
TEATRALIDAD, TRANSTEATRALIDAD
Y ENUNCIADO TEATRAL

Fernando CANTALAPIEDRA
(UNED, Jaén)

A la memoria
de Bernard Dort y Denis Bablet,
mis maestros

1. Praxeología y transteatralidad

¿Cómo se estudia una representación teatral? ¿Con qué elementos de análisis cuenta el investigador de la teatralidad? ¿Qué fenómenos se esconden tras la escenificación? ¿Cómo evoluciona la teatralidad? ¿Existen plagios en las representaciones? Las preguntas de este tipo se encadenan una tras otra sin fin. Es realmente Imposible responder a todas ellas, y menos en unos pocos folios. Sin embargo, intentaré en los límites de mis posibilidades, apuntar algunos elementos teóricos sobre la praxeología y la transteatralidad.

Para el maestro francés Gérard Genette:

Todo objeto puede ser transformado, y cualquier modo puede ser imitado; así pues no hay arte que escape de esos dos modos de derivación, que, en literatura, definen la hipertextualidad, y que, de una manera más general, definen todas las prácticas artísticas de segundo grado o hiperartísticas.¹

¹ *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982, pág. 536. Citaré siempre por esta edición, siendo la traducción de las citas de mi entera responsabilidad.

Por otra parte, Genette define la *diégesis* en estos términos:

La historia contada por un relato o una representación teatral es un encadenamiento, o a veces más sencillamente una sucesión de acontecimientos y/o de acciones; la diégesis [...] es el universo en donde acontece esta historia.²

La diégesis es pues, en palabras del crítico galo, el “marco o universo espacio-temporal”, o “histórico-geográfico”, o más sencillamente “el dónde y el cuándo”. El citado pensador (1982: 442) distingue asimismo entre la diégesis y lo *pragmático*; siendo esto último un “soporte instrumental: puñal, pistola —el qué y el cómo”. Sin embargo, parece evidente que todo instrumento contiene en esencia su propia diégesis y puede por sí mismo, en ausencia de cualquier otro referente, concretar una diégesis espectacular; por ejemplo, la espada en forma de cruz define la diégesis cristiana, mientras que el corvo alfanje refleja el universo árabe. Cabe añadir al dónde, cuándo, qué y cómo diegéticos el quién; de tal modo que una figura se basta a sí misma para definir su propio universo diegético: uniforme azul oscuro (ejército unionista) frente al uniforme gris (ejército confederado o sudista) en el marco de la guerra de secesión de los EE. UU. de América (1861-1865).

Por otra parte, el término de diégesis, incluido su soporte objetual, es casi sinónimo — o al menos complementario — de *praxeológico*; concepto que Peter Stockinger toma de la escuela polonesa de Kotarbinski, y que define del siguiente modo:

El concepto de praxeología [...] podría ser utilizado para explicar los fenómenos situados en el nivel de las estructuras espacio-temporales y actoriales del recorrido generativo. Reservando el concepto de discursivo a las solas prácticas verbales, la praxeología puede ser aplicada para designar las prácticas no verbales. [...] La praxeológica mostraría en fin que en los medios semióticos se es consciente del hecho de que los universos espacio-temporales específicos son capaces de engendrar lógicas “prácticas” particulares y simulables mediante modelos semionarrativos.³

La praxeología espectacular engloba entonces lo diegético y lo pragmático —el dónde, cuándo, qué, cómo (y quién)— ocupándose de estudiar todos los elementos perceptibles —visibles o sonoros, la actuación de los comediantes, sus desplazamientos, etc. — en el marco de un espectáculo: teatro, ópera, zarzuela, cine, variedades, televisión, etc.

² Obra cit., pág. 419.

³ Greimas y Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome 2. París, Hachette, 1986, págs. 173-4.

Los universos diegéticos se organizan en clases semánticas, tal y como se observa en *El Príncipe constante* de Calderón:⁴

a) Dimensiones diegéticas o *macrodiégesis*: Reino de Fez vs. Reino de Portugal, cristianismo frente a islamismo.

b) Dominios diegéticos o *mesodiégesis*: el monte, el jardín, el palacio, etc. del reino de Fez.

c) Taxemas diegéticos o *microdiégesis*: una parte del monte, del jardín, el salón del trono, etc.

En los primeros versos de *El príncipe constante* tenemos:

1ª MESODIÉGESIS (vv. 1-458): Los aposentos y jardines del palacio de Fez.

Microdiégesis y escenogramas:

1-80: a) El despertar de Fénix: el espejo, la fuente, ...

Dos coremas: Fénix y sus damas de compañía (apósito) y los cautivos músicos (jardín).

81-115: b) El rey entrega a Fénix el retrato de Tarudante.

116-118: b1) Salva anunciando la llegada de Muley.

119-146: b2) El bastón de general, Muley de rodillas.

147-382: b3) La relación: siéntanse todos en un estrado.

383-458: c) Muley quita a Fénix el retrato de Tarudante.

2ª MESODIÉGESIS (vv. 459-973): las costas árabes. Escenogramas ...

Los fenómenos transespectaculares, al igual que el desarrollo técnico, influyen directa y fuertemente en el proceso evolutivo de los géneros espectaculares. Tras este breve preámbulo, limitaré mis reflexiones, muy genéricas, al campo concreto de la transteatralidad visual.

Si por transtextualidad se entiende toda

Transcendencia textual del texto [...], todo aquello que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.⁵

por *transteatralidad* debemos entonces inferir toda transcendencia praxeológica de un texto espectacular, esté o no esté representado.

Los ricos y variados métodos de análisis textuales (desde los glosadores hasta los hacedores de la literatura comparada) han permitido un conocimiento casi perfecto de

⁴ Cf. Edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Cátedra, Madrid, 1996, págs. 60-66.

⁵ Genette, obra cit., pág. 7.

los mecanismos y procedimientos de la transtextualidad. No acontece otro tanto con la transteatralidad, por la sencilla razón de que hemos carecido hasta hace muy poco tiempo de archivos espectaculares (grabaciones visuales y sonoras, en cine o en vídeo) y de métodos precisos de análisis espectacular. Pero esto último no podía existir sin aquello. Hemos de reconocer que la técnica de la grabación supone una revolución infinitamente más importante que el invento de la imprenta. Tras las investigaciones de la Escuela de París sobre la semiótica figurativa y plástica, y las llevadas a cabo por el Grupo Mu sobre el signo visual, estamos ya en condiciones de abordar, de iniciar un largo camino, con ciertas garantías de objetividad y operatividad, los análisis espectaculares y transteatrales.

Resumiendo mucho, el plano de la expresión espectacular consta de varios peldaños:⁶

- a) categorías visuales
- b) figuremas
- c) figuras
- d) coremas
- e) escenogramas
- f) formatos.

