

**2**

**ENTRE DIÉGESIS Y MÍMESIS:  
EL TEATRO Y LAS NARRATIVAS**

*Fabián Mónaco (coord.),  
Verónica Bucci, Carolina Cano,  
Valeria Kippes, Cielo Parodi*

DENOMINACIÓN DEL TRAYECTO:

**< REPRESENTACIONES Y NARRATIVAS  
EN LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO TEATRAL >**

*El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes:  
gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar  
su camino precisamente en el punto en que el espíritu,  
para manifestarse, siente la necesidad de un lenguaje.*

**Antonin Artaud**  
*El teatro y su doble*

El teatro es un fenómeno complejo, caracterizado por una pluralidad de signos que pertenecen a diferentes sistemas semióticos. Esta variedad signífica cobra, en el teatro, una nueva dimensión, que permite estudiarlo como fenómeno semiótico en sí mismo.

## 1. RESUMEN E IMPACTO DEL TRAYECTO

Uno de los aspectos que tendremos en cuenta en este trayecto investigativo tiene que ver con la *dimensión narrativa del teatro*. El texto dramático se construye sobre la base de un relato, un sub-texto que a lo largo de la historia ha tenido diversas denominaciones: fábula, trama, argumento, etc. Como parte de esta investigación trataremos de comprender de qué modo y con qué mecanismos esa historia subyacente es concretizada en el texto dramático y, posteriormente, en la puesta en escena.

El teatro no es sólo un fenómeno artístico sino también comunicativo. Y es justamente, según nuestro entender, a partir de ese *proceso de comunicación* que implica el teatro, que se puede reconstruir aquella "historia contada".

### 1.1. OBJETIVOS

- > Contribuir al estudio del fenómeno teatral en nuestro medio.
- > Comprender la complejidad del teatro como fenómeno semiótico y comunicativo.
- > Comprender los mecanismos por medio de los cuales el teatro permite construir y contar historias.
- > Comprender las relaciones entre teoría y práctica teatral.
- > Comprender los mecanismos de la recepción teatral.

## 1.2. PROPUESTAS

La *relación teatro - narrativas* puede configurarse desde distintas perspectivas teóricas y abordajes diversos. La naturaleza misma del fenómeno teatral permite una amplia gama de posibilidades para la investigación, tanto desde la semiótica como de la estética, la comunicación o la sociología del arte.

Por otro lado, desde el campo de la teoría teatral, la reflexión sobre el teatro lleva ya más de 2000 años. La *Poética* de Aristóteles (siglo IV a.C.) constituye el primer tratado sistemático que toma al teatro como objeto de estudio. El filósofo griego planteaba ya que la "fábula" o imitación de las acciones era el elemento más importante de la tragedia. Las acciones que organizan la fábula son captadas por el receptor como una historia que es re-construida en la mente de los espectadores.

En este trayecto indagaremos sobre estos procesos narrativos que funcionan tanto desde el interior del texto dramático como desde la recepción espectral. A partir de lo expuesto se sugieren las siguientes líneas de trabajo:

*a > Desde la teoría teatral:* se tratará de analizar cómo es tratada la cuestión narrativa a partir de las teorías teatrales más representativas, desde Aristóteles hasta la actualidad.

*b > Desde la teoría de la recepción:* aquí indagaremos acerca de qué modo el espectador reconstruye ese relato a partir de la audiovisión de la puesta en escena.

*c > Desde el proceso de puesta en escena:* en este punto, se tratará de estudiar y comprender los mecanismos que implican la lectura del texto dramático y el proceso de construcción de la puesta en escena, en tanto que el director y los actores van organizando el relato teatral en función de las necesidades de "la puesta".

