modo conceptual casi idéntico Luigi Allegri, quien se referirá a la "Idea de Teatro".

La "Idea de Teatro" pondrá en evidencia el hecho constatable de que cada época y cada concepto cultural entiende el teatro de manera diferente dando importancia a uno de sus elementos dominantes; así, el esquema de cambios jerárquicos genera modelos y conceptos teatrales diversos que no suelen ser recogidos en las historias de esta disciplina que suelen ser prioritariamente literarias.⁹ La evolución de las ideas teatrales irá combinada con la evidencia de que la escritura es un mecanismo privilegiado de fijación y codificación, de este modo, la distinción que se produce entre teatro-palabra y teatro-espectáculo deja de ser pertinente ya que el problema no se encuentra en la preeminencia e imperialismo de uno sobre otro sino en la instancia de representación que encontramos en los textos escritos ya que la realización escénica es la actualización de una potencialidad transformada en acto y ésta es la que constituye la esencia de la representación.

Todas las aportaciones que hemos repasado de manera esquemática nos sirven para poner en evidencia todos los elementos que se han puesto sobre la mesa en el estudio del fenómeno teatral. La redefinición/ reconceptualización del teatro ya esbozadas por los prácticos del teatro a lo largo de todo el siglo XX y formuladas "intelectualmente" por los teóricos de la literatura en primer lugar y los teatrólogos (especialmente los semióticos) con posterioridad darán lugar a temas de estudio que hemos reducido a tres grandes bloques temáticos y que exponemos de forma rápida tal como hiciéramos anteriormente con las aportaciones de los prácticos teatrales, con los que hallamos muchos puntos concomitantes.

1. *Definición no uniforme del concepto de "teatro"*

El teatro no va a ser considerado exclusivamente como un material literario sino que tiene como base una serie de componentes, que los estudios semióticos han calificado como "códigos" (Kowzan) con características particulares que se combinan en la escena para producir otra realidad (Ruffini).¹⁰ Esta realidad posee una estructura jerárquica que varía a lo largo de la historia y que da lugar a una nueva perspectiva del quehacer escénico.

Así, la visión del teatro no es uniforme ya que depende de las coordenadas temporales, de las normativas estéticas y, fundamentalmente, de la idea de cultura que va a incidir en la producción artística a la que no es ajeno el teatro.

Esta redefinición del teatro va a afectar a los elementos textuales y a los de la representación, tal como hemos visto anteriormente. La caracterización del

teatro como sinónimo de representación y de drama como el componente literario (según Elam), es decir, la diferenciación terminológica va a dar lugar al planteamiento de delimitación de la relación entre ambos de la que suelen plantearse dos opciones radicales que no corresponden a las posibilidades reales del trabajo escénico:

Lo visual (la representación) es simplemente la traducción de un texto: traducción intersemiótica o trasmutación en que se produce la traslación o interpretación de signos lingüísticos en signos no lingüísticos o bien, texto y representación son dos sistemas autónomos no convertibles no redundantes ni sinónimos ya que no se pueden decir con ellos las mismas cosas.

En este sentido, se da un planteamiento unificador centrado en la búsqueda de la teatralidad/ dramaticidad/ espectacularidad; es decir, cuál es la especificidad teatral que permite la lectura de cualquier texto, incluso de textos no dramáticos de manera que tendería a desvelar los parámetros a través de los cuales el texto puede "entrar" en el espectáculo. Esta entrada entronca con el trabajo de dramaturgia definida como el trabajo sobre un texto o idea de cara a una representación pero también, en un nivel meramente textual, como el trabajo que un autor dramático hace de textos teatrales propios o ajenos para una determinada puesta en escena.