Toda figura, con referente animado o inanimado —abstracto o concreto, actorial o espacial—, está formada por uno o varios figuremas. La figura humana, por ejemplo, está compuesta por los figuremas cabeza, tronco, extremidades, etc. Samuel Beckett, por mostrar un sencillo ejemplo, indica, en *Los días felices*, que el figurema extremidades inferiores no debe ser representado:

Enterrada hasta más arriba de la cintura y en el mismo centro del montículo:
Winnie.⁷

De igual modo, la figura “casa” puede ser representada por uno o varios de los figuremas: puerta, ventana, tejado, etc. El figurema es, por consiguiente, un equivalente del morfema léxico y del gramema: una unidad mínima de sentido de la articulación visual, y forma parte del nivel morfológico. El figurema “senos”, por citar una simple muestra, funciona como el gramema de género de una figura humana. En este sentido, el figurema está compuesto por categorías visuales, las cuales constituyen el equivalente del sistema fonológico o grafológico de las lenguas. Perteneciendo la figura al nivel sintáctico interno — la morfología — o externo — la sintaxis figurativa.

⁶ Cf. Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel, Reichenberger, 1995.

⁷ Beckett, Samuel (1989). *Los días felices*. Edición bilingüe de Antonia Rodríguez Gago, Madrid. Cátedra, pág. 127.

El figurema está formado por una articulación de categorías visuales (eidéticas, cromáticas, materiales y topológicas); la figura depende de la organización sintáctica de sus figuremas; el corema está a su vez constituido por figuras y el escenograma por la organización de los coremas.⁸ El concepto de corema, tal y como yo lo entiendo, está más cerca de la idea de “área de representación” que de la clásica imagen del “coro”. Esto es, el corema obedece a criterios de distribución espacial de elementos temáticos, narrativos y actoriales. Don Pedro Calderón nos brinda un hermoso ejemplo en *El príncipe constante*, en donde elabora el escenograma de la derrota del ejército portugués en tres coremas:

a) Corema de la rendición: Don Fernando, el Príncipe constante, entrega su espada al rey de Fez.

b) Corema de la lucha inútil: Don Enrique sale a escena por el lateral opuesto “con la espada desnuda”, pero ante las palabras de su hermano don Fernando, accede a inclinarla hacia el suelo.

c) Corema de la indefensión: Cutiño, criado de don Fernando, es introducido en el escenario a “empujones” y con sus manos atadas a la espalda, quedando de rodillas en la zona central del escenograma.⁹

El análisis tiene que distinguir el espacio de la enunciación (el lugar en donde se construye la teatralidad) del escenograma o enunciado espectacular, ya que éste es independiente de aquél y tiene su propio formato, bidimensional o tridimensional, y sus propios contornos. Los coremas, por otra parte, de un escenograma pueden servir de base a diégesis distintas: sueño frente a realidad, pasado opuesto a presente o futuro, mundo masculino frente a mundo femenino, etc.

Esta sencilla articulación de los elementos visuales es coincidente, en buena medida, con las técnicas espectaculares de la focalización y de la globalización luminosa: figurema (rostro) Y figura (un rey en su trono) Y corema (la familia real) Y escenograma (la corte en el salón del trono). En el marco de las categorías visuales, cabe distinguir, según la escuela de París, entre las categorías constitucionales y las que no lo son. En el primer caso, estamos ante las plásticas de la expresión — las cromáticas son constituyentes y las eidéticas se presentan como constituidas — y, en el segundo caso, ante las categorías topológicas — posición y orientación. El Grupo Mu,¹⁰ por su parte, ha elaborado una brillante metodología para el análisis de los signos visuales, y ha definido con precisión varios conceptos:

⁸ Cf. Fernando Cantalapiedra, “Hacia una poética espectacular”, *Discurso. Revista internacional de Semiótica y Teoría Literaria*. n° 11, 1997, págs. 51-69. Sevilla.

⁹ Cf. Edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Cátedra, Madrid, 1996.

¹⁰ Groupe Mu (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l' image*. París: Seuil.

a) Los *formemas*: eidéticos, de dimensión, de posición, de transformación y de orientación.

b) Los *cromemas* y *acromemas*: de dominación, de saturación y desaturación, de luminosidad.

c) Los *texturemas*: de materia, de grano, de tacto, de distribución, etc.

Pero la teatralidad es, lógicamente, un “arte del movimiento”¹¹ y un arte en movimiento, por lo que debemos considerar también las categorías cinéticas y gestuales, las cuales influyen directamente sobre las categorías topológicas y las de transformación.

Todos los elementos visuales aquí citados permiten un análisis componencial, equivalente al sémico; es decir, estamos ante rasgos visuales genéricos y específicos, inherentes y aferentes. El estudio de los distintos clasemas —clases semánticas: Dimensión, dominio y taxema— y semantemas visuales permite, evidentemente el establecimiento de las distintas isotopías espectaculares, plásticas y topológicas. Sin olvidar la existencia de otros modos de coherencia espectacular,¹² tal que, por ejemplo, los atractivos.

En este rápido recorrido por los métodos de análisis de la praxeología espectacular, no podemos olvidar toda una serie de elementos que influyen directamente sobre la semiosis. En primer lugar, todo análisis sémico se lleva a cabo mediante cuatro operadores interpretativos:¹³ el de la actualización, el de la virtualización, el de la asimilación y el de la disimilación. En segundo término, el Grupo Mu distingue tres operadores retóricos: el de la añadidura o agregación, el de la supresión y el de la sustitución; consistiendo esta última en una supresión seguida de una agregación. En tercer lugar, cabe distinguir los operadores contrastuales de medida y desmedida: por un lado, lo con-forme y lo de-forme aplicado a las figuras; mientras que, por otra parte, lo intra-forme y lo dis-forme se acomoda a los figuremas. El operador contrastual actúa tanto sobre los formemas, o formantes, como sobre los cromemas, los texturemas, la cinética, los tonemas, el ritmo, etc., e influye directamente sobre los procesos patémicos de la recepción —el horror, el placer, la risa, la tensión, la relajación, la identificación, el rechazo, etc. En cuarto lugar, cabe asimismo operar con los operadores tensivos de dispersión (escisión y fragmentación) y de cohesión de los elementos figurativos y sonoros.

Dicho esto, se puede apuntar que el proceso visual —luminoso, señalización gestual, paneles, telones, u otros medios técnicos— de la focalización y de la

¹¹ Bablet, Denis (1975). *Le décor de théâtre. De 1870 à 1914*. París: C.N.R.S. pág. 315.

¹² Cf. Fernando Cantalapiedra, “Hacia una retórica espectacular”, *Discurso*, 11, 1997, págs. 52-64.

¹³ Cf. Rastier, François (1987). *Sémantique interprétative*. París: Puf.

globalización de los formatos espectaculares es, ante todo y sobre todo, una operación contrastual de formatos, formantes, texturemas, de contrastes luminosos, topológicos, cromáticos, tonales, gestuales y cinéticos, cuyo fin estético es la manipulación del espectador, el hacer “fijarse en”.

Todo lo anteriormente expuesto nos permite no sólo el análisis de un texto espectacular, sino también iniciar una difícil andadura semiótica por la transespectacularidad teatral; la cual, dicho sea de paso, es bastante más compleja que la textual; ya que la “transcendencia” praxeológica se efectúa de varios modos:

a) Del texto “a” a su escenificación “x”; es decir, la relación establecida entre la diégesis textual y la realización espectacular. Lo cual nos conduce a los consabidos debates y polémicas entre los escritores teatrales y los directores escénicos.

b) La relación entre varias escenificaciones “x”, “y”, “n”, del mismo texto teatral “a”. La praxeología espectacular entra aquí de lleno en el campo de las escuelas estéticas (de los -ismos) y casi en el mundo de los géneros espectaculares.

c) La transcendencia mixta, mezcla de las dos anteriores, implica la relación entre las diégesis espectaculares o textuales de varias obras —“a”, “b”, “c”, ... “x”, “y”, “z”, ...

d) La relación entre las distintas bellas artes y la praxeología teatral: la pintura, la escultura, la fotografía, la música, etc.

