

## LA COMUNICACIÓN TEATRAL

Rafael NÚÑEZ RAMOS  
*Universidad de Oviedo*

El teatro es uno de los dominios que más han interesado a la semiótica en los últimos años; la pluralidad y la variedad de los signos que la actividad teatral moviliza sobre los escenarios, la presencia viva de los destinatarios en la sala, la problemática tensión entre el texto y la puesta en escena permiten plantear cuestiones importantes para un mejor conocimiento no ya de la relación teatral, sino de la interacción entre las personas en general.

Al situar mis reflexiones en el ámbito de la comunicación teatral pretendo, sin embargo, dejar a un lado los problemas de la relación texto - representación, que me parecen engañosos, para centrarme en la relación comunicativa y estética que tiene como principal protagonista al receptor, sea lector, sea espectador, y para ello voy a partir del análisis de los caracteres específicos del texto teatral y del tipo de respuesta que determinan, con el fin de deducir de ahí las condiciones teatrales de los espectáculos.

### La comunicación.

Ante todo quisiera señalar que no entiendo por comunicación la transmisión de información de un emisor a un receptor, al menos cuando emisor y/o receptor son seres humanos, y sobre todo en los procesos que llamamos estéticos. Siendo los seres humanos organismos autocreadores, como defiende el cognitivismo contruccionista, los estímulos e informaciones que reciben, los intelectuales, pero sobre todo los sensoriales, no se registran y almacenan

en la memoria o en la conciencia, sino que entran en contacto con el contenido de ésta y la incitan a constituir su propia información.<sup>1</sup> Esto es más acusado en la comunicación artística: sería artista aquél que trata de conocerse mejor a sí mismo en la elaboración de su mensaje y, haciéndolo público, incita a los demás a que se conozcan mejor a sí mismos, según sugiere M. Leiris<sup>2</sup>, pero este conocerse mejor del destinatario sólo es posible en la medida en que participe en la elaboración del mensaje final, de que sea también auténtico artista, es decir, creador, autopoético.

Desde luego, no es posible hablar de una subjetividad absoluta en la percepción de estímulos comunicativos, de una creación total del sentido: de hecho, todo intercambio de señales se basa en cierto consenso sobre su valor intersubjetivo (lo que implica sin duda una pérdida de su capacidad informativa) y, además, la sociedad y el aprendizaje social tienden a uniformar las situaciones e incluso las reacciones.

Sin embargo, la comunicación estética es precisamente aquella que trata de preservar en el individuo su iniciativa y explotar su condición autopoética. Por eso se habla, a propósito del arte, de la variabilidad de las lecturas, de la plurisignificación de los textos, de la participación del lector, de la imposibilidad de interpretación. Ello se ve favorecido, entre otras razones, por el carácter sensorial, esto es lo que significa estético etimológicamente, de la contemplación que el arte propone, frente al carácter más conceptual, racional y teórico de otros discursos como el científico, el ideológico e incluso, en buena medida, el discurso cotidiano.

En el caso del teatro, podría parecer evidente la primacía de la función estética, puesto que la proliferación de signos en la escena apunta a una percepción sensorial dirigida al oído y, principalmente, a la vista. Además, desde esta perspectiva, no sería discutible la preeminencia del hecho escénico sobre el literario, pues éste último utiliza casi exclusivamente el lenguaje, que supone una mediatización conceptual, una significación ya elaborada, frente a la concreción e inmediatez de la acción representada ante nuestros ojos.

---

1. Vid. Schmidt, S. J.: "L'interpretation: veau d'or ou nécessité?", en *Versus*, 35/36, maggio-dicembre, 1983, pp. 77-98.

2. Cfr. *Huellas*, F.C.E., México, 1988, p. 111.

Sin embargo, no creo que las cosas sean tan claras si las consideramos desde el punto de vista de la participación del lector o del espectador en la actividad estética que el objeto artístico pretende promover. En este caso, lo que interesa indagar no es la relación entre el texto y su representación, sino los mecanismos teatrales que los textos y las escenificaciones ponen en funcionamiento para hacer del receptor un participante activo y autocreador.

Considero que una representación que se ofrece al público para que la contemple cómodamente desde sus asientos es menos teatral que un texto que realiza la movilización interior de los sentidos y el organismo de quien lo lee. Desde luego, la reunión de ejecutantes y espectadores encierra, en principio, más posibilidades de conocimiento estético, porque hay un contacto sensorial superior, pero el predominio de lo visual acarrea consecuencias negativas; la vista es, en suma, el menos sensible de los sentidos, se ejerce de manera continua, mecánica y hasta involuntaria, y mantiene la distancia entre el perceptor y lo percibido.

Y, sin embargo, sólo desde un punto de vista visual se puede hablar genéricamente de cierta superioridad de la representación sobre el texto. Los profesionales del teatro saben que para despertar la sensibilidad del público no basta con hacerle mantener los ojos abiertos, que otros muchos factores pueden hacer fracasar el espectáculo, situándolo por debajo del texto que lo inspira. Son estas cuestiones las que pretendemos abordar a continuación.

