

Semiótica de la escena

Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo

de **María del Carmen Bobes Naves**

El espacio dramático constituye, al decir de algunos teóricos del teatro, la categoría más relevante del género teatral. Aunque tal afirmación pueda parecer exagerada, lo cierto es que el espacio adquiere una dimensión literaria y semiótica excepcional en el proceso de creación y de comunicación que se lleva a cabo mediante la producción y la recepción de una obra de teatro. Los temas y los caracteres de la fábula se integran en un espacio de la ficción en el que se desenvuelve la historia y se desarrollan los personajes. Asimismo por espacio se entiende el escenario en el que se mueven los actores convertidos en personajes o se sitúan los objetos que hacen referencia simbólica al lugar y al tiempo en el que se sitúa la acción dramática. Y finalmente se habla también del espacio teatral cuando se alude al edificio destinado a la representación. No obstante, tradicionalmente tales espacios dramáticos han sido definidos en torno a la relación entre el espacio real que acoge la representación y aquel otro en el que se sitúa la ficción de la acción dramática. Significa esto que el espacio, tal y como señala la profesora Bobes, era tomado como un hecho y no como un signo. El espacio dramático no se estudiaba ni comprendía como un sistema de signos con valores semióticos propios relacionados con el sentido de las obras. En este contexto, el objetivo del libro se cifra en adoptar una perspectiva semiótica en el estudio del espacio dramático. De acuerdo con ella se analizan los sentidos generados por

los espacios escénicos en sus relaciones con la fábula y con el resto de las categorías dramáticas, esto es, los caracteres y el tiempo según han sido comprendidos y utilizados históricamente en el teatro occidental.

Comienza el libro por el análisis del teatro clásico. Tras la explicación contextual acerca de la tragedia y la comedia griegas a partir de la *Poética* aristotélica, de sus orígenes y de su carácter unitario, la autora se centra en examinar las relaciones existentes entre las estructuras del texto y los espacios de la representación. En efecto, a partir del hecho de que la tragedia griega se configura sobre la base de la interrelación del coro y de los personajes, se sostiene la hipótesis de que la evolución de sus relaciones implica un cambio en los espacios relativos que cada uno de ellos ocupa y en los valores semióticos que adquieren. Tal conexión entre la acción escénica y el coro lírico determina que su transformación provoque cambios en los elementos verbales, espaciales y temporales. Por ello Bobes Naves examina la composición de la fábula en las tragedias griegas y la distribución formal de sus motivos. Juzga que su análisis semiótico permite, sobre la base de su comprensión como unidades de esencia relacionadas entre sí, observar los recursos dramáticos y escénicos definidores del teatro griego. Se adentra así en la descripción de los espacios funcionales del teatro griego para explicar su relación con el sentido de las obras y con la espectacularidad de las mismas. Definido

Por **María José Rodríguez Sánchez de León**

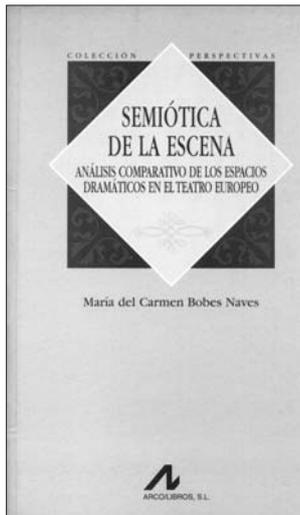
Universidad de Salamanca

*Semiótica de la escena.
Análisis comparativo de
los espacios dramáticos
en el teatro europeo*