La semiosis de la praxeología espectacular depende siempre del contrapunto extradiagético: los momentos de la creación textual, los de las distintas representaciones anteriores y el momento presente de los espectadores; en una palabra, ficción frente a realidad. Genette distingue asimismo los siguientes fenómenos de transformación y de transposición diegética:

1) La *transdiegetización*: cambio de una época o lugar por otro. Todos recordamos ejemplos: *El rey Lear* en versión japonesa, el teatro griego en adaptación moderna, etc.

2) La *transformación homodiegética*: Si en el plano textual Genette cita los casos de las creaciones modernas sobre temas clásicos — *Electra* y *Anfitrión* de Giraudoux, *La machine infernale*, de Cocteau, *Antígona* de Anouilh, *Las moscas* de Sartre, *la reina muerta* de Montherland, *Macbett* de Ionesco, etc.¹⁴— en el plano de la realización espectacular la transformación homodiegética implica la sustitución de un elemento por otro perteneciente a la misma diégesis; cambio de una estatua romana por otra de la misma época, o por un mosaico; sustitución de una armadura por un cuadro o por un tapiz, etc.

3) La *transformación heterodiegética*: En este caso, según Genette, se mantiene la acción narrativa cambiando su marco (diegético) y los nombres, edad o sexo de los personajes. No faltan tampoco ejemplos en las escenificaciones; papeles masculinos representados por comediantas, o viceversa.

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*. París, Points, pág.423.

Estos fenómenos diegéticos se estudian también mediante los operadores retóricos de agregación, supresión y sustitución, global o parcial, de una diégesis o de un elemento praxeológico.

Recordaré, brevemente, los cinco modos de transtextualidad definidos por Gérard Genette,¹⁵ aunque utilizaré los vocablos ya adaptados al teatro.

1º.- *La interteatralidad*: entendida como una relación de copresencia entre dos o más elementos praxeológicos. Genette distingue, en el plano textual, las relaciones de citación, plagio y alusión. He aquí una muestra: En una escenificación reciente sobre la vida de Van Gogh, de cuyo título no quiero acordarme, se utilizó una serie de sillas colgadas de los telares, con movimientos descendentes y ascendentes. Pocos días después, los organizadores franceses de los premios nacionales de teatro “Molière” ofrecieron al público — al de la sala y al televidente vía satélite— el mismo escenograma en homenaje póstumo a Ionesco. En este caso se trataba de “citar” una escenificación — no recuerdo cuál— y al mismo tiempo de una “alusión” a la obra escenificada, *Las sillas*, del mencionado autor. En el caso español, se trataba de un mero “plagio” de esta última escenificación; con la excusa, supongo, de las distintas sillas de paja pintadas por Vicente Van Gogh (“El cuarto de Vicent”, “El cuarto de Vicent en Arles”, “La silla y la pipa”, “el sillón de Gauguin”, todo ellos de 1888). En su estudio sobre el decorado en el teatro, Denis Bablet observó:

Mais à la fin du dix-neuvième siècle l'unité visuelle du spectacle ne constitue pas un souci majeur : chaque “tableau” scénique représente une réalité autonome, il n'est pas rare qu'on mêle des décors extraits du fond du magasin à des décors nouvellement peints (pratique que l'on retrouve d'ailleurs en matière de costumes. Il arrive également qu'on utilise le même décor dans deux pièces, opéras ou ballets différents en se contentant de très légères modifications.¹⁶

2º.- *La parateatralidad*: es todo aquello que relaciona la diégesis espectacular con su entorno y su producción: carteles publicitarios; la entrada, espera y aplausos o silbidos del público, los martillazos, el apagado de las luces, la apertura de los telones, los entreactos, el saludo de los representantes y del autor al público, los ensayos y el ensayo general para la crítica, las notas, del decorador, del regidor, del director de escena. Los escritos de estos últimos pueden llegar a ser capitales no sólo para entender una praxeología espectacular concreta, sino que además pueden servir de base teórica a una nueva architeatralidad; casos, por no citar que los más conocidos, de Constantino Stanislavski con su *Escenificación de Othelo, de Shakespeare*, y de Jerzy

¹⁵ Obra cit., págs. 7-16.

¹⁶ Bablet, Denis (1975). *Le décor de théâtre. De 1870 à 1914*. París: C.N.R.S. pág.

Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, en donde se incluyen estudios sobre las escenificaciones de “Akropolis”, “El doctor Fausto” y “El príncipe constante”.

3°.- *La metateatralidad*: consiste, siguiendo siempre las definiciones de Genette,¹⁷ en la relación que une una escenificación con otra, de la cual habla, aunque ni la cite ni la nombre; se trata pues de una conexión crítica. Esto permite también un vago entronque con la clásica definición de “el teatro dentro del teatro”. En resumen, existe metateatralidad en los siguientes casos:

a) La escenificación “z” del texto “a” crítica, de un modo u otro, algún pasaje de la escenificación “x” del mismo texto, o de otro diferente.

b) La escenificación introduce, en un momento dado, su propia “crítica” o despegue de su teatralidad; lo cual implica un desembrague diegético — el escenario se transforma en sala, el representante en espectador, y cambia la técnica de representación—; la metateatralidad, en algunas ocasiones, conlleva asimismo un embrague con lo extradiegético —el espectador real está siempre al tanto de este tipo de metateatralidad.

4°.- *La architeatralidad*: definida por Gérard Genette como “un conjunto de categorías generales, o transcendentales, tipos de discursos, modos de enunciación”.¹⁸ La architextualidad viene a veces indicada por elementos paratextuales: Titulares: Poesías, Ensayos, Novela, Teatro, etc. Cabe entonces la contemplación de tres tipos de architeatralidad:

a) *Géneros*: el drama, la comedia, la tragedia, la revista de variedades, el auto sacramental, etc.,

b) *Modos estéticos*: romántico, naturalista, realista, simbolista, expresionista, absurdo, pánico, pos-teatral, etc.;

c) *Modos praxeológicos*: naturalista, impresionista, futurista, cruel, pobre, etc. De tal manera que, por citar una simple posibilidad, un drama escrito a modo romántico puede ser representado de manera expresionista, naturalista o simbolista. Cabe aquí citar la escenificación expresionista que hizo Leopold Jesner, (Berlín, 1920) de *Richard III* de Shaskapeare.¹⁹

5°.- *La hiperteatralidad y la hipoteatralidad*: Por hiperteatralidad se entiende toda relación, de transformación o de imitación, que une un texto espectacular “b” — hiper — con otro anterior “a” — hipo—. Genette²⁰ combina los dos modos de relación, ya citados, con tres tipos de regímenes: el lúdico, el satírico y el serio —entre ellos se

¹⁷ Obra cit., pág. 11.

¹⁸ Obra cit., págs. 7 y 12.

