**Curso de Teatro y Artes Escénicas**

Análisis del texto teatral (5 horas)

Prof. Dr. Julio Vélez

**Índice**

Tema 1. El teatro como objeto de estudio e investigación.

Tema 2. Modelo estilístico-filológico

Tema 3. Modelo semiótico -comunicativo

Tema 4. Modelo técnico-profesional

Tema 5. Ejemplos de análisis

Tema 1. El teatro como objeto de estudio e investigación.

¿Cuál fue la evolución de la tragedia? ¿y de la comedia? ¿Qué importancia tiene el final “feliz” en la distinción genérica? ¿Qué les interesó a los comentaristas árabes? ¿Y a los renacentistas? ¿Qué le interesó a los comentaristas; el texto espectacular o el literario? ¿Cuándo aparece la semiótica teatral? ¿Qué interesa a los semióticos; el texto espectacular o el literario?

Tras la lectura del resumen de *La poética* de Aristóteles. Podemos plantearnos algunas cuestiones de importancia para el análisis teatral.

Básicamente, la Poética define y caracteriza la tragedia y otras artes imitativas. Junto a estas consideraciones aparecen otras, menos desarrolladas, acerca de la Historia y su comparación con la poesía (las artes en general), consideraciones lingüísticas y otras sobre la mímesis. Está dentro del grupo de obras aristotélicas tradicionalmente conocidas como esotéricas o acroamáticas (no publicadas). Es un conjunto de notas destinados a la enseñanza y que servían de guía o apunte al maestro. Estaban destinados a ser oídos y no a ser leídos. El más antiguo de los códices que contienen el texto de la Poética (ya sin la Comedia) es el codex Parisinus 1141, escrito a fines del siglo X o principios del siglo XI

Recordemos que para Aristóteles existían cuatro géneros en la poética: épica, trágica, cómica y ditirámbica, todas ellas de naturaleza mimética

Para su análisis, partamos del siguiente cuadro que divide las siguientes partes del conocimiento aristotélico.

****

Si nos fijamos en la situación de la retórica y la poética, veremos que estas están colocadas al mismo nivel que la lógica, el estudio de la naturaleza, la ética y la política como estudio de la naturaleza humana.

****

La poética, al estudiar los aspectos no formales del lenguaje complementa la lógica y, las dos juntas, analizan el problema del ser. Estamos en un momento de respuesta a la doctrina platónica según la cual las artes imitativas estaban por debajo de la noumenología (estudio de la idea). La tragedia es pues, un arte que sirve como complemento de la actuación ética y política (de ahí su proyección social) a la par que de la lógica y que la naturaleza (de ahí su proyección “científica” y “cósmica” y “filosófica”).

La tragedia es “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separadas cada una de las especies de aderezos en las distintas partes” de modo que “el más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos” (1450a). La fábula es por consiguiente el “alma” de la fiesta (1450a) mientras que los adornos serían complementos con una funcionalidad ancilar. Inmanuel Kant explica que: “Las mismas cosas que se llaman *adornos* [parerga]*,* es decir, las cosas no que son parte esencial de la representación del objeto sino que únicamente se refieren a él exteriormente como adiciones, y aumentan la satisfacción del gusto, no producen este efecto más que por su forma: así sucede en los cuadros de pinturas, en los ropajes de las estatuas y en los peristilos de los palacios” (ref.). Marcos, paños y peristilos esclarecen lo que es en realidad lo esencial el diseño de la obra, la pura forma. Kant tiene el teatro en mente al mencionar su diferenciación entre *ergon* y *parergon* y propone ejemplos de praxis teatral. Para él, el *ergon* dentro del teatro quedaría situado en lo que llamaríamos hoy día kinesia y proxemia (la actuación en sí misma) mientras que el *parergon* quedaría situado en la escenografía y decorados. Aristóteles y Kant efectúan una distinción entre lo principal de la acción (la fábula) y una serie de aderezos que pueden hacer la obra más o menos deleitable. El estagirita tiende a favorecer la acción por encima de los personajes, la música, y, por supuesto, los complementos escénicos.

Para Aristóteles la comedia no debe basarse en la invectiva, sino en lo risible, que es parte de lo feo. En sus propias palabras:

La comedia es, como hemos visto, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.

*La poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos 1974, 142; 1449ª pp. 31-35.