### **La teatralidad de los textos.**

Afirmar la teatralidad de ciertos textos significa postular en ellos la existencia de mecanismos que promueven una lectura específica, distinta de la que se espera de un poema o una novela; este tipo de lectura es precisamente el que realizan los profesionales del teatro en la representación que, para ellos sí, constituye una forma privilegiada de respuesta estética.

Creo, sin embargo, que los textos auténticamente teatrales fomentan y exigen una lectura interior que moviliza no ya la conciencia, sino el cuerpo entero del lector, que realiza funciones análogas u homólogas a las del actor en el curso de la escenificación. Hay, pues, una forma de lectura que podemos llamar teatral. Pretendo ahora examinar cuáles son las condiciones más significativas del lenguaje del texto teatral que estimulan y favorecen este tipo de lectura.

### **El diálogo teatral.**

Los diálogos son el texto principal de la pieza dramática en el sentido que aquí nos ocupa: por su capacidad para crear una teatralidad dinámica, es decir, para promover una lectura que moviliza al sujeto en toda su complejidad de cuerpo y espíritu, que estimula no sólo su pensamiento, sino también y fundamentalmente, su imaginación corporal, su actividad sensomotriz, su cinefantasía (o fantasía del movimiento). Esta capacidad del texto teatral se fundamenta en las siguientes características:

#### **Actividad.**

En primer lugar, el diálogo del texto teatral es un elemento constitutivo de acción. La trama se despliega, perfila y desarrolla a través del discurso. Las palabras de los personajes constituyen la acción; no se trata sólo de que vayan acompañadas de acción o de gesticulación, sino que son la acción, es decir, el desarrollo, o simplemente la conservación, como en ciertas obras de teatro del absurdo, de una situación de partida. Por esta condición, el diálogo teatral se opone al monólogo y a los diálogos novelescos en los que lo que se despliega es el pensamiento y el carácter, y rara vez la acción. El diálogo teatral tiende siempre a modificar la situación, a alterar la relación de fuerzas y, de esta manera, hacer progresar el curso de los acontecimientos. Así, *La rosa de papel* de Valle-Inclán comienza con esta frase (que utilizaré como ejemplo reiteradamente) pronunciada por una mujer encamada a su compañero que golpea el yunque: *¡Deja ese martillar del infierno!*, incitación a la modificación de la actividad que se está realizando que desencadena los movimientos ulteriores del personaje.

#### **Interacción.**

Como actividad que hace progresar el desarrollo de la trama, el diálogo teatral, sin dejar de hacer referencia a los hechos, a las relaciones objetivas de la historia, expone, de manera implícita, no conceptual, la interacción de los personajes y sus relaciones afectivas y sociales, y lo hace por medio de un empleo predominante de la llamada función apelativa del lenguaje, en la que los signos apuntan hacia el receptor para orientar su conducta externa e interna. La acción

se desarrolla en las interpelaciones alternantes de los personajes y, simultáneamente, el texto teatral representa y llena de contenido semántico y fisiológico ese dirigirse de un personaje a otro que define su relación y su afectividad.

Ahora bien, el carácter apelativo de los diálogos teatrales es una mera indicación en el texto que sólo la lectura o la actuación podrá realizar plenamente, es una condición de las frecuentes exclamaciones, es decir, órdenes, ruegos, súplicas, amenazas, etc., todos ellos actos de habla que implican o proponen fuertes vínculos entre los hablantes (el ejemplo, *¡Deja ese martillar del infierno!*, contiene todos los ingredientes) vínculos sentidos o realizados, más que percibidos, por el lector, puesto que su emergencia depende más de la pronunciación efectiva de la frase y de la gestualidad que presumiblemente le acompaña que de su contenido nocional, pues, como señala Gregory Bateson<sup>3</sup>, los asuntos de relación -amor, odio, respeto, temor, dependencia, etc.- entre una persona y las otras personas o entre una persona y el ambiente se expresan de manera más eficaz por medio de la comunicación no verbal, es decir, de los signos que acompañan a las palabras y no de las palabras mismas que, sin embargo, son el vehículo y el soporte de estos otros signos.

De esta manera los signos concomitantes al lenguaje crean, en el acto de la lectura, un juego de movimientos, relaciones y direcciones de los personajes y, por consiguiente, un espacio imaginario específico en el que se van desarrollando.

### **Espacialidad.**

De manera que una tercera característica del diálogo teatral es, precisamente su implicación del espacio y de los objetos, es decir, de la situación, material, pero también anímica, espiritual o ideológica, en que se produce. Si el teatro es representación de una acción en el espacio por parte de un actor, el diálogo debe, entonces, asumir y hacer llegar a la conciencia del receptor el entorno en que se desarrolla que, muchas veces, es necesario para que las palabras dichas por los personajes tengan sentido.