¹⁹ Denis Bablet, “l’expressionnisme à la scène”, en D. Bablet y J. Jacquot (Dir.), *L’expressionnisme dans le théâtre Européen*. Paris. C. N.R.S., 1971, págs. 193-212.

²⁰ Obra cit., pág. 45.

puede intercalar además lo polémico, lo humorístico y lo irónico—, obteniendo así seis categorías hipertextuales de base:

RÉGIMEN: RELACIÓN:	LÚDICO (respetuosa)	SATÍRICO (degradante)	SERIO
TRANSFORMACIÓN (textual)	Parodia	mascarada (Travestissement)	Transposición
IMITACIÓN (estilística)	Remedo (pastiche)	Recargo (Charge)	Fraguado (forgerie)

Resulta harto difícil trasponer este cuadro de prácticas hipertextuales al campo de la hiperteatralidad. En todo caso, esta última tiene muchos puntos en común con los géneros, con la architeatralidad. Genette define pues seis prácticas hipertextuales, pero podía haber desarrollado doce o veinticuatro, ya que se trata de una especie de gradación o degradación de la transformación y de la imitación, pero ahí radica la principal dificultad analítica: ¿Cuáles son los límites fronterizos entre los distintos regímenes y los dos tipos de relación? ¿Es posible la transformación sin la imitación? O bien ¿es posible la imitación sin la transformación? Si el director de escena interpola, pongo por caso, la escena prólogo “El señor x hace veinte años”, está entonces realizando un “fraguado” —relación de imitación—, y, al mismo tiempo, una transformación diegética de la figura del “Señor x”; y una transformación narrativa, pues se le añade algún acontecimiento al hipotexto.

Por mi parte, considero que las transformaciones hiperteatrales, homodiegéticas o heterodiegéticas, deben ser estudiadas con la ayuda de los diferentes operadores señalados anteriormente; por ejemplo, los operadores de mesura estética con-forme e intra-forme quizá indiquen una transformación seria y respetuosa, mientras que lo de-forme y lo dis-forme pueden señalar la presencia de un régimen “degradante”, ora sea cómico, ora sea trágico.

Al contemplar, en un análisis somero, las diégesis espacio-temporales de algunas de las escenificaciones de *Hamlet*, llevadas a cabo entre 1868 y 1959, se observa en ellas una cierta evolución hiperteatral:

a) 1868, París: Rubé y Chaperon²¹ presentan un decorado pintado, (Acto I, escena 20) en el que se observan nubes y un castillo gótico de dos cuerpos, rodeado por un bosque de pinos. Estableciendo así una diégesis gótica coincidente con la extradiégesis cultural y artística del romanticismo en boga, es decir, de los espectadores de aquel entonces. Aquí los comediantes tienen que representar “delante de” los decorados.

²¹ Bablet, Denis (1975). *Le décor de théâtre. De 1870 à 1914*. París: C.N.R.S. Plancha, n° 2.

b) 1910, Munich: J. Klein y E. Kilian²² elaboraron una diégesis neoclásica, con dos escalones a todo lo ancho del escenario. Si en la primera escenificación citada dominaban los formemas eidéticos de /verticalidad + redondeado + apuntado/, en ésta última los formemas dominantes son los opuestos /horizontalidad + ortogonal/. Las formas rectangulares de los dos grandes tapices y de la puerta del fondo dominan todo el acto tercero. En el acto quinto, el paisaje natural y salvaje de Rubé y Chaperon deja ahora paso a un parque; es decir a un paisaje dominado y cerrado. Klein y Kilian han optado por una praxeología “culturalizada”.

c) 1911, Moscú: G. Craig, tras un largo proceso estético sobre la escenografía de *Hamlet*, que se inició en 1896, imaginó el universo diegético del palacio de Hamlet²³ a modo de un conglomerado de grandes columnas; manteniendo así el formema /verticalidad/ y sustituyendo las formas /cónicas/ de Rubé y Chaperon por las formas rectangulares, suprimiendo al mismo tiempo las figuras vegetales, ya no hay ni bosque ni jardín. Si estos dos últimos decoradores establecieron un lazo entre la diégesis espectacular y la cultural de sus espectadores, Craig hace lo mismo, dado que sus formas eidéticas, e incluso cromáticas, coinciden en buena medida con la revolución industrial del cemento armado (La primera patente, de Joseph Monier, data de 1877) y de la electricidad.

d) 1913, París: Los directores de escena Lugné-Poe y Gémier cambiaron radicalmente de universo diegético y los decorados de J. Variot²⁴ volvieron a evocar un universo entre románico y gótico, las líneas verticales y horizontales han desaparecido —salvo en la escena del cementerio en donde aparecen las cruces— y los arcos apuntados son transformados en arcos de medio punto. Los motivos heráldicos —dorados? — aparecen reiterados sobre los muros interiores —)púrpura? — y son ellos los que actualizan constantemente el recorrido temático de la realeza. Es decir, los motivos heráldicos sustituyen a las dos figuras regias de los grandes tapices rectangulares de Klein y Kilian. Quizá sea por eso por lo que los decorados de Variot recuerden las paredes tapizadas, tan de moda en las casas burguesas de entonces. Mientras que los universos espectaculares anteriores invitaban a los espectadores a la globalización visual, y a la actuación centrífuga de los representantes; en el presente caso, el arco central de medio punto funciona como un focalizador visual y como un elemento centrípeto de la actuación de los comediantes. Dicho de otro modo, la diégesis espectacular es un elemento pragmático con influencia directa sobre la actuación de los comediantes y sobre la propia recepción del discurso teatral.

e) 1959, Teatro Nacional de Praga. Josef Svoboda, que representa grandes bloques de antracita negra,

²² Obra cit., planchas 156 y 157.

²³ Obra cit., planchas 143 y 144.

²⁴ Obra cit., planchas 160 y 161.

avoue qu'en 1959 sa conception de *Hamlet* demeurait relativement traditionnelle. Sa tâche lui paraît alors d'ordonner un espace psychoplastique [...] un motif architectural simple reflète dans le conflit des verticales et des horizontales l'opposition entre le gothique et la Renaissance. Un devoir secondaire: trouver une solution au problème que pose l'évocation du spectre. La parole et la lumière y suffisent en l'absence de toute figuration: deux faisceaux lumineux frapperont le haut d'une paroi qui les réfléchira en contre-jour sur Hamlet, suggérant ainsi quelque présence immatérielle.

L'organisation de l'espace est confiée à une vingtaine de panneaux verticaux identiques de 9 m de haut sur 3 de large. Recouverts de plastilaque noire — matière dont le pouvoir réfléchissant atteint presque 100 % — ces panneaux-miroirs brillent de reflets inquiétants, réfléchissent la lumière et reflètent détails scéniques et acteurs. Repartis en onze plans dans la profondeur de la scène ils peuvent se déplacer parallèlement à son cadre et faire naître ainsi à la vue des spectateurs les espaces de divers tableaux [...].²⁵

Josef Svobeda parte pues de una concepción similar a la de Edward Gordon Craig, abundando un poco más en la superficie escalonada; las transformaciones son también evidentes, pues se pasa de las columnas blanco-cemento a las superficies de negra antracita. Si esto fuera así, entonces la evolución de la hiperteatralidad se manifiesta, en todos los casos citados y entre otras cosas, mediante la representación o utilización directa de los texturemas de materia: /piedra Y yeso Y cemento Y tela Y antracita (plasti-laca) /. Se puede entonces afirmar que toda ficción diegética deja rastros evidentes de la realidad extradiegética, cultural, histórica, estética, técnica, etc.

f) 1973, Moscú: Lioubimov elimina las columnas y establece toda la praxeología espectacular en torno a un telón móvil de textura areniza oscura, cuyos desplazamientos permiten los cambios de diégesis y de ambientes.