Para Rosana Llanos López Aristóteles insiste «en que los ‹inferiores› lo son desde el punto de vista estético y no ético-moral.» *(*2007, 62). Aristóteles distingue entre invectiva, y lo risible o lo cómico, que, a su vez, forma parte de lo feo, pero de una fealdad que no produce dolor. No sabemos a ciencia cierta quién recibe la violencia, si el espectador en particular, el público en general o los personajes cómicos.

 El desarrollo de la doctrina aristotélica tuvo múltiples altibajos de tal manera que los comentaristas árabes que trabajaron con el texto fueron entremezclando nociones de la sátira (que si puede producir dolor) con los de la comedia (que Aristóteles definía precisamente a partir de su alejamiento del dolor). Así, en el *Comentario sobre la poética de Aristóteles* de Avicena (980-1034) mantiene la definición aristotélica en algunos pasajes mientas que añade que la comedia proviene de la sátira, por lo que sí puede hacer daño. Como indica Rosana Llanos López parece intuirse «un pensamiento negativo hacia este género […] al ligarlo a un tipo de comicidad de mal gusto y poco provechosa para los espectadores, que precisamente es la que se entiende como propia de la sátira.»[[1]](#footnote-1) Esta doctrina continuará en los comentaristas quinientistas del estagirita quienes formulan que el agente cómico no ha de ser inocente, ni ser semejante a nosotros, para no suscitar compasión. Eso sí, su castigo, si bien es merecido, no puede ser excesivo, precisamente porque tornaría entonces en piedad. Como indica Trissino en su *Poética*: «quel mal que non si truova in noi sempre è soave a remirarlo in altri. Ma se simili mali sono in noi, non ci mueve riso il vederli in altri.» (Vega 1997, 33 )

Se le atribuye a Horacio otra teorización de la risa que una cierta difusión en el Siglo de Oro. Castalio, en la «tabla cuarta» de las *Tablas poéticas* (1606) de Francisco Cascales, afirma que «[l]a comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa, limpia el alma de los vicios.» *(*1975, 203). En el teatro breve la risa es una herramienta que instruye y deleita. Es innegable que las nociones de la risa canónica en nuestro siglo XVII están imbuidas de esta noción pseudohoraciana, y, de esta manera, es la noción más aceptada en la poética de Cascales, la principal en Guillén de Biedma, comentador del clásico y una de las nociones destacadas por el Pinciano y por Carvallo (II, 50-69). Con la noción horaciana en el Siglo de Oro se resuelve un gran problema, se le concede a la risa la capacidad de limpiar el ánimo de las pasiones del espectador.

Otro pensador clásico que le dedica un estudio a la comedia es Cicerón, quien desarrolla las nociones aristotélicas en el *De oratore*, donde le recuerda al orador la necesidad de introducir elementos humorísticos en sus discursos para ganarse mejor al auditorio. La deuda de Cicerón con Aristóteles es ostensible, de hecho, propone una noción de lo cómico que se articula a partir de dos factores: *tiritado et deformitas* o «desproporción y deformidad».

En la *Filosofía antigua poética* Ugo dice: «la risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo, de lo cual ay en el mundo más que otra cosa alguna. Sea, pues, el fundamento principal que la risa tiene su assiento en fealdad y torpeza.» El Pinciano efectúa un pequeño y sutil cambio en la noción de la risa aristotélica pues se ‹olvidan› de uno de los aspectos principales de la risa aristotélica: no puede producir dolor.

Tema 2. Modelo estilístico-filológico

 El modelo estilístico-filológico parte del conocimiento de la retórica clásica y la aplicación estilística al análisis de la literatura. Su versión última, que considero más refinada, se encuentra en los trabajos de Javier Huerta Calvo y Antonio García Berrio**[[2]](#footnote-2)**. Reproduzco a continuación el modelo de análisis que presentan para el texto teatral.