de
**María del Carmen
Bobes Naves**

Colección
Perspectivas

Editorial
Arco Libros, 2001



el ámbito escénico de la representación y el de la expectación, y tras interpretar la *orchestra* como transición entre los dos extremos, se valoran los espacios escénicos propiamente dichos, el escenario y su disposición y los elementos que lo convierten en espacio lúdico y escenográfico, sobre los que adquieren sentido y significación los espacios dramáticos o espacios generados por la fábula. Cuándo y cómo entran y salen los personajes, qué recursos escenográficos se empleaban para subrayar la espectacularidad de la palabra, qué tipo de espacios dramáticos recrea la fábula de las tragedias griegas y qué signos acústicos y visuales la espacializan constituyen asuntos de observación a lo largo de un significativo número de páginas. Los actores que intervenían en una representación, sus movimientos y gestos y la forma en la que los textos aluden a ello, el uso de las máscaras y si estas mostraban rasgos particularizantes o si, por el contrario, hacían alusión a una tipología social estandarizada, el vestido y calzado empleados, la luz y el coro (quienes lo formaban, su presencia en escena, la relación con el actor y los gestos) son asimismo objeto de pormenorizada atención por parte de la profesora Bobes. Con todo se ofrece un panorama plural del uso y funcionamiento del espacio en el interior del texto literario y en el momento de la representación y, lo que es más importante, del condicionamiento mutuo entre ambos aspectos de la obra dramática en la tragedia griega.

La comedia antigua, que crea espacios dramáticos diferentes y, en consecuencia, distintos espacios escénicos, escenográficos y lúdicos que la tragedia, son considerados en este libro con relación al teatro romano. Pero en Roma se produce un auténtico desajuste entre la evolución y valores dramáticos de las creaciones y la grandiosidad de los espacios escénicos. Los espacios en la comedia romana son una adaptación de la concepción griega, donde lo más significativo es el sentido lúdico que adquieren las representaciones y el papel preponderante que se concede al actor. Supone esto, como señala Bobes, que los espectáculos ritualizados y trascendentes del teatro griego se orientan en el teatro romano hacia lo espectacular y lo lúdico. Como primera consecuencia, los es-

pacios escénicos se acomodan a la espectacularidad visual dominante y, como segunda, la presencia física del actor adquiere un inusitado protagonismo. En la etapa romana se impone, pues, un espectáculo sin texto muy del gusto popular que no exige espacios destinados específicamente para la representación teatral. Esta situación se mantiene hasta el Renacimiento, cuando las sociedades y las autoridades sienten la necesidad de construir tales edificios.

En el teatro de la Edad Media el actor genera con sus movimientos el espacio lúdico, establece los límites del espacio escénico y construye verbalmente el escenográfico. La plaza, la iglesia o el salón particular se convierten en espacio escénico en relación con el cual adquieren valor semiótico los movimientos y las distancias entre los actores y los objetos, y se configuran los espacios de la ficción. A este respecto, Bobes Naves sugiere que, desde un punto de vista semiótico, la evolución del espacio escénico es paralela a la de los textos dramáticos. Además tal relación se desarrolla de forma diferenciada en el teatro inglés, el francés, el español y el italiano medieval. Por este motivo a cada uno de estos teatros nacionales dedica la autora unas páginas. En el caso del teatro medieval inglés y la utilización de lo que la autora denomina espacios hallados, esto es, cualquier espacio improvisado, público o privado, donde se realiza circunstancialmente una representación, su importancia radica en que sirve de base para la construcción del teatro isabelino y de su espacio como lugar de representación real y simbólico con un sentido único de escenificación de la vida y de la complejidad del ser humano. En lo que respecta a los teatros francés, italiano y español, se demuestra la existencia de una auténtica estructura funcional en la que los motivos de la fábula y los espacios de la representación constituyen un trasunto de las relaciones humanas en la sociedad. Es por ello por lo que en el Renacimiento se inicia el teatro moderno. Según se demuestra en los capítulos dedicados a Italia, Inglaterra y España, los espacios escénicos, como es el caso del «teatro a la italiana», establecen valores semióticos. El escenario renacentista simboliza metonímicamente la idea de ciu-

dad, ampliándose esa sensación mediante una escenografía creada por el texto y por la decoración barroca, que muestra la fugacidad de la vida humana.