## 2. ANTECEDENTES Y AVANCES EN LA FUNDAMENTACIÓN

### 2.1. ALGUNAS IDEAS EN TORNO AL CONCEPTO "TEATRO"

El arte del espectáculo es, entre todas las artes, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad (Kowzan, 1997) La palabra pronunciada por el actor expresa ante todo su significado lingüístico, es decir, es el signo de los objetos, personas, sentimientos, ideas o interrelaciones, que el autor del texto ha querido evocar. Incluso la entonación misma de la voz del actor, el modo de pronunciar tal o cual palabra, puede cambiar su valor. La mímica de un rostro o el gesto de la mano pueden subrayar el significado de las palabras, desmentirla o darle un valor particular.

En una representación teatral todo se convierte en signo. El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas no verbales. Recurre tanto a signos acústicos como visuales. Aprovecha los sistemas destinados a la comunicación humana y los generados por las exigencias de la actividad artística. Utiliza signos procedentes de cualquier parte: de la naturaleza, de la vida social y de todos los dominios del arte.

Prácticamente no hay sistema de significación, ni existe signo alguno, que no pueda ser utilizado en el teatro. La riqueza simbólica del arte del espectáculo explica, al mismo tiempo, por qué este dominio ha sido frecuentemente evitado por los teóricos.

Difícilmente los signos se manifiesten en este tipo de expresión artística en estado puro. Los signos lingüísticos están acompañados por otros de entonación, de movimiento y por los restantes medios de expresión escénica: decorado, indumentaria, maquillaje, efectos sonoros que actúan simultáneamente sobre el espectador como combinaciones de signos que se complementan, se refuerzan y se perfilan mutuamente.

Por esta razón, es preciso comenzar por considerar la noción de signo. Para la semiología constituye un punto de partida imprescindible. En cuanto a la clasificación de signos, adoptaremos la distinción entre signos naturales y signos artificiales. Los primeros nacen y existen sin participación de la voluntad; adquieren carácter de signo por el que los percibe, quien los interpreta aunque sean emitidos involuntariamente. Los segundos, en cambio, son creados por el hombre voluntariamente para señalar algo, para comunicarse con alguien.

La diferencia básica entre ambos tipos de signos se sitúa en la emisión, la cual está determinada por la ausencia o presencia de la voluntad del emisor.

Todos los signos de los que se sirve el arte teatral pertenecen a la categoría de signos artificiales. Son signos artificiales por excelencia. Resultan de un proceso voluntario, se crean con frecuencia con premeditación y tienen como fin la comunicación inmediata. No resulta sorprendente en un arte que no puede existir sin público. Expresados voluntariamente y con plena conciencia de comunicar, los signos teatrales son perfectamente funcionales.

El arte teatral hace uso de signos procedentes de todas las manifestaciones de la naturaleza y de todas las actividades humanas. Sin embargo, una vez utilizado en el teatro cada uno de ellos adquiere un valor significativo mucho más acusado que en su uso primitivo.

El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales: tiene el poder de artificializar los signos. Aunque en la realidad sean sólo actos reflejos, en el teatro se convierten en signos voluntarios, incluso si en la vida carecen de función comunicativa, la adquieren necesariamente en la escena.

## **2.2. ALGUNOS AVANCES EN LA INDAGACIÓN TEÓRICA: EL PROBLEMA DE LA *DIÉGESIS* Y LA *MÍMESIS* EN LA REFLEXIÓN TEATRAL CLÁSICA**

En los capítulos V y VI de su obra *La República*, Platón explica la diferencia entre el contenido de la poesía y el modo de decir. A partir de ahí diferencia tres tipos de poesía:

- > Una que denomina *diégesis* (lo que hoy denominamos estilo indirecto) que es propia del ditirambo<sup>1</sup>.
- > Una que denomina *mímesis* (estilo directo) que es propia del drama.
- > Una que es mezcla de ambos (estilo directo e indirecto) propia de la épica.

<sup>1</sup> El ditirambo era una forma representativa, derivada de los cultos al dios Dionisios. Esta forma es considerada por Aristóteles como el antecedente directo de la tragedia, en tanto poseía una estructura coral que pervivió en el teatro posterior ateniense.