En este largo proceso creativo, casi un siglo, la hiperteatralidad de *Hamlet* ha evolucionado no solamente en función de los materiales, como acabo de señalar, y de las tecnologías, sino y sobre todo en un proceso continuo de desfiguración diegética: /figuración (castillo gótico ⇒ palacio clásico) ⇒ formas geométricas (columnas, escalinatas) ⇒ no figuración (telón) /; en una clara y evidente evolución hacia la teatralidad como arte de la evocación.

Soy consciente de que en estas líneas no he aportado grandes soluciones teóricas a los fenómenos de la praxeología y de la transteatralidad, pero al menos queda manifiesta su importancia, y espero que pronto otros desarrollen este tipo de estudios ¿para cuándo una investigación sería sobre, por ejemplo, la transteatralidad española?

²⁵ Denis Bablet, *Svobeda*, París, La Cité, 1970, págs. 137-139.

2. Teatralidad y semiótica tensiva. Samuel Beckett: *Vaivén*

VESTUARIO. Ni históricos, ni antiguos ni modernos. Trajes estado de ánimo: sugerido por la significación dramática del personaje que deberá llevarlo. Colores y formas reflejan un alma, una voluntad, una función estética, un momento dramático, pictórico o plástico.²⁶

Samuel Beckett se inició en la dirección escénica con *Vaivén*, estrenada en 1966 en el Teatro Odeón de París.²⁷ No dispongo de soporte visual de esta escenificación, ni audiovisual ni fotográfico, por lo que el análisis lo realizo a partir del texto, escrito en 1965.²⁸

Beckett plantea, en este ensayo sobre la teatralidad, la función estética de la reiteración de elementos cíclicos invariables, aplicados tanto al plano discursivo (al sistema narrativo, funcional, actancial y actorial) como al plano praxeológico (elementos cromáticos, formantes de posición y de orientación espacial, desplazamientos y gestualidad).

2.1. Plano discursivo

Los tres actores — Vi, Flo y Ru — pronuncian las mismas frases a lo largo y ancho de la obra, con ligeras variantes en el plano de la expresión, pero no en el del contenido. He aquí algunos ejemplos:

VI.— ¿Cuándo fue la última vez que estuvimos juntas? (Pág. 39).

FLO.— Así, nosotras tres, sin más, como antaño, con las monjas, en el patio, sentadas una junto a otra. (Pág. 40)

²⁶ Balilla-Pratella, "Le nouveau poème dramatique", en Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien. Antologie critique*. Lausana, L'âge d'Homme, 1976, II, pág. 168. El manifiesto se publicó por primera vez en 1916. Traduzco siempre a partir de la edición francesa.

²⁷ Para una introducción general y minuciosa a su obra, es de obligada consulta la introducción de Antonia Rodríguez Gago a su edición bilingüe y crítica de *Los días felices*. Madrid, Cátedra. Letras universales, 1989. Estos datos los tomo de su estudio, pág. 58.

²⁸ Publicado en: Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*. París, Ed. de Minuit, 1972. La traducción de los pasajes citados es de mi entera responsabilidad. Jenaro Talens incluyó *Vaivén* en un volumen al que dio el título de *Pavesas*. Barcelona, Ed. Tusquets Marginales, 1987.

RU.— Dándonos la mano — a nuestra manera (pág. 41)

VI.— ¿No se puede hablar de los viejos tiempos? (*Silencio*). ¿De lo que vino después? (*Silencio*) ¿Si nos cogiéramos de la mano — a nuestra manera? (pág. 43).

El plano narrativo, lo que acontece, obedece estrictamente a la siguiente matriz funcional, en donde los nombres propios son cambiados por sus constantes funcionales y transcritos por letras mayúsculas, A, B, y C:

	A, B, C: sentadas. B habla del pasado común.	B: mutis.	A: pregunta a C por el estado de B.	A: ocupa la plaza de B. A: murmura al oído de C, y pone el dedo delante de la boca. B: ignora algo.	B: sale y ocupa la vacante dejada por A.
1	FLO, VI, RU	VI ⇒	A: FLO — C: RU	⇒ FLO, RU	VI: FLO, RU
2	VI, FLO, RU	← FLO	C: VI — A: RU	VI, RU ←	VI, RU :FLO
3	VI, RU, FLO	RU ⇒	A: VI — C: FLO	⇒ VI, FLO	RU: VI, FLO

La matriz narrativa consta de cinco tramos formados por dos funciones: desplazamiento (mutis $[\] \Rightarrow$, $\Leftarrow [\]$, y salida a escena $\Rightarrow [\]$, $[\] \Leftarrow$), y comunicación o incomunicación discursiva. Los tres actores, en su estricto sentido semiótico, asumen roles actanciales distintos en el plano sintagmático de la obra. Por ejemplo, Vi, en la primera secuencia, es interlocutor, agente de dos desplazamientos y objeto de conversación, mientras que Flo es interlocutario, interlocutor y emisor de mensaje. Y, sin embargo, los tres actores asumen idéntico estatuto actancial en la secuencia paradigmática, los tres realizan todas las funciones de A, B, y C. Dicho de otro modo, la historia se repite indefinidamente y sus actantes son distintos en cada una de las épocas, pero exactamente iguales al final del proceso o ciclo histórico — forman parte del mismo archiactante. El programa narrativo se centra en el objeto principal de valor o de deseo; en el presente caso, tal objeto se presenta como un hacer cognoscitivo sobre el estado físico y cognoscitivo de B:

RU.— ¿Flo, cómo la encuentras?

RU.— Como siempre — más o menos. (*Flo coge el sitio de Vi, en el medio, murmura algo al oído de Ru.*) ¡Misericordia! (*Se miran. Flo pone el dedo delante de la boca.*) ¿Ella no lo sabe?

FLO.— ¡Dios no quiera! (pág. 40).

Sobre el estado de B se operan dos interpretaciones: según C indefinida — más o menos como siempre—, y la de A es oculta para el narratorio — el espectador, en este caso —, aunque las exclamaciones indican que es de tipo disfórico (la degradación

física de B). El doble sistema actancial,²⁹ según la interacción narrativa, queda configurado, en resumen, como sigue: la ausencia de B funciona como adyuvante de A y C, y su presencia como oponente; A es sujeto 1 y Destinador de sí mismo y de C, y Destinatario de la valoración previa realizada por C; éste es el sujeto 2, y Destinatario del hacer informativo de A.