**EL ANÁLISIS DE TEXTOS TEATRALES**

 Fases del análisis

 1. ACCIÓN

 2. SITUACIÓN

 3. PERSONAJE

 4. LENGUAJE

 4.1. LENGUAJE LITERARIO

 4.2. LENGUAJE ESPECTACULAR

 5. TEMÁTICA E IDEOLOGÍA

1. ACCIÓN

 1.1. Organización del texto

 1.1.1. Elementos iniciales (Paratexto)

 1.1.1.1. Titulación

 1.1.1.1.1. Título

 1.1.1.1.2. Subtítulo

 1.1.2. Textos preliminares

 1.1.2.1. Dedicatoria

 1.1.2.2. Lema

 1.1.2.3. Prólogo

 1.1.2.4. Elenco (*Dramatis personæ*)

 1.1.3. Textos posliminares (epílogo)

 1.1.4. Otros elementos (dibujos, ilustraciones)

 1.2. Estructura de la acción dramática

 1.2.1. Desarrollo de la acción

 1.2.2.1. Argumento

 1.2.2.2. Tipos de acción

 1.2.2.2.1. Acción principal

 1.2.2.2.2. Acción secundaria

 1.2.2. División de la acción

 1.2.2.1. Explícita

 1.2.2.1.1. Partes

 1.2.2.1.2. Actos o jornadas

 1.2.2.1.3. Cuadros

 1.2.2.1.4. Escenas

 1.2.2.2. Implícita (segmentos o secuencias)

2. SITUACIÓN

 2.1. Espacio

2.1.1. Configuración literaria (mediante el texto secundario

(1.2.1.2.)

2.1.1.1. Tipos (realista, fantástico, etc.)

2.1.1.2. Función y simbolismo

 2.1.2. Configuración espectacular

 2.1.2.1. Marco general (Tipo de teatro)

 2.1.2.1.1. Teatro al aire libre

 2.1.2.1.2. Teatro cerrado

 2.1.2.2. Escenario

 2.2. Tiempo

 2.2.1. Configuración literaria

 2.21.1. Tiempo de la acción (historia)

 2.21.2. Tiempo de la palabra (discurso)

 2.2.2. Configuración espectacular

 2.2.2.1. Tiempo de la representación

 2.2.2.2. Tiempo de la circunstancia (histórico)

3. PERSONAJE

 3.1. Función en la acción dramática: actante

 3.1.1. Sujeto

 3.1.2. Ayudante

 3.1.3. Oponente

 3.2. Forma y tipología

 3.2.1. Denominación

 3.2.1.1. Nombre propio

 3.2.1.2. Nombre común

 3.2.1.3. Otros

 3.2.2. Tipos (según diversas oposiciones:)

- realista/fantástico o alegórico

- divino/humano

- individual/universal

4. LENGUAJE

 4.1. LENGUAJE LITERARIO

 4.1.1. Enunciado dramático

 4.1.1.1 División

 4.1.1.1.1. Texto principal

 (lo que se dice en escena)

 4.1.1.1.1.1. Diálogo

 4.1.1.1.1.2. Monólogo

 4.1.1.1.1.3. Aparte

 4.1.1.1.2. Texto secundario

 (lo que se hace en escena)

 4.1.1.1.2.1. Acotaciones

 (indicaciones explícitas)

 4.1.1.1.2.2. Didascalias

 (indicaciones implícitas)

 4.1.2. Modalidad

 4.1.2.1. Prosa

 4.1.2.2. Verso (Métrica)

 4.2. LENGUAJE ESPECTACULAR

 4.2.1. Interpretación: el actor

 4.2.2. Mímica

 4.2.2.1. Significación de los gestos

 4.2.2.2. Relación gesto/palabra

 4.2.3. Cinésica

 4.2.4. Figurinismo

 4.2.4.1. Maquillaje

 4.2.4.2. Peinado

 4.2.4.3. Vestimenta

 4.2.5. Escenografía

 4.2.5.1. Decorado

 4.2.5.2. Iluminación

 4.2.5.3. Música

 4.2.5.4. Efectos especiales

5. TEMÁTICA E IDEOLOGÍA

 5.1. Temas

 5.1.1. Tema principal

 5.1.2. Temas secundarios o motivos

 5.1.3. Tópicos

 5.2. Intertextualidad

 5.2.1. Literaria

 5.2.1.1. Texto y género

 5.2.1.2. Textos y tradición literaria

 5.2.2. Cultural

 5.2.2.1. Artes plásticas

 5.2.2.2. Música

 5.2.2.3. Cine

 5.3. Contextualidad

 5.3.1. Texto y contexto social

Tema 3. Modelo semiótico -comunicativo

El artículo de Fischer-Lichte quien estudia la representación como texto teatral a partir de la terminología del semiólogo Iuri Lotman (explicitud / limitación / estructuración). En primer lugar, la **explicitud** parte de la necesidad de la fijación del texto. Hay una comunicación que entienden emisor y receptor por igual, un código compartido. El análisis depende de

* Sistemas de signos: p.e.. ¿sistemas simbólico, realista, romántico?
* Clases de los signos: p.e..¿vestuario histórico, moderninzador?
* Signos concretos y específicos: p.e.. ¿corte y longitud de los vestidos?