---

3. Vid. Bateson, G.: "Redundancia y codificación", en su libro *Pasos hacia una ecología de la mente*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1985, pp. 441-455.

El discurso de los personajes ha de hacer compatible entonces la función apelativa con la función referencial, la dirección hacia el otro con la representación de los objetos presentes en el ámbito escénico, y el ámbito escénico mismo. Ahora bien, esta función referencial, que en el lenguaje ordinario suele ser predominante e inmediata, en el lenguaje del personaje teatral se integra con naturalidad, de manera indirecta, es decir, no como asunto central del discurso, que es apelativo, sino como alusión fundida en la unidad del enunciado, como *deíxis* natural, necesaria para la inteligibilidad de la frase por parte del interlocutor mismo: *¡Deja ese martillar del infierno!* Resultaría, en cambio, antiteatral, que estas alusiones a los elementos de la escenografía resultasen superfluas para los personajes, y tuviesen como destinatario sólo al lector, pues éste quedaría colocado fuera del ámbito escénico, con una implicación menor en el espectador (si necesita explicaciones es que no es cómplice).

### Oralidad.

Otra característica que me importa destacar tiene relación por un lado con la apelatividad, que ya hemos mencionado, pero también con la función expresiva. El lenguaje de los personajes de teatro es un lenguaje oral, tiene que estar escrito para ser hablado, para que sea sentido como hablado, como pronunciado (recordemos, de nuevo la frase breve, contundente, como un grito: *¡Deja ese martillar del infierno!*). Tanto la apelación, como la misma condición de actividad y el mismo asentamiento en un ámbito espacial implican y exigen la oralidad del discurso de los personajes de teatro, cosa que no ocurre cuando hablan los personajes de las novelas o de los ensayos dialogados, que se sienten como cavilaciones, interiores o exteriores, pero, en muchas ocasiones, imposibles de decir con naturalidad.

En cambio, el habla del personaje teatral se siente, ya en la lectura y a causa de esta condición exigida por el diálogo, como si tuviese una entonación, un timbre, una voz, como si estuviese acompañada de una gestualidad, siendo estos elementos paralingüísticos los signos, aunque implícitos, más significativos del texto, pues, como señalamos, significan la relación entre los personajes, entre estos y el espacio y, en fin, entre el texto y el lector.

## Expresividad.

Decíamos que esto se relaciona con la función expresiva (emotiva en la terminología de Jakobson) del lenguaje. En efecto, el texto del diálogo no se presenta como clausurado, entre otras cosas por su misma necesidad de realización oral. La oralidad es una implicación y una exigencia del texto, pero no un significado predeterminado, que el de las palabras sólo puede orientar. La entonación particular y la gestualidad concomitante son un trabajo del actor, del lector en el caso de la lectura, y en esa realización específica de cada cual se despliega la actitud del personaje, que en el texto se halla definida de manera general, a modo de orientación, y que en la recreación del actor y del lector se podrá enriquecer, matizar y acomodar en las direcciones específicas que cada ejecutante pueda imponerle incluso de manera espontánea e impremeditada.

Cuenta Roman Jakobson que un antiguo discípulo de Stanislavski le refirió en una ocasión cómo el famoso director de escena le había pedido que hiciese cuarenta mensajes diferentes con el mismo enunciado, *esta noche*, a base de diversificar su tinte expresivo. Y lo consiguió. El mismo Jakobson repitió el experimento y comprobó que la mayor parte de los oyentes podía descifrar correctamente los mensajes.

Esto significa, primero que el texto teatral de los diálogos, para adquirir carácter teatral y hacerse presente como tal en la conciencia del lector, debe tener esa condición de oralidad; pero, segundo, también que esa condición deja las puertas abiertas al trabajo creador del actor o del lector, pues, como lenguaje literario, posee la ambigüedad que la interpretación puede transformar en complejidad del carácter del personaje o de la visión del mundo de la obra, y como lenguaje icónico y teatral, que utiliza lo verbal para realizar los signos concomitantes del gesto, la voz y el movimiento, excita los organismos afectados e implica al sujeto completo en la experiencia. En la frase *¡Deja ese martillar del infierno!* se percibe no sólo una ambigüedad pragmática (puede ser una orden, una súplica), sino expresiva (puede ser dicha con odio, con ternura, con dolor, con una mezcla de estos y otros sentimientos que sólo la pronunciación efectiva puede manifestar).

## Gestualidad.

En todo lo anterior está contenido otro aspecto fundamental del teatro: la gestualidad. Como ya hemos visto, la manifestación de la actitud interior (expresión) y de la orientación hacia el otro (apelación), la *relación* con uno mismo, con los demás y con el entorno, es significada o desencadenada más directa y eficazmente por los signos paralingüísticos de la oralidad y por los gestos, los movimientos internos del cuerpo que la propia realización oral arrastra. Pronunciar una frase como *¡Deja ese martillar del infierno!* lleva consigo casi inevitablemente una modificación de la expresión facial y un movimiento de brazos.