La dramaturgia, entendida en este último sentido sería un puente entre la mera especulación literaria y su plasmación escénica así como una técnica de manipulación textual conjuntamente con la idea de adaptación, es decir, el ajuste de textos no teatrales a normativas supuestamente teatrales.¹¹

2. Variaciones terminológicas respecto al texto y a la representación

A pesar de que hemos comentado anteriormente la existencia de elementos unificadores, éstos se refieren conceptualmente a realidades distintas: la dramaticidad va a definirse como la delimitación de los elementos supuestamente dramáticos que hallamos en textos no teatrales; la teatralidad y la espectacularidad se confunden en cuanto que son considerados como los elementos que ayudan a la confección de la puesta en escena desde las ayudas al actor hasta la conformación de espacios o la construcción de significados por el espectador.¹²

En todo caso, cualquier matización respecto a estos conceptos ha provocado la aparición de variantes terminológicas para referirse a los puntos en contacto entre el texto y la representación como son las distinciones entre texto dramático, texto literario dramático, texto espectacular (De Marinis), el texto dramático como base de una virtualidad escénica (Gulli-Pugliatti), la existencia de una instancia predeterminante/ texto/ idea de puesta en escena en un

nivel narrativo, la diferencia entre texto y representación basada en las diferencias positivas o negativas de la retórica (Ruffini) o, finalmente, la intransitividad gestual que lo diferenciaría de la realidad (Allegrí).

Así pues, las variantes de escritura según el punto de relación con la literatura o con la escena van a repercutir en la aparición de nuevas modelizaciones en los tipos de análisis que van a plantearse tanto referidos al texto como al espectáculo.

3. *El teatro como disciplina eminentemente humana que se "presenta"*

En todo lo especificado anteriormente subyace un planteamiento básico, el hecho de que el teatro es considerado como un arte esencialmente humano que implica la participación de dos grupos humanos, el de actores y espectadores, y, por tanto, el carácter eminentemente social y socializado del hecho teatral.¹³ Este componente social y su planteamiento teatral lleva consigo estudios acerca de la comunicación teatral (Ubersfeld) diferenciada de la exclusivamente verbal/ lingüística a partir de la cual se proponen distintos grados de intervención en un proceso comunicativo complejo que reúnen texto y representación. De igual manera este aspecto de comunicación se complica al ser un arte espacio-temporal en el que las situaciones de discurso y los referentes de discurso del texto y la representación se combinan y entretajan de forma múltiple. Finalmente, el componente social lleva implícito el estudio de las relaciones de la escena, no tanto del texto, con la realidad extraescénica dando lugar a conceptos nuevos que intentan definirla.¹⁴

Así, en algunos momentos, el término "representación" será sustituido por los de "re-presentación" o "presentación", que plasman un sentido activo del fenómeno teatral, ya que en la escena se da un acto de repetición, de "presentar de nuevo", algo cuyo sentido está siempre fuera de la escena, no tanto en el texto dramático sino en la realidad de la cual hay una selección de rasgos pertinentes que se trabajan en escena. De este modo, la representación se entendería como la organización de una acción dramática, no necesariamente de un texto, en un tiempo y espacios escénicos con la que el hombre describe, explica o construye la realidad mediante la invención de "otra" realidad.

Los temas de reflexión sobre el fenómeno teatral son, pues, múltiples y complejos. Hemos querido exponer en estas breves líneas algunas de sus líneas de estudio, en concreto sobre las relaciones entre texto y representación, objeto de las mismas y en su vertiente conjunta entre las aportaciones de los teóricos y los prácticos del teatro y apreciamos que las trayectorias y opiniones son coincidentes.

Constatamos, pues, que el siglo XX ha sido fundamental en la recuperación del componente espectacular del teatro y, en este sentido, los escritos de los prácticos del teatro deben ser considerados como inestimable ayuda para la sistematización teórica de los componentes del fenómeno teatral. La colaboración entre literatos y compañías, la consolidación de la figura de los dramaturgos y traductores en relación con el trabajo de montajes específicos, los escritos sobre vivencias escénicas propias y las incursiones de los teatrólogos en la producción de escena demuestran que una polémica que, en su momento, estuvo vigente en la actualidad no se produce del mismo modo. Son, pues, dos realidades que coexisten "in-dependientemente". Deducimos que el debate en el siglo XXI cambiará de contenidos y la relación de pareja "casi" perfecta deberá convivir con un tercer elemento, la tecnología.¹⁵