En segundo lugar, con respecto a la **limitación**, vemos lo que NO entra en la obra, ¿hay algo que adquiera una significación especial?

* Delimitación de elementos P.e. no hay luz, los personajes no se mueven, se hace referencia explícita a algo que no está en escena.
* Delimitación de tiempo y espacio p.e. una obra de teatro pensada para representar en un espacio escénico no convencional (una peluquería, un cementerio) que tiene que ser adaptado a un espacio convencional.

En tercer lugar, tenemos la **estructuración** que observa que la organización interna del espectáculo permite combinaciones.

* Todo signo se puede combinar con cualquier otro del mismo sistema.
* Todo signo se puede combinar con cualquier otro del mismo sistema de manera simultánea.
* Todo signo se puede combinar con cualquier otro del mismo sistema de manera igualada o jerárquica.

Estos tres elementos fundamentales de análisis y construcción de todo texto espectacular vienen marcados por dos medios. Fischer-Lichte mantiene estos son constitutivos y que conforman necesariamente el espectáculo: el actor y el espacio (528-29).

**4.2. El texto espectacular: fidelidad e interpretación del original.**

Para el análisis del texto espectacular en cuanto a su fidelidad e interpretación del original, Fischer-Lichte discute la teoría semiológica de Julia Kristeva.

 Douglas Bohórquez efectúa un buen y pedagógico resumen de la teoría total de *Julia Kristeva en su “Teoría, proceso e interpretación del sentido”, vid.* [*http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--4/html/dcd92e0c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\_25.html*](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--4/html/dcd92e0c-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_25.html)

Como resume Bohórquez Julia Kristeva parte del análisis de la materialidad significante del texto y de la producción del sentido que el trabajo en/sobre la lengua comporta. Para la francorrusa: el texto es un “aparato translingüístico” que redistribuye el orden de la lengua «poniendo en relación la superficie de un habla comunicativa que apunta a la información directa con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos» (Kristeva, 1969b: 76). Es decir, para Kristeva un texto no es sólo un sistema o estructura de signos, sino también y fundamentalmente, un proceso de lenguaje. Un sujeto en proceso que permite mostrar lo que pudiéramos llamar el “revés de la trama”, esa otra escena de la lengua trabajada por el descentramiento y la ambivalencia del sentido. Dada esta posible difusión del significado es importante tener en cuenta los signos que convierten la obra teatral en algo con significado propio.

**4.4. La narratividad escénica: claridad en los signos y en el discurso teatral.**

Para Kowzan en la representación teatral “todo es signo” (30), todo debe de ser reconocido de manera explícita o implícita y se debe de compartir un código mínimo para que este sea inteligible. Un signo es un elemento que representa a otro: un referente (singo) y un referido (la cosa a lo que se refiere).

Un signo siempre consta de dos partes:

* material, perceptible por los sentidos, a la que llamamos significante,
* inmaterial, psíquica, conceptual, a la que llamamos significado.

Se pueden dividir en signos naturales y signos artificiales.

* Naturales: mantienen una relación natural con la cosa significada, como el humo con el fuego.
* Artificiales: su relación con la cosa significada depende de una decisión voluntaria, casi siempre de carácter colectivo, como el lenguaje verbal.

En el arte teatral el signo se manifiesta con la mayor riqueza, variedad y densidad. En una representación teatral todo se convierte en signo, todo adquiere significado.

El teatro se sirve tanto de la palabra como de códigos no lingüísticos. Utiliza signos procedentes de cualquier actividad o campo: de la naturaleza, de la vida social, de las profesiones, y también de todos los demás dominios artísticos. No hay sistema de significación ni existe signo alguno que no pueda ser utilizado en el teatro, pero ninguno se manifiesta en estado puro o aislado. Por ejemplo, la palabra es modificada en su significado original por la entonación, la mímica, el movimiento, etc., y todos los restantes medios de expresión escénica actúan a la vez sobre el espectador (receptor) como combinaciones de signos que se complementan, se matizan entre sí o bien incluso se contradicen.