Esta modulación corporal comporta, en la comunicación ordinaria, significados afectivos que el hablante emite pero que no controla fácilmente, es decir, expresan al sujeto sin que éste pueda evitarlo, de ahí que el lenguaje teatral, al fomentar en la lectura una gesticulación incoativa interior, estimule la respuesta personal y la emergencia de aspectos de su personalidad de los que no era enteramente consciente. Si, como supone el mencionado Bateson, la traslación de los mensajes cinéticos y paralingüísticos a palabras introduce en ellos una falsificación grosera, el proceso en parte inverso de provocar mensajes cinéticos, gestuales y paralingüísticos en la realización oral de las palabras permitiría la revelación de los sentimientos más auténticos de cada uno.

## La teatralidad.

Podemos, ahora, sintetizar todas estas características del texto teatral en una definición de teatralidad: la teatralidad es la condición del texto que hace posible en la lectura el sentimiento del lector de una presencia sensible (de manera que se puede ver y oír, e incluso, si se me permite la hipérbole, tocar) de los cuerpos, de los objetos, de los movimientos, de las relaciones, de las sensaciones, en una palabra, del personaje en su relación con el entorno espacial o ámbito escénico, si se quiere recordar el efecto más fundamental: la percepción sensorial, no intelectual, en la lectura, de los movimientos interiores y de las relaciones exteriores de los personajes y su mundo y la conciencia psicofísica de la reacción propia hacia todo ello.

La teatralidad es, en fin, una implicación de la estructura verbal, una condición del sentido del texto, y no una simple descripción de realidades



visuales. La teatralidad no se manifiesta de manera directa y explícita, sino que se siente implicada en lo que se lee, sin una clara conciencia de ella, como algo que emerge del contenido del texto, que hace más expresivo, más sensual, más rico el contenido del texto, pero no es el contenido del texto, sino una particularidad de su manifestación, en una lectura cuidada e intensa.

### **La percepción de lo teatral.**

La teatralidad es, pues, un factor textual, una peculiaridad de ciertos textos, generalmente los escritos con destino a la escena; por supuesto, podemos encontrar ocasionalmente partes muy teatrales en los relatos, pero habitualmente, necesitan una adaptación para poder ser representados. La teatralidad es un factor textual, decíamos, pero no es posible definirla sin recurrir al lector y a la lectura, porque, como todas las características de los textos, se queda en pura forma si no cuenta con algún organismo receptor que la ponga en marcha. Los rasgos y las condiciones del texto determinan en el lector una forma peculiar de respuesta, estimulan en él ciertos aspectos de su competencia (es decir, de su conocimiento de la tradición teatral, artística, literaria y cultural) y de su capacidad cognitiva (de percepción, de memorización, de imaginación, de sensibilidad). Así pues, para definir adecuadamente la teatralidad es necesario analizar también los rasgos de la lectura que la actualizan.

La pieza teatral, a causa de su unidad de sentido, forma un todo en el que cada elemento, cada parte, tiene su función y, por consiguiente, mantiene relaciones con las demás partes y con el todo. El sentido de la pieza exige la percepción simultánea de todas las partes, como en las artes plásticas. Sin embargo, esta percepción simultánea no es posible de manera exacta: la pieza se desarrolla y expone en el tiempo, las partes van apareciendo de manera sucesiva, no simultánea: cuando estamos leyendo una escena, no podemos leer la anterior o la siguiente.

Las facultades cognoscitivas del hombre permiten, sin embargo, cierta percepción del conjunto: el entendimiento interpreta, transforma la información sensorial en información semántica, conceptual, que luego la memoria procesa, es decir, reduce, almacena y, en el momento oportuno, recupera en su forma abreviada.

Desde este punto de vista, es decir, en lo que se refiere a la construcción del significado global, el procesamiento y recuperación de los datos recibidos, no existe ninguna diferencia significativa entre la percepción que hacemos del texto escrito y la percepción que hacemos de su representación. Al finalizar el acto perceptivo, lo que queda precisamente es esa imagen global: la impresión unitaria y resumida de un conflicto, de una situación, de una realidad humana compleja. Ahora bien, este resultado es demasiado pobre e intelectual, por tanto, insuficiente desde el punto de vista estético. Es necesario, entonces, plantear la posibilidad de una percepción de rendimiento inmediato, en el momento mismo en que se produce, efímera pero suficiente en sí misma, estética.

Los estudios de psicología cognitiva tienen buenas explicaciones de los procesos de lectura y memorización: es decir, de la aprehensión y almacenamiento de la información semántica. No tenemos tan claros los procesos por los que retenemos y nos vemos afectados por otras formas de información. Un dato, sin embargo, puede ayudarnos en nuestra investigación: la información sensorial, los estímulos que penetran a través de nuestros sentidos, se desvanecen apenas dejamos de prestarles atención. Por consiguiente, la información sensorial tiene que producir un efecto estético inmediato, en el momento mismo que se percibe: el placer, se diría, de encontrar una aprehensión simultánea de movimientos, gestos, objetos, palabras, tonos, voces... en su individualidad y en su potencia significadora. Cada frase del texto, como cada momento de la representación, en cuanto encierran esa multiplicidad de dimensiones teatrales, tiene una fuerza expresiva propia que actúa estéticamente sobre el lector en el momento mismo de la recepción.