Acabamos de observar cómo una obra del llamado, por Martin Esslin³⁰ y la crítica en general, teatro del absurdo contiene, en el plano narrativo, una estructura funcional y actancial. Para ejercer como actores, Flo, Ru y Vi necesitan contar además con papeles temáticos; y así es: las tres asumen el papel genérico inherente de //mujer mayor// y los genéricos aferentes³¹ de //vieja amiga// y de //chismosa// o comadreo; carecen sin embargo de papeles específicos distintivos. Esto es, no hay nada, en el eje paradigmático, que distinga a los tres actores, salvo su figura cromática. De momento, la individualización actorial se obtiene, en el eje sintagmático, gracias a sus nombres propios, a la posición espacial y cromática — plano praxeológico — y al rol actancial ocupados en un momento dado del relato.

2.2. Plano praxeológico

Veamos, por otra parte, qué ocurre con las figuras representativas de los tres actores. Según Samuel Beckett:

VESTUARIO: Abrigos muy largos, abotonados hasta el cuello, violeta oscuro (Ru), rojo oscuro (Vi), amarillo oscuro (Flo). Sombreros oscuros de cualquier tipo con alas con el suficiente vuelo para que los rostros queden en la penumbra [la iluminación es cenital]. Los tres personajes lo más parecidos posibles, diferenciados únicamente por el color. Zapatos ligeros, suelas de goma. El maquillaje hará lo más visible posible las manos. Sin anillos a la vista. (pág. 42).

La acotación directa describe las figuras de los tres actores, y desvela, aparentemente, la significación de sus nombres. Salvo Flo, cada una de ellas lleva como nombre el color de otra de las figuras: Ru (< **Rust**: oxidación, orín, herrumbre, etc. **Rust-coloured**: de color herrumbre, rojizo.) ⇒ ocre rojizo. Vi (< **Violet**: violeta); y Flo (< **Florid**: colorado (rostro), rubicundo) ⇒ amarillo rojizo. Esto es, y de forma

²⁹ Sobre la discusión teórica sobre el doble sistema actancial, cf. Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel, Reichenberger, pág. 98 y ss.

³⁰ *Théâtre de l'absurde* (Trad. de The theatre of the absurd). París, ed. Buchet/Chastel, 1971, 2 tomos.

³¹ Cf. Fernando Cantalapiedra, obra citada, págs. 71-122.

aproximada, la señora de *violeta oscuro* se llama l' *Rojiza*'l (RU), la mujer vestida de *amarillo oscuro* se nombra l' *Amarillenta*'l (Flo), y la dama de *rojo oscuro* se denomina l' *Violeta*'l (Vi).

“Los rostros en la penumbra” tienden a ‘deshumanizar’ los representantes y a acentuar sus figuras como simples máculas cromáticas; las cuales tienen en común, como sema genérico, la saturación; esto es, están más cerca del marrón que del blanco. En este proceso cromático de saturación (en donde las figuras de los actores se corresponden con los colores secundarios, amarillo oscuro, rojo oscuro y violeta oscuro — el primero y el último son complementarios) las distintas combinaciones espaciales de las figuras son coincidentes con los colores terciarios, en tanto que mezcla de colores secundarios. Todo ello nos permite, por aferencia del sistema cromático, interpretar los nombres de los actores como colores-luz primarios, no saturados. Esto significa que la “profundidad” escenográfica se logra recurriendo a los cromemas de luminancia, (el grado de luminosidad reflejado por un pigmento): manos ⇒ figuras ⇒ negro escénico (obscuridad) y equivale a una focalización de la mirada del espectador.

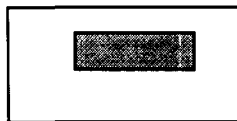
Las acotaciones directas indican:

ILUMINACIÓN: Débil, solamente cenital y concentrada sobre el asiento. El resto de la escena en la oscuridad. [...]

ASIENTO: Del tipo de banco estrecho sin respaldo, lo suficientemente largo par que puedan sentarse las tres mujeres sin que se toquen apenas. Lo menos visible posible. De tal modo que quede la duda de dónde están sentadas. (Pág. 43)

MUTIS: No se ve a los personajes hacer mutis por los bastidores. Deben desaparecer en la oscuridad a algunos pasos de la zona iluminada, e incluso, al reaparecer, estar ya cerca del asiento. Mutis y entradas repentinas y ligeras, sin ruidos de pasos. (Págs. 43 y 44).

Lo cual implica una reducción importante del escenario — lugar de la enunciación —, tanto en lo bidimensional como en lo tridimensional, anulando así toda perspectiva espectacular, y reforzando la percepción en forma de ‘lienzo’ — 1,5 m de largo por 1,20 m de alto, aproximadamente — del espacio enunciado. Esto es, Samuel Beckett no incrusta su “relato” en ningún universo diegético espacio-temporal; no sabemos absolutamente nada ni del “dónde” ni del “cuándo”, salvo la referencia enunciativa — el no aquí de la representación — al “colegio de monjas”. La intención estética es evidente: la transformación de la percepción espectacular y tridimensional en percepción pictórica y bidimensional; transformar el teatro en galería de pintura.



Si las máculas saturadas se funden inevitablemente en el negro escénico, espacio de la enunciación teatral, el cual funciona como el fondo de un lienzo, o la pared de una galería de exposiciones, entonces las figuras de los tres actores están fundamentalmente representadas por el figurema “manos”, dado que al estar ‘visibles gracias al maquillaje’, es lo que con más claridad, gracias a la luz reflejada o cromema de luminancia, percibe el espectador. Esto es, las manos, gracias a su cromema dominante de luminancia, funcionan como “atractivo”³² y guía espectacular.

Estamos ante una nueva trilogía: tres actores, tres colores y, ahora, tres grados de luminancia: manos brillantes, figuras y rostros mates, fondo negro oscuro. Sin olvidar que los actores también ocupan tres posiciones espaciales — izquierda, centro, derecha —, tres desplazamientos — mutis, desplazamiento lateral en el banco y salida a escena — y tres gestos con las manos. La luminancia de las manos sirve también como guía de las tres variaciones de posición gestual: sobre las rodillas, cerca del oído de C — para indicar el susurro — y en la boca de A — como marca de silencio —.

Dicho esto, Samuel Beckett establece una relación entre el mutis, desembrague figurativo, y la eliminación de una mácula cromática — el vacío interno es ocupado por un negro escénico —, entre la salida a escena y el añadido de un color; y entre el acercamiento lateral de las figuras y la mezcla cromática. O dicho en términos de la semiótica tensiva, el mutis provoca la “dispersión” cromática por “fragmentación” de sus máculas, el desplazamiento lateral logra la “cohesión” de dos figuras, y la salida a escena establece una nueva “cohesión” o globalización del escenograma. Lo cual implica que las transformaciones del plano discursivo van acompañadas de las transformaciones del plano espectacular, cromática y espacial, en este caso. En una palabra, Samuel Beckett lleva a cabo las siguientes operaciones cromáticas, desde el punto de vista de la semiótica tensiva: Cohesión A \Rightarrow dispersión \Rightarrow reagrupamiento parcial \Rightarrow Cohesión B; y desde una perspectiva figurativa no antropomorfa: Figuración A \Rightarrow des-configuración \Rightarrow trans-figuración \Rightarrow con-figuración B.