Para Anne Ubersfeld el signo es «los signos de la representación» son, a la vez, «presencias ejecutantes y signos de otra cosa» en lo que podría ser una definición semiótica del teatro. Contrapone las nociones de Saussure y de Peirce, y sostiene que «el referente del signo teatral es el universo del teatro». El signo, a la vez, “se refiere” a su objeto y “es” ese mismo objeto a la par que “todo cuanto dice lo remite a sí mismo” por lo que es también «autorreferencial». Es decir, encontramos una suerte tridimensional en los signos: “son”, “representan la realidad” y “representan a sí mismos”. Por poner un ejemplo platónico: una silla “es”, refiere a todas las sillas y es “un signo teatral que nos recuerda que estamos frente a una obra de arte”. En el teatro se plantean, pues, dos preguntas: a) «¿Quién es yo?»; b) «¿Cuándo es ahora?», porque el teatro «habla a la vez de sí mismo y de la ficción».

Kowzan mantiene un sistema de trece signos del espectáculo que son identificables:

1. La palabra o texto.

presente en casi todas las manifestaciones teatrales (excepto ballet y pantomima). Su carga significativa dependerá de los géneros dramáticos, de las modas literarias, de los estilos de puesta en escena. Puede haber disfunción entre la fuente de la voz y el sujeto hablante, como en el caso de las marionetas o en el uso de voces pregrabadas (lo que tiene también carga significativa).

2. El tono.

La entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad y la dicción modulan y matizan el signo lingüístico. Las variaciones en este aspecto pueden tener valor estético, pero también significativo.

3. La mímica del rostro.

Se trata del sistema de signos más próximo a la expresión verbal. Existe toda una serie de signos mímicos afines a formas de comunicación no lingüística, a las emociones y a las sensaciones corporales de agrado y desagrado.

4. Los gestos.

Un gesto es cualquier movimiento o actitud de las manos, los brazos, las piernas, la cabeza o el cuerpo entero, con el fin de comunicar signos.

5. Los movimientos escénicos del actor.

Son los desplazamientos del actor en el espacio y pueden ser:

Espacios sucesivos ocupados en relación a otros actores, a los accesorios, a la escenografía y a los espectadores.

Modos de desplazamiento (velocidad, ritmo, etc.)

Entradas y salidas.

Movimientos colectivos.

6. El maquillaje o la máscara.

Destaca el rostro del actor bajo determinadas condiciones de luz. Si es una máscara tipifica y fija el personaje. El maquillaje, junto con la mímica, crea la fisonomía del personaje.

7. El peinado.

Viene asociado al vestuario y al maquillaje, pero en realidad es un elemento independiente que puede proporcionar significados importantes, como tiempo, edad, momento histórico, estado de ánimo, etc.

8. El vestuario.

Es vehículo de signos artificiales de gran variedad. Medio más externo y convencional de definir al personaje.

9. Los accesorios.

Constituyen un sistema autónomo de signos. Pueden tener un significado identificador de lugares y situaciones, pero a veces adquieren una función teatral, cuando su presencia o ausencia puede modificar comportamientos o cobran un valor significativo dentro de la representación. Si representan simplemente objetos presentes en la vida con signos de esos objetos en primer grado.

10. El decorado o escenografía.

Su finalidad es representar un lugar, geográfico, social, o ambas cosas a la vez. Puede expresar tiempo, estación del año, parte del día, pero también puede transmitir atmósferas, ambientes, conceptos y situaciones. No se limita a los elementos que contenga, sino que también influye su colocación, sus cambios, etc. Puede incluso no existir y esto también tiene un valor significativo.

11. La iluminación

La luz sobre el escenario es un elemento introducido recientemente, pues su primera aparición se produce a finales del siglo XVII. Se aprovecha para destacar otros medios de expresión, pero en sí misma puede tener valor significativo. La luz teatral tiene un uso cada vez más amplio y rico desde el punto de vista del significado, tanto en espectáculo cubierto como al aire libre. Permite limitar el campo escénico; las luces, polarizadas sobre una parte del escenario, expresan un lugar determinado de la acción, y el foco del proyector aíslan un actor o un accesorio del resto de la escenografía. Intensifica o atenúa el valor de un gesto, de un movimiento. Dentro de la iluminación entraría también la proyección, aunque su función significativa puede sobrepasar el aspecto de iluminación. Puede haberlas fijas o móviles, pudiendo incluso sustituir al decorado. Actualmente, la proyección tiene formas muy variadas y se ha convertido en un medio de aportar signos de otros sistemas o incluso más allá de ellos.