Pero la lectura, además de participar de esta pluralidad de sensaciones, puede explicar mejor otro aspecto fundamental de la recepción de teatro, lo que podemos llamar la percepción corporal. Y creo que la lectura explica mejor este aspecto porque tiene relación con el ritmo y con la poesía.

Se dice que el ritmo es consustancial a la poesía, pero el ritmo no se puede percibir mentalmente, ya que es algo exclusivamente sensorial, es decir, producido por los sonidos como sonidos y no como signos de otra cosa, aunque en última instancia el significado también intervenga. Pero, paradójicamente, una percepción estrictamente sensorial tampoco es posible, pues el ritmo es cuestión de totalidad, es una especie de superestructura que abarca todo el poema, y los sentidos no pueden hacerse cargo de todo el poema en un sólo instante, no podemos oír todos los sonidos en un mismo acto, tenemos que esperar por los

que vienen a continuación y, cuando estos llegan, ya se desvanecieron los anteriores.

El ritmo se descodifica con el cuerpo, en los músculos, en la motricidad, en el aparato respiratorio y laringo-bucal, etc., es una invitación al movimiento, al baile, es la tensión psicofisiológica, permanente durante la percepción, entre la memoria de los datos recibidos y el deseo, suscitado por la propia memoria, de los datos por venir. Lo mismo ocurre con la lectura del teatro, que no puede hacerse solamente con los ojos y con la mente (como se leen las narraciones), sino con el cuerpo en general y con algunos órganos en particular, al menos hay que “respirarlo”. De esta manera el texto contagia al lector quien, a la vez que produce el sentido, lo encuentra representado en su organismo en forma de movimientos internos.

En conclusión, la percepción también tiene su unidad (sólo el análisis separa, pero la percepción es sintética) y su complejidad, pues el hombre posee muchos órganos y cada uno recibe sensaciones de un tipo particular. La percepción es lineal y global a la vez, la idea de conjunto que nos formamos y vamos modificando en el transcurso del acto perceptivo, va acompañada de impresiones, sensaciones, sentimientos que tienen una eficacia instantánea, pues se desvanecen cuando desaparece el estímulo que los produce, pero dejan también una especie de resonancia afectiva, una halo de sensaciones imprecisas pero homogéneas, imágenes e impresiones de todo tipo, que tienen tanta importancia como el sentido global del texto con el que interactúan. ¿Quién, por ejemplo, no tiene un recuerdo más visual que conceptual o semántico de algunas representaciones, o películas, o incluso de textos leídos? ¿Quién, sin ir más lejos, no tiene un recuerdo más sonoro y rítmico que semántico de algún poema?

En síntesis, la representación en la conciencia del receptor de una pieza teatral está constituida por una sucesión de informaciones semánticas e imágenes sensomotrices, i. e. imágenes que combinan la información captada por el sistema sensorial con los movimientos motores, musculares, necesarios: es decir, con imágenes de control motor, registradas en la memoria en forma de respuestas musculares y orgánicas. La palabra teatral encierra un contenido y un programa de movimientos internos y externos que el lector vive sin llegar a realizarlos<sup>4</sup>.

---

4. Vid. Gehlen, A.: *El hombre*, ed. Sígueme, Salamanca, pp. 214-225.

Hasta aquí he tratado de sugerir que el texto que posee características estructurales teatrales suscita una respuesta en la que predomina la producción de este tipo de *imágenes motoras*, reflejo del movimiento interno y externo que el actor realiza en la representación, y que es sólo *mostrado* al espectador cuando la puesta en escena desarrolla de manera predominante los aspectos visuales. A partir de ahora mi atención estará dirigida al análisis de los montajes teatrales en relación con las características que hemos observado en los textos, características que promueven el tipo de lectura que hemos analizado y que alcanzan una realización plena sobre los escenarios.