Algunos años más tarde, Aristóteles, en su *Poética*, reformula esta clasificación de Platón y establece que toda forma de arte es mimesis, es decir imitación, aunque para nosotros resulta más claro hablar de representación. De este modo, la pintura, la escultura, el teatro y la poesía serían todas formas de representación que varían de acuerdo a los medios, al objeto y al modo de hacerlo.

- > Medios de la imitación: incluye aquí al ritmo, la armonía y el verso.
- > Modos de la imitación: ya sea por narración o por representación directa.
- > Objeto de la imitación: si son representados personajes comunes o elevados.

En el capítulo III: 6, Aristóteles desarrolla el concepto de tragedia, que será fundamental para toda la teatrología occidental hasta prácticamente el siglo XX. Para el filósofo la tragedia es:

“...la imitación de una acción elevada y por tener magnitud, completa en sí misma; con un estilo deleitoso en que cada una de las partes se recita por sí separadamente, en forma dramática y no por modo de narración, sino que a partir de los incidentes representados provoca compasión y terror, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones” (Poética III, 6: 45).

Luego hace una enumeración de las partes de la tragedia: fábula, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música. De ellos, dos elementos constituyen los medios de la imitación, uno el modo, y tres el objeto de la imitación. La más importante de estas partes es la fábula o composición de las acciones (*mithos*, es decir el relato que subyace a la tragedia). Hasta aquí podemos ver que Aristóteles diferencia claramente entre narración y representación dramática; sin embargo, esta distinción se da en el orden del modo de la representación, lo cual no invalida que en determinados momentos del desarrollo de un drama ciertos hechos sean narrados por algún personaje. En la *Orestíada*, por ejemplo, el asesinato de Agamemnon en manos de Clitemnestra no está representado, sino narrado.

Por otro lado, el contenido de la obra dramática puede ser reconstruido a

través del relato, el *mithos*, que constituye según el mismo Aristóteles el “alma” de la tragedia, sólo así era posible la catarsis del espectador. Si bien la incorporación del receptor en el proceso comunicativo teatral tendría lugar en el siglo XX, debemos a Aristóteles el haber pensado en los efectos que la audiovisión del espectáculo teatral producía en el público.

### **2.3. EL TEATRO ÉPICO DE BERTOLD BRECHT: EL RELATO COMO TÉCNICA**

El dramaturgo alemán elaboró una teoría teatral que tuvo gran impacto en el siglo XX. Lo denominó teatro épico, y surge como contraposición de lo que él llama teatro dramático.

El concepto clave de este teatro épico es el de *distanciamiento* (*verfremdungseffekt*). Brecht entiende que el actor debe tomar distancia hacia su propio personaje y la obra, hacia el público, para que el público no sucumba al efecto ilusionista del teatro dramático o realista, sino que asuma una posición crítica. El teatro es para Brecht un incentivo para crear en el espectador una conciencia crítica.

Básicamente, se refería al público proletario, y el teatro debía entonces hacerle tomar conciencia de su situación de explotado.

La condición indispensable para que se produzca el efecto de distanciamiento consiste en que el actor emplee un claro gesto demostrativo para señalar lo que tiene que manifestar. Lógicamente debe abandonar la idea de que existe una cuarta pared imaginaria que separa al escenario del público, creando la ilusión de que el proceso escénico se está desarrollando en la realidad, sin la presencia del público. Es fundamental que el actor encare directamente al público.

Brecht propone algunos elementos para producir este efecto de distanciamiento:

#### **A < Con respecto al discurso verbal**

- > El uso de la tercera persona (el actor es un narrador).
- > El traslado al pasado (historicismo).

#### **B < Con respecto a los elementos no verbales**

- > Uso de carteles.
- > Titulares para cada escena (sitúan históricamente el suceso representado).

- > El actor debe tomar distancia también con relación a la historia.
- > Explicitación de lo que ocurre detrás de la escena.
- > La inclusión en voz alta de acotaciones y comentarios (ruptura del ilusionismo).