12. La música.

El valor significativo de la música aplicada al espectáculo es indudable. Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, o a veces contradecir, signos de otros sistemas, o incluso reemplazarlos. Las asociaciones rítmicas o melódicas unidas a cierto tipo de música pueden evocar tiempos, ambientes, situaciones, lugar o época de la acción. El tema musical que acompaña las entradas y salidas de cada personaje se convierte en signo de cada uno de ellos, así como los motivos musicales para escenas retrospectivas. El caso más extremo es el del teatro musical, donde la música tiene el valor de la entonación y la dicción en la palabra.

13. Los efectos sonoros.

No pertenecen ni a la palabra ni a la música; son los ruidos. Hay signos naturales propios del mismo movimiento de la representación, pero los que interesan a efectos de lo significativo son los producidos con intencionalidad, pues siendo ruidos naturales o artificiales en la vida son reproducidos artificialmente para los fines del espectáculo y forman el sistema de los efectos sonoros.

**5.2. El estudio de los signos en el texto espectacular (signos verbales y no verbales —visuales, sonoros, actorales, etc.—)**

Los signos pueden quedar divididos en el siguiente esquema:

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| PalabraTono | TextoOral | Actor | Signosauditivos | Tiempo | Signos auditivos(actor) |
| MímicaGestoMovimiento | Expresióncorporal | Signosvisuales | Espacio y tiempo | Signos visuales(actor) |
| MaquillajePeinadoVestuario | Aparienciaexternadel actor | Espacio |
| AccesoriosDecoradoIluminación | Característicasdel espacioescénico | Externosal actor |  | Espacio y tiempo | Signos visuales(externos al actor) |
| MúsicaEfectos sonoros | Efectos sonorosno articulados | Signosauditivos | Tiempo | Signos auditivos(externos al actor) |

Tomado de <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/21/signos-y-significados-en-el-teatro/>

*(Este texto es resumen y adaptación del articulo de Tadeusz Kowzan “El signo en el teatro”, en el libro “Teoría del Teatro”, Edit. Arcolibros S.L.)*

Bibliografía on line modelo semiótico

BOBES NAVES, Mª Carmen (2004): «Teatro y Semiología», *Arbor* CLXXVII, pp. 497-508.

<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/591/593>

CORNAGO, Óscar (2005): «¿Qué es la Teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad»/«La teatralidad como paradigma de la Modernidad: Una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo xx», Hispanic Research Journal 6. 2, pp. 155-170.

<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

Tema 4. Modelo técnico-profesional[[3]](#footnote-3)

* 1. Documentación
		1. Documentación sobre el montaje
		2. Documentación sobre el texto
		3. Información sobre el creador
		4. Información sobre equipo creativo
		5. Documentación sobre el elenco
	2. Descripción formal
		1. Lugar de representación

O lugar teatral, recogiendo terminología de Patrice Pavis:

Término que hoy en día se utiliza a menudo como sustitutivo de *teatro*. Con la transformación de las arquitecturas teatrales —en particular el retroceso del escenario a la italiana o frontal— y la aparición de nue- vos espacios (escuelas, fábricas, plazas, mercados, etc.), el teatro se instala donde le parece conveniente, buscando ante todo un contacto más estrecho con un grupo social e intentado escapar de los circuitos tradicionales de la actividad teatral (Pavis, 2002:276).