### El montaje teatral.

En mi opinión, los montajes teatrales serían aquellos que realizan sobre la escena los distintos aspectos de la teatralidad que el texto contiene en embrión y que la lectura actualiza de manera íntima. Ahora bien, esta realización puede estar orientada en dos direcciones contrapuestas, en una la teatralidad se muestra, y no es sino un elemento enfatizador del contenido de la pieza, sirve para dar fuerza, viveza, credibilidad al argumento, a los personajes, a los conflictos, a las situaciones, pero mantiene la respuesta estética del espectador en un plano mental (aunque no conceptual: el intelecto se conmueve, precisamente porque no consigue apresar el contenido en palabras y conceptos). Se trata, en suma, de un teatro-espectáculo, más espectáculo que teatro (Artaud: "¿quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea"?)<sup>5</sup>

En un teatro dirigido a la vista del público, como éste, los signos todavía significan, y por cierto que en este caso se amalgaman y se combinan para potenciar sus valores, de modo que su misma polivalencia impide una aprehensión meramente intelectual y favorece la estética. Pero la vista, hemos señalado, es el menos sensible y el más intelectual de los sentidos, de manera que los espectáculos visuales y mostrativos afectan poco al organismo, a la corporalidad del sujeto, o lo hacen en un sentido imitativo o simpatético.<sup>6</sup>

5. Artaud, A.: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978, p. 20.

6. Cfr. Selden, *La escena en acción*, Eudeba, Buenos Aires, 1972, pp. 226: "siempre son los objetos en movimiento los que suscitan en mayor grado este extraño impulso de 'sentir con'. Y es aquí donde descubrimos el significado verdadero de la participación. Vemos un velero y proyectamos sobre él nuestros sentidos. Pero no sólo sentimos a la embarcación que pasa frente a nosotros: sentimos dentro de nosotros mismos un poco de su agraciado movimiento"

### **El teatro acción.**

Por eso es notable otra dirección en que la teatralidad ya no se muestra, ejecutada por el comediante para el espectador, sino que se suscita a través del montaje envolviendo al público y obligándolo a tomar decisiones rápidas, intuitivas, físicas y no mentales, a reaccionar por sí mismo a los estímulos proyectados: un teatro, en suma, más activo que espectacular.

Como ya quedó indicado, esta dirección del teatro no hace sino realizar de forma plena las virtualidades de los textos en el espectador, y no sólo en el actor, que es el único que las explota en el teatro espectáculo. Entiendo, sin embargo, que este no se aparta necesariamente del teatro-acción, como trataré de concluir, pues posee medios para acercarse a alguno de sus objetivos, que, insisto, son homólogos de las formas de respuesta que estimula el diálogo teatral:

Ante todo, se trata de instaurar un ámbito común a espectadores y actores, cuya distinción, por otra parte, tiende a disolverse. La utilización de un espacio único que no distinga sala de escenario es sólo una de las posibilidades, quizá la más importante, en la medida en que permite la interacción actor-espectador, por mínima que sea; la mera posibilidad de interacción crea ya la sensación de unidad con el entorno físico y social, propio de la experiencia estética. Pero también funcionan en este sentido la luz y el movimiento, los desplazamientos del actor por ese ámbito común, que hacen al espacio dinámico, variable, y someten al espectador a la inquietud y la sorpresa.

El montaje impide el relajamiento del espectador, que frecuentemente debe permanecer de pie, atento a los estímulos que atentan contra su posición y, de esta manera, cobran un sentido que le afecta más íntimamente. La iluminación no tiene una función selectiva, para centrar la atención sobre la escena mostrada, tampoco tiene una función discursiva: mostrar puntos de vista; sino que engloba al público también para hacerlo consciente de su protagonismo.

De la misma manera, la música no es un acompañamiento o una ilustración, sino un elemento constitutivo fundamental, superior a la palabra, que afecta por igual a público y comediantes, creando en cada uno un movimiento, un ritmo interior, que es homólogo al movimiento corporal interno que supone la subvocalización exigida por el texto. Por el contrario, la palabra pasa a ser secundaria, se acepta el grito, la exclamación, que tienen un valor emotivo, expresivo, gestual y corporal, pero se rechaza el lenguaje como estructura conceptual y discursiva, que produce atención intelectual, pero inmovilidad física.

Finalmente, la actividad y el movimiento externo, que en la lectura se presentan de forma diríamos incoativa, como cinefantasía, es decir, disposición del cuerpo, de los músculos y de la mente para la realización del movimiento, pero sin desplazamiento efectivo, un poco como cuando jugando al tenis tenemos incluso hasta la figura dispuesta para iniciar el movimiento, que finalmente abortamos al ver cómo la pelota del rival se ha estrellado contra la red, en el montaje teatral la actividad y el movimiento externo, decíamos, se ejecutan plenamente: la interacción actor-espectador, y hasta espectador-espectador, es proxémica, y no verbal, y se expresa por medio del movimiento que el montaje induce en todos los participantes, los cuales, obviamente, no han de estar sentados cómodamente en sus butacas, sino de pie y dispuestos a modificar su posición.

La distinción actor-espectador se debilita, pero no queda anulada completamente: el espectador representa un papel, el de receptor, que, como vemos, es activo y no meramente contemplativo, pero su actividad está regulada por el diseño general del montaje, en el que, sin embargo, no interviene. El público, pues, es obligado a interpretar un papel y obtener de la interpretación una experiencia orgánica compleja. Este teatro no se contempla, como el carnaval según Bajtin, por tanto no se representa, no se muestra: se vive, se somete uno a las condiciones que los artistas imaginan, para alcanzar por medio de ellas un conocimiento efímero, profundo y vivido, de uno mismo.