“El actor, debe colocarse, en cuanto a los sucesos y formas de conducta de la actualidad, en la misma situación que el historiador con respecto al pasado: debe tomar distancia. Él es el encargado de distanciar al público de esos sucesos y esas personas” (Brecht: 333)<sup>2</sup>.

A continuación menciona las principales diferencias:

<b>Forma dramática del teatro</b>	<b>Forma épica del teatro</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El escenario “corporiza” un hecho.</li> <li>2. Compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual.</li> <li>3. Le posibilita sentimientos.</li> <li>4. Le proporciona vivencias.</li> <li>5. El espectador es introducido a la acción.</li> <li>6. Se trabaja con la sugestión.</li> <li>7. Se conservan sensaciones.</li>   <li>8. El hombre se presenta como algo conocido de antemano.</li> <li>9. El hombre es inmutable.</li> <li>10. El suspenso se crea en torno al desenlace.</li> <li>11. Una escena existe en función de la siguiente.</li> <li>12. El desarrollo es lineal.</li> <li>13. El pensamiento determina el ser.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lo narra.</li> <li>2. Lo transforma en observador, pero despierta su actividad intelectual.</li> <li>3. Le obliga a tomar decisiones.</li> <li>4. Le proporciona conocimientos.</li> <li>5. Es situado frente a la acción.</li> <li>6. Se trabaja con argumentos.</li> <li>7. Las sensaciones se llevan a una toma de conciencia.</li> <li>8. El hombre es objeto de investigación.</li> <li>9. El hombre se transforma y transforma.</li> <li>10. El suspenso se crea en torno al desarrollo.</li> <li>11. Cada escena existe por sí sola (cuadro)</li> <li>12. El desarrollo es curvilíneo.</li> <li>13. El ser social determina el pensamiento.</li> </ol>

<sup>2</sup> Es importante tener en cuenta esta asociación que realiza Brecht del historiador con el actor, ya que lo posiciona en el lugar de un “narrador de los hechos”.

Como se puede observar a partir de la segunda columna, el autor propone una serie de características propias del teatro épico. Algunas de ellas involucran procedimientos escénicos y textuales cuya finalidad es producir el efecto de distanciamiento.

Uno de los objetivos del trayecto es comprender cómo estos presupuestos brechtianos se concretizan en las obras del autor, y de qué modo las técnicas del distanciamiento se plasman en escena. El componente narrativo del arte escénico estaría aquí más desarrollado que en las demás teorías teatrales.

#### **2.4. EL PROBLEMA DE LA RECEPCIÓN TEATRAL**

Los estudios concernientes a la recepción surgieron en el ámbito de la teoría literaria. La denominada Escuela de Constanza, cuyos integrantes más representativos fueron Karl Jauss y Wolfgang Iser, estableció una serie de hipótesis que modificaron el panorama de los estudios literarios: el principal y más revolucionario aporte de estos teóricos de la literatura fue la idea de que el receptor es un elemento activo en el proceso de constitución del significado de una obra<sup>3</sup>.

Algunas de las ideas más importantes de los teóricos de la recepción son las siguientes:

- > Crítica al objetivismo positivista.
- > Crítica al estructuralismo ahistoricista.
- > Consideración del receptor como elemento activo en el proceso de comunicación estético.
- > Crítica a la lectura como operación individual aislada.
- > Distinción entre "efecto" (procedente del texto) y "recepción" (actividad del receptor) de una obra.
- > Recuperación del concepto de Kart Manheim de "horizonte de expectativa" para indicar que todo acto de recepción está atravesado por un conjunto de valores y

<sup>3</sup> Esta idea había sido propuesta por el crítico checo Vodivka y también sugerida por Mukarovsky. Como señalan Sarlo y Altamirano (1983: 114), el carácter activo de la percepción y su incidencia en la producción literaria marcan la influencia del estructuralismo checo en la Escuela de Constanza.

normas históricas acerca de la consideración social de la obra de arte. Las prácticas y experiencias estéticas del público receptor se mueven dentro de este horizonte de expectativas.

> Elaboración del concepto de “concretización”.