* + 1. Disposición emisor/receptor
		2. Tipo de aforo
		3. Utilización o no de telón
		4. Descripción escenográfica
			1. Tipo de escenografía
1. Véase: https://[www.peroni.com/lang\_ES/scheda.php?id=52070](http://www.peroni.com/lang_ES/scheda.php?id=52070)
	* Escenografía fija/espacio único: escenografía invariable que denota un mismo lugar durante toda la representación.
	* Escenografía fija/espacio consecutivo: una escenografía invariable que denota, mediante la luz, el espacio textual, el espacio gestual, el espacio sonoro o cualquier otro, no mediante un elemento escenográ- fico, cambios seguidos de lugar.
	* Escenografía fija/espacio simultáneo: igual que la anterior, pero los distintos lugares de la acción se producen a la vez en el escenario, con- viviendo dos o más lugares de la acción, yuxtaponiéndose.
	* Escenografía semifija/ espacio único: una escenografía con uno o va- rios elementos inmutables y otros variables, que denotan un único lugar.
	* Escenografía semifija/ espacio consecutivo: una escenografía con un elemento fijo y otros variables que denota distintos lugares en el tiempo.
	* Escenografía semifija/ espacio simultáneo: una escenografía con un elemento fijo y otros variables denota varios lugares a la vez.
	* Escenografía de cambio total/ espacio único: una escenografía que tiene uno o varias mutaciones totales de sus elementos y denota un mismo lugar de la acción.
	* Escenografía de cambio total/ espacio consecutivo: una escenografía que tiene una o varias mutaciones totales de sus elementos y denota espacios distintos en el tiempo
	* Escenografía de cambio total/ espacio simultáneo: una escenografía que tiene una o varias mutaciones totales de sus elementos denota va- rios lugares de la acción a la vez (2014:35-36).
		+ 1. División del espacio
			2. Suelo escenográfico
			3. Notación de entradas y salidas
			4. El color, gama cromática
			5. Texturas
				- Textura decorativa: decora una superficie, o muestra una figura o figuras.
				- Textura espontánea: es parte de la creación, y no tiene figura ni intenciones decorativas.
				- Textura mecánica: responde a creaciones mecánicas, como la ti- pografía.
				- Textura táctil natural asequible: invita a ser tocada y está creada con materiales naturales como, madera, hojas, textil, etc.
				- Textura táctil natural modificada: invita a ser tocada y está creada con materiales modificados pero siguen siendo reconocibles para el espectador, como por ejemplo: madera tallada (ejemplo de Won, 2004:122)
				- Textura táctil organizada: invita a ser tocada, está creada a partir de materiales reconocibles, pero éstos han sido fragmentados en trozos pequeños y reordenados para conseguir el resultado final.
			6. Utilería y mobiliario
			7. Zonas visibles y ocultas

2.2.6. Relación del cuerpo del actor con el espacio

* 1. Descripción de la iluminación
		1. Luz natural o luz artificial
		2. Tipo de iluminación
		3. Luz dura o difusa

La luz podrá ser dura cuando tenga los bordes y los haces de luz muy marcados y, por lo tanto, muy presentes y definidos, frente a la luz di- fusa7, de bordes suaves, que no crea saltos ni baches en la iluminación. Esto será una decisión fundamental para el diseñador de iluminación.

* + 1. Dirección de la luz
		2. Calidad de la sombra
		3. Gama cromática
		4. Movimiento lumínico
		5. Utilización del cañón de seguimiento o *follow spot*13
		6. Técnica empleada en la iluminación
		7. Luz que proviene del escenario
		8. Deslumbramiento intencionado al espectador
		9. Interacción de la iluminación con el espacio
			- Iluminación general, cuyo objetivo primordial es la visibilidad de la escenografía. Mantiene la gama cromática y las texturas de los materiales escenográficos y muestra en su totalidad la forma del diseño.
			- Iluminación de la escenografía modificando y creando otros espa- cios, desvelando zonas ocultas, ocultando zonas, cambiando los colores pigmento mediante color luz.
			- Iluminación utilizada para crear subespacios en el escenario.
			- Iluminación que ayuda a contar el paso del tiempo, noche a día, paso de los días y años o cambios meteorológicos.
			- Iluminación que nazca de la misma escenografía, que esté inte- grada, como letreros de neón, lámparas, led, apliques u otros ar- tefactos luminosos incluidos en la escenografía.
		10. Interacción de la iluminación con los actores/bailarines
		11. Interacción de la iluminación con la pantalla sonora
		12. Importancia de la iluminación en las transiciones
	1. Descripción del audiovisual
		1. Presencia de proyecciones
		2. Técnica empleada en la emisión de la proyección
		3. Clasificación del elemento sobre el que se proyecta

Los elementos sólidos podremos subdividirlos en tres clasificaciones:

* + - * Opacos: aquellos que absorben por completo la luz, como panta- llas de proyección frontal, escenografía, mobiliario o el cuerpo del actor / bailarín.
			* Translúcidos: aquellos que dejan traspasar gran parte de la luz, como textiles concretos, gasas, pantallas de retroproyección.
			* Transparentes: aquellos que dejan pasar totalmente la luz, como el cristal o el metacrilato.
		1. Técnica empleada en la creación de contenidos proyectados

*3DEstudio, Photoshop* y *AfterEffects*, *Qlab, Resolume*, o *Modul8,1*

* + 1. Relación de la proyección con los actores/bailarines
		2. Carácter de la imagen proyectada
		3. Clasificación de la imagen según su originalidad

Pablo Iglesias Simón

Imagen original, cuando los materiales audiovisuales han sido idea- dos y creados por vez primera y específicamente para el espectáculo en el que van a ser introducidos.