NOTAS

1. Los factores religiosos afectan esencialmente al teatro occidental donde la influencia del cristianismo tiende a orillar los elementos del espectáculo. No sucede así en el teatro oriental en el que las relaciones entre el concepto (idea normalmente religiosa) y su plasmación gestual responde a una unidad extrema que refleja la conexión de las fuerzas terrenas con las espirituales. En este sentido, es extraordinariamente interesante la lectura de los trabajos de la llamada "antropología teatral" y los espectáculos que responden a esta tendencia.
2. Debemos señalar que, en las referencias bibliográficas, señalamos al autor que expresa las opiniones correspondientes y cuya obra podrá encontrarse en las últimas páginas. El motivo no es otro que el estar haciendo referencia a ideas muy globales expresadas, normalmente a lo largo de la producción de un teórico concreto.
3. La irrepitibilidad del hecho teatral es, sin duda, uno de los motivos por los cuales es mucho más cómodo recurrir al análisis del texto teatral. Cabe señalar, sin embargo, la existencia de intentos de notación del fenómeno teatral como la notación coreográfica, las figuras filiformes o la notación matemática. Es evidente que la principal ayuda para el análisis del espectáculo son los medios audiovisuales y los cuadernos de dirección o materiales complementarios de anotación escénica.
4. No cabe duda de que el principal representante del trabajo de dramaturgia es Bertolt Brecht. Desearíamos aquí plantear la multiplicidad de relaciones que se han producido a lo largo del siglo XX entre los autores y las compañías teatrales: los autores de teatro son asimilados conceptualmente por un sistema de interpretación (Chejov-Stanislawski), el autor es miembro de la compañía teatral y escribe pensando exclusivamente para ella (Enrique Buenaventura y el TEC de Cali), los grupos incorporan a un autor de fuera cuya colaboración se produce bien remodelando un texto propio bien adaptando textos ajenos siguiendo las indicaciones del grupo convirtiéndose en el dramaturgo del mismo (teatro español independiente) o, el caso más frecuente en que las relaciones con el autor se refieren exclusivamente al permiso que éste da para realizar un espectáculo. Estas posibilidades son ampliables a los traductores o a investigadores que realizan versiones/ adaptaciones para la escena (como es el caso de los textos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico).
5. Apuntamos aquí algunos de los representantes más destacados de la dirección escénica y de la práctica teatral. Es evidente que la lista sería interminable, de ahí la restricción de nombres. Sí

- deseñaríamos destacar en este primer apartado las aportaciones de Peter Brook, quizá uno de los hombres de teatro más interesantes en el nivel teórico, quien en sus obras presenta un corpus reflexivo homogéneo representativo del tema que ocupa estas páginas.
6. Ya nos hemos referido a estas relaciones anteriormente; si deseamos señalar aquí el hecho de que la finalidad última del teatro suele corresponder a estructuras narrativas concretas pero, evidentemente, combinables: una finalidad lúdica se asimila habitualmente a las narrativas clásicas (es decir, con situaciones imbricadas unas en otras y desenlace hacia el final de la obra), las finalidades ideológicas se asimilan a las narrativas yuxtapuestas (es decir, situaciones acabadas y escenas encadenadas cronológicamente).
 7. Nos referiremos más adelante al concepto de dramaticidad que en su término sigue las propuestas del Formalismo Ruso respecto a la "literaturidad" es decir, qué elementos definen o diferencian a una obra literaria de una no literaria. En teoría de la literatura habrá también referencias a la "poeticidad" y a la "narratividad" de este modo se intentan buscar las constantes que definen cada uno de los géneros literarios tradicionales.
 8. El punto de partida de Schechner es práctico, es decir, combina la mera escritura teatral con el proceso de creación de un espectáculo y los elementos o grupos humanos que participan en una representación, el de actores y público. Estos elementos son el área de acción, el concepto o la idea dará lugar a las terminologías correspondientes.
 9. Subyace en la propuesta de Allegri el concepto de dominante de Mukarovsky. Evidentemente a lo largo de la cronología del teatro hay distintas ideas o centros de atención que darían lugar a diversas "historias" del arte escénico: el actor (Edad Media), la combinación autor/ actor/ director/ compañía (siglos XVI-XVII), teatro de autor (siglos XVIII y XIX), multiplicidad de dominantes contemporáneas (teatro de autor, teatro de director, teatro de actor, tecnología, gestión teatral...). Evidentemente, combinadas con las ideas culturales que se dan en cada momento histórico.
 10. Tal como sucediera anteriormente con las aportaciones de los prácticos del teatro, mencionamos exclusivamente los trabajos fundamentales que recomendaríamos personalmente como lectura mostrativa de la investigación semiótica. Es casi una bibliografía básica de acercamiento a esta modelización teatral.
 11. A pesar de especificar en estas páginas sólo dos técnicas básicas de manipulación textual, la dramaturgia y la adaptación, la terminología y las posibilidades son múltiples, baste para ello hojear las publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico donde encontramos: "versión de", "en versión de", "revisión de texto" o "adaptación". En cualquier caso la indeterminación terminológica pone en evidencia la multiplicidad de relaciones que pueden darse entre el adaptador y la pieza adaptada o, si se prefiere, distintas posibilidades de manipulaciones textuales.
 12. Cabe señalar que las delimitaciones que pueden ofrecerse no son claras ya que combinan elementos meramente textuales (características del texto literario llamado teatral) con las espectaculares (elementos no verbales que son susceptibles de ser encontrados en un texto supuestamente teatral). Si parece evidente que en los tres casos se recogen todos los elementos que se dan en el hecho teatral, desde el aspecto de fabulación hasta los mecanismos de la recepción pasando por los aspectos de producción teatral.
 13. La socialización del fenómeno teatral hará que se diferencie de otras disciplinas espectaculares, bien desde su aspecto reproductor o instantáneo; también permitiría proceder a una hipotética diferenciación entre teatro y ritual. Serían, pues, todos los estudios de la estética, antropología y sociología de la producción/ recepción del teatro.
 14. Sólo hemos apuntado a Anne Ubersfeld como principal representante de la comunicación teatral; sin embargo debemos mencionar los trabajos de Mounin, Elam o De Marinis como investigadores que matizan las aportaciones de la teórica francesa. Nos interesa destacar aquí el hecho de que los prácticos del teatro ya en el primer tercio del siglo XX señalan los elementos de la comunicación teatral de manera, evidentemente, intuitiva; tal sería el caso de Meyerhold con su distinción entre el teatro lineal y el triangular.