El libro concluye con el apartado dedicado al teatro moderno y su renovación del espacio dramático. La transformación de la sociedad y la evolución de las artes verificada desde finales del siglo XIX originan cambios en el texto dramático que afectan a su condición de espectáculo teatral, y viceversa. Teniendo esto presente, la autora analiza los cambios en los espacios dramáticos en el siglo XX según los sujetos que intervienen directa o indirectamente en la construcción del drama: el autor, el director de escena y el arquitecto. Según los autores, la teatrali-

dad del texto puede estar determinada por las teorías filosóficas o por motivaciones sociológicas y destacan las escuelas expresionista, el teatro del absurdo y el épico. En cuanto a los directores, el repaso se realiza en las aportaciones de los grandes nombres: Appia, Craig o Stanislavski entre otros. Con todo este repaso histórico el libro se propone dar cuenta de cómo se produce esa interacción semiótica entre los espacios dramáticos y los espacios escénicos. Su tesis fundamental consiste en demostrar que todos ellos organizan y otorgan sentido a las obras dramáticas y que sin su consideración se limita extraordinariamente el conocimiento del teatro considerado como texto literario y como espectáculo. ■

Fragmento de *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*

El valor semiótico del espacio puede ser más o menos estable y puede ser interpretado con cierta codificación: se puede admitir que, por ejemplo, la disposición del teatro griego en tres ámbitos, el de la palabra (*proskenenion*), el del canto (*orchestra*) y el del público (*koilon*), es índice de una concepción escénica vinculada aún a los ritos religiosos originales, presididos por la fe, y a la vez abierta a la argumentación mental que se manifiesta mediante el lenguaje; de la misma manera que las obras dramáticas tienen en su fábula, en sus temas, en la disposición que adoptan y en el sentido que adquieren el eco de esos mismos ritos religiosos, la distribución del espacio destinado a las representaciones superpone el espectáculo al rito. Es indudable que el escenario múltiple del teatro inglés puede entenderse en el mismo sentido que la visión humanística de la Historia, que reclama un relativismo en los temas tratados por el teatro isabelino. Es indudable que la renovación del espacio escenográficos en este siglo xx está en relación con las vanguardias estéticas y con la negación gnoseológica del formalismo analítico, del postmodernismo o del deconstructivismo actuales. Espacios escénicos y obras dramáticas actúan en convergencia, y permiten considerar la unidad de la obra en todos los pasos del arte dramático hasta acabar su propio proceso de comunicación: desde el texto a la representación, desde la fábula hasta el espacio escénico donde se realiza. El teatro en su dimensión arquitectónica se integra en una unidad de sentido con el teatro como obra literaria y como espectáculo escénico («Introducción», p. 16).

Pasando del subtexto a la práctica escénica, se puede interpretar que la movilidad que permite el escenario múltiple está en perfecta armonía con el dinamismo de unas obras que, como las del teatro español, no reconocen las limitaciones impuestas por las unidades de tiempo y espacio, en lo que a formas se refiere, y con la mezcla de trágico y cómico que caracteriza el drama; y en cuanto a los presupuestos en que cobran sentido pleno, son obras alejadas de la cultura medieval, en la que el teocentrismo constituía el subtexto de toda la producción científica y de la creación artística. El Renacimiento implica una especie de catalización de elementos medievales y clásicos, que se manifiestan con mayor o menor intensidad según los países, pero sobre todo trae una apertura de ideas y de creencias que deja una huella inmediata en las concepciones dramáticas. La más destacada, en lo que se refiere a los efectos sobre el espacio escénico, es la sustitución del criterio de autoridad, que remite en último término a un principio único (teocentrismo, *magister dixit*), por criterios humanos que concurren con opiniones y con la misma autoridad a resolver los problemas (relativismo), desde puntos de vista diferentes. Las verdades absolutas y únicas se manifiestan en un espacio cerrado con un solo escenario en el que convergen las miradas y el asentimiento de todos, porque todos se consideran identificados con los personajes que sumen sus modos de ser, de pensar, de sentir y de valorar, y se convierte ahora en verdades relativas que se representan en espacios múltiples con perspectivas diferentes y sin una jerarquización, pues si el hombre debía ceder sus dudas y sus convicciones ante la verdad revelada, no tiene por qué cederlas ante otro hombre, que es su igual («Espacios en el teatro isabelino», pp. 397-398).