Imagen preexistente o apropiada, cuando los materiales audiovi- suales han sido generados previamente a la concepción de la pues- ta en escena y son, en principio, completamente ajenos a ella. Esto ocurre cuando se utilizan creaciones audiovisuales precedentes, como películas o fotografías, que adquieren, por su inclusión en el proyecto escénico, el carácter de cita o referencia documental (2008:30).

* + 1. Lo audiovisual en relación con la puesta en escena
			- El audiovisual es la escenografía.
			- Saturación por bombardeo
			- Efecto metafórico: lo audiovisual y lo teatral pertenecen a ámbitos distintos, pero ambos tienen puntos de interconexión. Ambos mun- dos reduplican la misma idea, aluden a ella de manera metafórica.
		2. Relación del audiovisual con las transiciones

Cómo interactúa el audiovisual con las transiciones:

* + - * Desaparece / no interviene.
			* El audiovisual es la transición.
			* El audiovisual articula las transiciones.
		1. El audiovisual en relación con el actor
	1. Descripción de la pantalla sonora / espacio sonoro
		1. Tipo de emisión: lo que se emite
		2. Tipo de emisor
		3. Música diegética o no diegética
		4. Tipo de música
		5. Música empática o anempatíca
		6. Tratamiento de la voz de los actores

En este apartado deberemos distinguir entre cuatro opciones posibles:

* Voz al natural: la fonación tradicional de actores.
* Voz microfonizada amplificada: uso de micrófonos para momen- tos determinados o para toda la función. En su caso, deberemos indicar también la frecuencia de uso.
* Microfonizada y procesada: utilización de micros y aparatos gene-

radores de efectos que modifiquen esa voz, desde mesas de soni- do, pedales de efectos, *loopstation*, etc.

* Microfonizada grabada y modificada para posterior amplificación: grabación, modificación y emisión de esas voces en directo du- rante el espectáculo.
	+ 1. Relación del espacio sonoro con el movimiento
	1. Descripción del cronotopo presentado
	2. Elementos cinéticos y sinestésicos
		1. Descripción del movimiento en el espacio y utilización del mismo
		2. Atmósfera29
		3. Composición: ritmo visual y movimiento escénico
		4. Tempo-ritmo del espectáculo:
		5. Equilibrio desequilibrio
		6. Transformación del espacio
	3. Configuración y concepción del cuerpo del actor/bailarín
		1. Caracterización del actor
		2. Vestuario
		3. Utilización y concepción del cuerpo del actor
		4. Existencia o no de desnudos y utilización del mismo
	4. Idioma/s
	5. Armonía o contradicción coherente
	6. Estrategia estético estilística

Tema 5. Ejemplos de análisis

**Obras citadas, Tema I**

Cantalapiedra, Femando. *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel: Reichenberger, 1995.

Carriedo, Lourdes. Esperando de Godot de Samuel Beckett. Madrid: Síntesis, 2007.

Davies, Tracy C. y Thomas Postlewait, "Theatricality: An Introduction", en Tracy Davis Thomas Postlewait, eds., *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 1-39.

Fischer-Lichte, Erika "From Theater to Theatricality - How to Construct Theatre", Theatre Research International 20.2 (1995), pp. 97-105;

Fischer-Lichte, Erika "Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies", Theatre Research International 20. 2 (1995), pp. 85-89

Kennedy, Dennis, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

[Margarit, Lucas](http://biblioteca.cefyl.net/taxonomy/term/14664). Samuel Beckett. Las huellas en el vacío. Buenos Aires: Atuel, 2003.

Rozik, Eli. "Is the Notion of 'Theatricality' Void?", Gestos 30 (noviembre 2000), pp. 11-30.

Villegas, Juan "GESTOS 21: De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria", Gestos 21 (1996), pp. 7-19.

1. Rosana Llanos López: *Historia de la teoría de la comedia*, p. 92. [↑](#footnote-ref-1)
2. Adaptado de *Los géneros literarios: sistema e historia* por Antonio García Berrio & Javier Huerta Calvo, Madrid, Cátedra, 2006. [↑](#footnote-ref-2)
3. Tomamos este esquema de la tesis doctoral de Diego Palacio, de reciente defensa, *La influencia de la estética del videoclip en las artes escénicas: Tomaz Pandur,Tthomas Oostermeier y Falk Richter*, madrid, URJC, 2017. [↑](#footnote-ref-3)