Sabemos que la síntesis de los pigmentos cromáticos es sustractiva y la síntesis de las luces primarias es aditiva; en el primer caso la síntesis conduce, por saturación, al acromema ‘negro’, y, en el segundo caso, por desaturación, a la luz ‘blanca’. Imaginemos que las figuras de los actores funcionan como máculas-pigmentos y sus nombres como luces, e imaginemos, al igual que los pintores impresionistas, que la yuxtaposición de dos colores crea, a cierta distancia, la sensación óptica de otro distinto, de su mezcla. La composición cromática de *Vaivén* recuerda bastante al neoplasticismo o De Stijl — opuesto al irracionalismo del dadaísmo — de Théo Van

³² Cf. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. des mondes de lumière*. París, PUF, 1995.

Doesburg (1883-1931), seudónimo Ch. E. M. Küpper, de Bart van der Leek (1876-1958) — quien aportó al movimiento los colores puros completamente saturados — y de Piet Mondrian (1872-1944) Veamos, por aproximación, de qué modo obra Samuel Beckett:

Nº	PIGMENTO SATURADO	SÍNTESIS	LUZ DESATURADA	SÍNTESIS
1	Amarillo + rojo + violeta	marrón gris	Amarillo - violeta - rojo	Blanquecina
2	Amarillo — violeta		Amarillo — rojo	—
3	⇒ amarillo + violeta	—	⇒ amarillo - rojo	rosácea
4	rojo + amarillo + violeta	ocre grisáceo	violeta - amarillo - rojo	blanquecina
5	rojo — violeta	marrón gris	violeta — rojo	—
6	rojo + violeta ←	—	violeta - rojo ←	púrpura
7	rojo + violeta + amarillo	marrón rojizo	violeta - rojo - amarillo	blanquecina
8	rojo — amarillo	marrón gris	violeta — amarillo	—
9	⇒ rojo + amarillo	—	⇒ violeta - amarillo	crema
10	violeta + rojo + amarillo	ocre naranja	rojo - violeta - amarillo	blanquecina
11	...	marrón gris

Recuerdo, una vez más, que aquí la síntesis de los pigmentos oscuros produce un color sobresaturado, y la síntesis de los colores-luz un color desaturado. Nada nos impide, aparentemente, transformar los colores-luz, obtenidos de los propios nombres de los actores, en colores-filtro de la iluminación. Esto es, a) para los colores yuxtapuestos: la luz blanquecina ilumina el escenograma naranja-gris, la luz rosácea clara alumbra el escenograma grisáceo, la luz púrpura clara irradia el escenograma rojo-violáceo, la luz crema claro ilumina el escenograma naranja ocre; y b) para las máculas alejadas, los cromemas saturados son iluminados por los mismos colores-luz desaturados.

La obra teatral *Vaivén* está entonces compuesta, en principio, por, al menos, diez escenogramas, cuyas conexiones espectaculares se efectúan mediante los cambios de posición de las máculas cromáticas. La narratividad cromática se fundamenta en la misma matriz funcional que la observada para el plano discursivo (Cf. plancha final). Es decir:

	A, B, C: sentadas. MARRÓN-GRIS	B: mutis. ¬ GRIS	A separada de C 2 SATURADOS	A ocupa la plaza de B SOBRESATURADO	B: sale y ocupa la plaza de A. MARRÓN-GRIS
1	FLO, VI, RU	VI ⇒	FLO — RU	⇒ FLO, RU	VI: FLO, RU
2	VI, FLO, RU	← FLO	VI — RU	VI, RU ←	VI, RU :FLO
3	VI, RU, FLO	RU ⇒	VI — FLO	⇒ VI, FLO	RU: VI, FLO

La actuación gestual de los comediantes se realiza únicamente en el término /-B/ del cuadrado semiótico, es precisamente en el momento de la sobresaturación cuando el archiactante A susurra al oído de C y coloca su dedo en la boca en señal de silencio. Los cambios cromáticos deben entenderse como transformaciones semionarrativas de estado. Lo curioso es que su realización narrativa plantea interrogantes sobre el movimiento escénico, y en concreto sobre los desplazamientos de los comediantes. Al consultar el cuadrado semiótico que acabo de desarrollar, se observan dos tipos fundamentales de desplazamiento: a) el intraescénico, que se da dentro del escenograma, y b) el interescénico, mutis y salidas a escenas, que une el espacio escénico con el paraescénico. El desplazamiento intraescénico reduce la dimensión del escenograma, ya que el “vacío” lateral se integra en lo paraescénico, de tres figuras cromáticas a dos; mientras que el desplazamiento interescénico crea dos “cuadros” o coremas separados por el hueco o “negro” central. Si planteamos, por otra parte, las máculas como una relación existencial entre sujetos y objetos, en tanto que contigüidad espacial, obtendremos entonces los siguientes enunciados de hacer:

1) TRANSFORMACIÓN REFLEXIVA:

a) DISJUNTIVA: $F [(S3 = B) \Rightarrow (S3 = B) \cap \Rightarrow \cup \text{Ov. } (= A / C)]$: alejamiento cromático.

2) TRANSFORMACIÓN TRANSITIVA:

a) DISJUNTIVA: $F [(S3 = B) \Rightarrow (S1 (= A) \cap \Rightarrow \cup \text{Ov. } (= C))]$: separación de pigmentos.

3) TRANSFORMACIÓN REFLEXIVA:

a) CONJUNTIVA: $F [(S1 = A) \Rightarrow (S1 (=A) \cup \Rightarrow \cap \text{Ov. } (= C))]$: integración de pigmentos.

b) CONJUNTIVA: $F [S3 = B) \Rightarrow (S3 \cup \Rightarrow \cap \text{Ov. } (= A-C))]$: acercamiento cromático.

O en términos más sencillos, el alejamiento de una figura cromática implica necesariamente una separación espacial de las máculas, realizándose a continuación una integración binaria y finalmente un nuevo acercamiento ternario de las máculas. Ahora bien, la transformación de la contigüidad espacial, de los formantes de posición, es simplemente de uso y está encaminada al logro de otros objetos de valor principal; es decir, a conseguir las síntesis cromáticas definidas más arriba, y no perdamos tampoco de vista que, según el análisis, que cada uno de los estados de contigüidad espacial de las figuras-máculas está acompañado de su correspondiente cromema luminoso externo; esto es, presencia, ausencia, separación o acercamiento de la luz blanquecina, rosácea, púrpura, o cremosa. Samuel Beckett realiza en *Vaivén* los cuatro estados existenciales de la relación entre sujetos y objetos de valor, siempre y cuando interpretemos los “zapatos con suela de goma” como un indicio de virtualización que no permite al archiactante A darse cuenta, en un primer momento, de la ausencia de B; los cuatro estados del objeto de valor “escenograma marrón agrisado” se presentarían entonces así:

a) VIRTUALIZACIÓN: $B: [(A-C \text{ — } \cup \text{ Ov. MARRÓN GRISÁCEO = no negro})]$.

b) ACTUALIZACIÓN: $B: [(A-C \text{ } \cup \text{ Ov. MARRÓN GRISÁCEO = saturación})]$.

- c) POTENCIALIZACIÓN: A: [(A-C — \cap Ov. MARRÓN GRISÁCEO = sobresaturación)].
 d) REALIZACIÓN: B: [(A-C (B \cap Ov. MARRÓN GRISÁCEO = GRISÁCEO)].