Antes de los desarrollos de la teoría de la recepción, el significado de la obra literaria era un problema inmanente a la obra misma, al sistema lingüístico que opera como soporte y a los recursos y efectos retóricos y estilísticos de las obras. El gran aporte de la teoría de la recepción es, como señala Jauss:

“la estética de la recepción, al definir el sentido de una obra por la secuencia histórica de sus concretizaciones, no tiene como objetivo fundamental la verificación de las interpretaciones anteriores (o su refutación) sino, más bien, el reconocimiento de la compatibilidad de interpretaciones diferentes” (Jauss, 1975: 24).

## **2.5. LA RECONSTRUCCIÓN DEL SUB-TEXTO POR PARTE DEL DIRECTOR Y LOS ACTORES**

La puesta en escena del texto dramático es el resultado de un proceso polifacético que puede involucrar distintas etapas de realización. El primer paso es la constitución del texto<sup>4</sup> por parte del director y los actores. Una vez realizado este paso, el director y los actores deben consensuar la interpretación del texto para trabajar en la construcción de la propuesta escénica. La interpretación, en este caso, es una actividad conjunta que incluye la reflexión y el comentario crítico sobre el texto en cuestión. Para poder familiarizarse con la historia narrada, tanto el director como los actores deben compartir ciertos puntos de vista, lo cual no invalida la interpretación personal de cada actor; de todos

<sup>4</sup> Nos referimos a la constitución del texto como el proceso por el cual el director y los actores se encargan de elaborar el texto verbal: el mismo puede ser un texto dramático determinado previamente, una versión modificada del mismo o la elaboración colectiva de un texto.

modos, los signos que aparecerán como organizando el texto espectacular se van dilucidando a lo largo de este proceso.

La realización escénica es concebida por el director, en algunos casos, juntamente con los actores, para lo cual el gran bagaje de técnicas, ejercicios, ensayos y orientaciones pensadas por los teóricos de la actuación son fundamentales en la elección del director para la configuración del proceso de puesta en escena.

El trabajo del director con los actores puede tomar distintas características, siempre es único e irrepetible, al igual que la puesta misma, y responder a distintos lineamientos técnicos y estéticos. La puesta en escena es el producto de ese proceso y el objeto donde se plasman todas las interpretaciones y elecciones previas, a las que habrá que sumar las que realice el espectador.

## **2.6. PARA TERMINAR**

Éstos son algunos de los recorridos teóricos que serán trabajados en este trayecto del proyecto de investigación sobre narrativas. Para concluir, nos parecen muy ilustrativas las palabras de Umberto Eco cuando dice:

(...) yo creo que, tal como la espontaneidad inventiva alimenta la reflexión científica, la reflexión científica también puede darle fuerza a la invención. Nadie se hace escritor a través del estudio de la lingüística, pero los grandes escritores estudian los problemas del idioma que utilizan (Eco, 1985: 44).

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**Antoine, A. et al.** *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. Colección Escenología, Buenos Aires (s/d).

**Aristóteles (2004)**. *Poética*. Buenos Aires: Ediciones del Libertador.

**Artaud, A. (1935)**. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Fahrenheit, 1995.

**Bobes Naves, M. del C. [Comp.] (1997)**. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.

**Castagnino, R. (1981)**. *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires: Plus Ultra.

**De Toro, F. (1987)**. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna.

**Eco, U. (1985)**. "Il segno teatrale", en *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bombiani, 1985.

**Jauss, H. (1975)**. Estética de la recepción y comunicación literaria. En *Revista Espacio*. Año 3, N° 5. Buenos Aires, 1986.

**Kowzan, T. (1968)**. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Bobes Naves, M. del C. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997.

**Mukarovsky, J. (1975)**. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

**Pavis, P. (1980)**. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1994.

**Platón (2003)**. *La República*. Buenos Aires: Gradifco.

**Sarlo, B. y Altamirano, (1983)**. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1995.

**Ubersfeld, A.** *Semiótica del teatro*. Madrid: Cátedra.