No es frecuente encontrarse con este tipo de teatro que hace peligrar la situación del espectador en su comfortable actitud contemplativa, que no expone un conflicto humano o propone una visión del mundo, sino que invita al público a que despliegue su imaginación sensorial y corporal y busque una mayor conciencia de sí y de su relación con los otros, un teatro que se acerca al *happening* y que entre nosotros podemos ver representado en un grupo como *La Fura dels Baus*; un teatro que recuerda al pregonado por Artaud en su tratamiento suprapersonal o impersonal de los individuos, en el énfasis que pone en el espectáculo y el sonido y en su propósito declarado de asaltar al público<sup>7</sup> y no es frecuente encontrarlo porque es un teatro límite, que corre el riesgo de perder el espesor que proporciona la palabra *sensosemántica*, es decir, que significa más por cómo es dicha que por su valor convencional, palabra muscular y motriz característica del diálogo teatral. Por esta misma circunstancia, porque como solución genérica se automatiza rápidamente sustituyendo la novedad por su estereotipo, por la falta de consistencia en la

---

7. Vid. Sontag, S.: "El happening", en su libro *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 320. Artaud, A.: op. cit.

fábula y el lenguaje, el teatro más preocupado por la acción que por el espectáculo puede con frecuencia producir la mera impresión de movimiento inespecífico y de festividad puramente recreativa y gratuita, y no un auténtico conocimiento autorrevelador.

Sin embargo, este tipo de teatro, al exacerbar las condiciones de la teatralidad, muestra, a mi modo de ver, los objetivos que no puede dejar de proponerse también el teatro que no quiere renunciar a su soporte verbal y argumental, pero tampoco a producir una experiencia teatral en todos, y no sólo en los comediantes.

### Teatro espectáculo.

Termino, pues, señalando brevemente algunas condiciones que pueden hacer del teatro algo más que un espectáculo visual ilustrado con palabras:

1.- La potenciación del movimiento y el ritmo verbal. Si el ritmo me parece una condición necesaria de toda forma de arte, en el caso del teatro, especialmente el teatro convencional con separación de sala y escenario, el ritmo del movimiento y el ritmo del lenguaje es el único factor que puede implicar al público corporalmente. Ritmo del conjunto " no ritmo de la interpretación individual, pues ésta alcanzaría una respuesta mimética, mientras el ritmo global invita a una participación personal, como la música, que invita al baile.

2.- En relación con lo anterior, los silencios, las pausas, las interrupciones, necesarias para cualquier cambio en el escenario o en los actores, adquieren una importancia significativa. No sólo forman parte del ritmo general de la pieza, sino que constituyen espacios del público, momentos en los que puede producirse el acoplamiento que el resto del montaje pretende estimular, pues no se trata de hacer que el espectador perciba un ritmo, sino de que entre en el ritmo de la representación.<sup>8</sup> Por eso, los entreactos parecen fuera de lugar, constituyen

---

8. En *Tier mon*, de La Fura dels Baus, los cambios de escena y de accesorios exigen un desplazamiento de carros y aparatos que obliga al público a moverse y a buscar posiciones envuelto en la música que no cesa y con ello indica que tales movimientos forman parte del montaje global; es teatro acción. En *Woza Albert*, de P. Mtwa, M. Ngema y B. Simon, dirigida por Peter Brook, cada escena está dotada de un dinamismo rítmico gracias a los diálogos, casi métricos, y al trabajo de los actores; la transición entre escena y escena es rápida, permaneciendo frecuentemente uno de los personajes ante el espectador que, apoyado en el eco de las últimas palabra pronunciadas, en el ritmo que arrastran y en los efectos corporales que implica, puede sentirse parte de la situación, del engranaje general de la obra.

una ruptura en la percepción sensorial que sólo puede ser unitaria: como cuando leemos un poema, no podemos hacer una interrupción y luego retomar lo donde lo habíamos dejado.

3.- La música puede ser utilizada eficazmente por el teatro para sus fines: es un factor rítmico sustancial y explota el efecto de concentración que el oído produce en la conciencia del receptor, reforzando sus movimientos interiores y su imaginación corporal.

El sonido, verbal, musical o de otro tipo es un dispositivo movilizador inigualable, como lo ha mostrado Spire;<sup>9</sup> “nuestra oreja -compuesta, además de por el nervio auditivo, por nervios motores, músculos, cartílagos, membranas, huesos grandes y pequeños, canales, líquidos cuyos movimientos o modificaciones desempeñan un papel en la audición de ciertos sonidos, en la acomodación a la intensidad, a la distancia, en la apreciación de la dirección de los sonidos, en la orientación, el equilibrio- se comporta como un órgano motor de audición. Su funcionamiento da origen a sensaciones auditivas acompañadas de movimientos musculares que provocan sentimientos de esfuerzo, de molestia, de displacer, de dolor mismo, con ocasión de ciertas frecuencias en las vibraciones, de la sucesión demasiado rápida o demasiado lenta, o demasiado irregular, o demasiado intensa de ruidos o de sonidos” (pp. 35-36). Las excitaciones auditivas provocan, en fin, reacciones motrices separadas o concomitantes -acompañadas de una conciencia más o menos vaga- de los movimientos o detenciones de los movimientos de todo tipo, actitudes de las diversas partes de nuestro rostro y de nuestra persona, gestos mudos de nuestras extremidades inferiores y superiores, gestos sonoros como los de las palabras o de los gritos (p. 37).