15. No cabe duda de que las relaciones del teatro con los medios audiovisuales (especialmente las relaciones con el cine no sólo en su aspecto textual) como con las aportaciones informáticas y tecnológicas (sería un caso destacable el concepto de "teatro digital") o las relaciones interculturales marcarán las vías de estudio o aproximación al fenómeno teatral durante el tercer milenio.

OBRAS CITADAS

- Allegri, Luigi. *Teatro, spazio, società*. Venecia: Rebellato editore, 1982.
- . "Teatro vs espectáculo. Materiales para una oposición". *Eutopías 1*, vol.1/2 (1985): 157-80.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Brook, Peter. *El espacio vacio*. Barcelona: Península, 1973.
- . *La puerta abierta*. Barcelona: Alba, 1997.
- . *Más allá del espacio vacio*. Barcelona: Alba, 2000.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982-83.
- Craig, Edward Gordon. *El arte del teatro*. Méjico: Gaceta, 1987.
- De Marinis, Marco. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milán: Bompiani, 1982.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.
- Gielgud, John. *Interpretar a Shakespeare*. Barcelona: Alba, 2001.
- Gulli-Pugliatti, Paola. *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in "King Lear"*. Mesina/ Florencia: G.D'Anna, 1976.
- Kowzan, Tadeusz. *Littérature et spectacle*. Varsovia: Mouton/ PWN, 1975.
- Mamet, David. *Verdadero y falso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999.
- Meyerhold, Vsevolod. *Teoría teatral*. 3ª ed. Madrid: Fundamentos, 1979.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1972.
- Mukarovsky, Jan. *Il significato dell'estetica*. Turín: Einaudi, 1973.
- Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. París: José Corti, 1980.
- . *Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.
- Ruffini, Franco. *Semiotica del testo. L'esempio teatro*. Roma: Bulzoni, 1978.
- Schechner, Richard. "Drama, Script, Theatre and Performance". *The Drama Review* 17 (1973): 5-36.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*. París: Éditions sociales, 1980.
- . *Lire le théâtre*. 2ª ed. París: Éditions sociales, 1982.
- Veinstein, André. *La puesta en escena, su condición estética*. Buenos Aires: Cía. Fabril editora, 1962.
- Zich, Otakar. *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*. Praga: Melantrich, 1931.