4.-La iluminación puede sustituir con ventaja alguno de los efectos de la escenografía y además, por su flexibilidad, por su carácter móvil y envolvente, permite integrar con facilidad al espectador, ya sea incluyéndolo en el objetivo iluminado, ya sea creándole la ilusión de ser foco de percepción. La iluminación, es decir, la alternancia de luces y sombras con todos sus matices, sometida a las variaciones propias del ritmo es, como pretendía Appia,<sup>10</sup> música del espacio y, por tanto, factor de proyección en la profundidad de los movimientos internos del cuerpo.

---

9. Vid. Spire, A.: *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Librairie José Corti, Paris, 1986, pp. 35-37.

10. Cfr. Bablet, D. (ed.): *Adolphe Appia, 1862-1928 Actor - Espacio - Luz*, Fundación Suiza de Cultura Pro Helvetia, Zurich, 1984, p. 56.



Tanto en la música como en las luces, los resultados del teatro acción pueden incorporarse mecánicamente al teatro espectáculo en el que contribuyen a debilitar la separación sala-escenario sin por ello asignar al espectador un papel demasiado activo que le lleve a perder la fuerza de los hechos en favor de un movimiento continuo, pero inespecífico.

5.- La sobriedad de la escenografía es también un factor importante en la consecución de una teatralidad compartida, pues lo visual está en peligro siempre de contraer las enfermedades que Barthes analiza a propósito de la indumentaria teatral (el verismo arqueológico, la belleza formal o la suntuosidad).<sup>11</sup> Frente al sonido, que envuelve al oyente, proveniente de todas partes, la vista aísla, sitúa al observador fuera de lo que observa, que le llega en una sola dirección. La reducción del aparato escenográfico refuerza la sensación de profundidad, y la profundidad hace al espacio más "accesible" al observador.<sup>12</sup>

6.- Finalmente, me parece también muy eficaz teatralmente la utilización de espacios y, sobre todo, personajes imaginarios, interpelados desde el escenario por los actores, que forman una especie de "fuera campo" de caracteres comunes para actor y público.

En fin, lo específico de la comunicación teatral consiste en promover una respuesta compleja en el público, una respuesta que afecta a la totalidad de su organismo; el texto teatral, el teatro espectáculo y el teatro acción son opciones diferentes que enfatizan distintos aspectos de la estructura teatral y del organismo del hombre que los percibe. No me parece oportuno valorar las formas y establecer prioridades, pues el resultado final depende de la adecuación entre los fines concretos de cada propuesta y los medios que elige para desarrollarlos. Cada objeto estético debe ser valorado separadamente, no dentro de la clase en que el teorizador lo incluye. Además, no se trata de inventar continuamente nuevas formas de teatro, sino de inventar dentro de cada forma, de que cada propuesta sea capaz de atraer al espectador (presentándose bajo un encuadre relativamente verosímil: el del teatro, por ejemplo<sup>13</sup>) pero también de

---

11. Vid. Barthes, R.: "Las enfermedades de la indumentaria teatral", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 65-75.

12. Vid. Ong, W.J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, F.C.E., México, 1982, pp. 75-76.

13. Vid. Andacht, F.: "Así en el Teatro como en la vida", "Los marcos del mundo", en su libro *De Signos y Desbordes, Semiótica y Sociedad*, Monte Sexto, Montevideo, 1989, pp. 25-49.

sorprenderlo y de hacerlo un participante activo que se va descubriendo a sí mismo (modificando por tanto el encuadre en mayor o menor medida: transformando la distribución del espacio, pero también a través de la forma y el contenido del espectáculo mismo).

En fin si la acción y la participación directa del público en el montaje acentúan el carácter comunitario y vivido de la experiencia estética, si la lectura ofrece virtualidades de todo tipo, la escenificación del espectáculo, por disponer de muchos y variados medios, por abarcar y estimular la casi totalidad de los órganos perceptivos del ser humano, por conjugar múltiples voces y signos de muy diversos sistemas y por unificar la atención del espectador sin pérdida de la multiplicidad sensorial y semántica, por estar en condiciones de realizar las posibilidades del texto y estimular una participación afectiva y corporal próxima a la del teatro acción, el espectáculo teatral es quizá la forma más completa, pero también la más arriesgada y difícil, de comunicación con el público.