He señalado antes que, en el plano discursivo, el estado de B funcionaba como objeto de valor cognoscitivo para A y C, y que B era adyuvante como ausente y oponente en tanto que presente en el escenograma. Pues bien, su ausencia implica una desaturación cromática, da más luz al escenograma, y su presencia conlleva la sobresaturación añadida, quita más luz aún. Sabemos que Flo, Ru y Vi son viejas —“la última vez”, “como siempre”, “como antaño”, etc.— y que su salud, a pesar de las apariencias, es muy delicada —el “Como siempre” frente a “¡Misericordia!”—; lo cual facilita el paso del plano de la manifestación, verbal y praxeológica, al plano del contenido, siempre y cuando se establezca una correlación analógica entre la vida, los cromemas, y la “débil” intensidad luminosa:

LUZ DÉBIL: crema, púrpura, rosácea, blanquecina

VIDA: VEJEZ

MUERTE

COLOR OSCURO: ocre-naranja, marrón-rojizo, ocre-gris, marrón grisáceo

Esto es, la sobresaturación cromática se presenta como análoga a la degradación física de los actores, quienes no son conscientes de ello.

Samuel Beckett contempla el último escenograma de su obra, en número 11, así:

VI.— [...] ¿Si nos cogiéramos de la mano — a nuestro modo?

Al cabo de un momento, unen sus manos como sigue: La derecha de Vi con la derecha de Ru sobre las rodillas de Ru, la izquierda de Vi con la izquierda de Flo sobre las rodillas de Flo, la derecha de Flo con la izquierda de Ru sobre las rodillas de Vi, los brazos de Vi descansan sobre el brazo izquierdo de Ru y sobre el derecho de Flo.

Silencio.

FLO.— Ru. (*Silencio.*) Vi. (*Silencio.*) Siento los anillos.

2.3. Elementos transteatrales

Si Samuel Beckett advierte, en la acotación directa final, que en los dedos de las manos, lo que mejor percibe el espectador, no deben verse anillos, entonces Flo debe referirse a otra cosa distinta: a los anillos cromáticos; transformando así la yuxtaposición de colores en la mezcla tradicional, y confirmando, en buena medida, el presente análisis.

Si tomamos como punto de referencia las manos maquilladas de Flo, Ru y Vi, y sus “anillos” — “Siento los anillos”, “Sin anillos aparentes”, a la vista —tenemos que

recordar entonces obligatoriamente la obra futurista de Marinetti y Corra titulada precisamente *Las manos (Vitrina)*. La obra se inicia con estas palabras:

Un telón (de la altura de un hombre) tendido sobre todo el ancho de la escena, cerca de las candilejas. Fondo negro. Saliendo por la izquierda y sucediéndose hacia la derecha aparecen por orden manos de hombre y de mujer (visibles por encima del telón tenso y fuertemente iluminado por un proyector) con las siguientes actitudes: [...].

4.- Largo apretón, blando, voluptuoso, de una mano de hombre y de una mano de mujer, delicada, cubierta de anillos.

*5.- Dos manos de mujer (de la misma persona) quitándose una a otra bastantes anillos, muy lentamente y con gestos cansinos.*³³

Bernard Dort recordaba, hace ya unos cuantos años que:

Que toute la dramaturgie française de l'entre-deux guerres et de l'immédiat après-guerre ait été dominée par le pirandellisme (issu légitimement ou non de l'oeuvre de Pirandello), que ses principales tendances aient cristallisé autour de ce pirandellisme, voilà qui ne fait guère de doute, [...] Une première constatation s'impose : le pirandellisme a multiplié les moyens du théâtre. Il a été la source d'innombrables innovations techniques qui, depuis, ont acquis droit de cité. Jee mentionne ici pour mémoire l'utilisation des retours en arrière et de l'accélération du temps (comparables à certains procédés cinématographiques), la pratique, qui a tourné à l'abus, du théâtre dans le théâtre, l'usage de la rupture de ton et d'un continuel passage entre le drame et la comédie, l'intégration du raisonnement dans le mouvement dramatique... Le résultat n'est pas négligeable : le théâtre en a été assoupli et comme élargi.³⁴

Antonia Rodríguez Gago nos recuerda asimismo que Samuel Beckett

asistía a las clases de italiano del profesor Walter Starkie, con quien estudiaba Pirandello. [...] Beckett admiraba a O'Casey, pero le fascinaba más aún el experimentalismo de Pirandello, cuyas obras vería en el teatro Gate, donde se representaba el teatro experimental europeo.³⁵

³³ Ed. cit., págs. 190-191. La obra se publicó en 1915. Las traducciones de esta obra son de mi entera responsabilidad.

³⁴ "Pirandello et le théâtre français", en *Théâtres*, París, Points, 1986, pág. 84.

³⁵ Obra cit., págs. 17 y 18.

Esto ocurría en los años veinte, y cabe recordar que el teatro futurista, sobre todo el italiano, estaba aún en pleno apogeo. (1906-1946). No estoy insinuando que deba estudiarse el Teatro Futurista y sus distintos istmos como una clásica fuente de inspiración más para Samuel Beckett, sino más bien, en el caso de que exista alguna relación, como un proceso lógico e histórico de transteatralidad, que busca siempre superar, transformar o trascender lo ya existente.

Los futuristas se preocupaban mucho por el cromatismo en la composición escénica. El italiano Francesco Cangiullo³⁶ publicó en 1915 la obra titulada *De todos los colores (Clichés de síntesis)*. He aquí unos cortos pasajes:

Personajes: El Padre Negro, el Padre Blanco, el Padre Rojo, el Padre verde, etc.

Clara y su hijo: Edmundo, Osvaldo, Anacreonte, Vespasiano.

Escena neutra. La señora Clara estará siempre con la misma pose: cabeza agachada, humillación, inmovilidad. Elegante, 40 años.

EL PADRE NEGRO.— *Buenos días, Señora. Es a propósito de mi hijo, ¿no es así? ¿Una tontería? ¿Cuánto necesita usted? ¿Mil francos? Aquí los tiene*

CLARA.— (Apenas tiene fuerzas para coger el dinero y colocarlo entre sus senos).

EL PADRE NEGRO. — *Le ruego que le llame.*

CLARA.— (Hilo de voz emocionado): *Edmundo.*

Se presenta un muchacho alto, de unos dieciocho años, humillado como Clara, la cabeza agachada, la coloca justo debajo de la nariz del Padre Negro, sus cabellos son del mismo color.

EL PADRE NEGRO.— *Sed prudente, por favor. Pensad que lleváis mi nombre, mis mismos cabellos.* (Hace mutis).

Clara y Edmond (se abrazan con arrebató y pasión. Mutis repentino del muchacho, y Clara recupera su pose anterior). (págs. 74 y 75).

La secuencia textual se repite exactamente igual en tres ocasiones más, y los mutis sirven para realizar el cambio cromático; pero aquí no existe ni variación espacial de las máculas, ni búsquedas de yuxtaposiciones o mezclas de colores, ni tan siquiera sabemos cuál es la composición figurativa y cromática de los “Padres” y de Clara, de no ser que Padre + color, se refiera a ‘vestido completamente del color correspondiente’. La única variante narrativa consiste en que el cambio de color está acompañado de un cambio de nombre. Sólo son necesarios tres comediantes para representar *De todos los colores*:

³⁶ Cito por Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien. Antologie critique. II tomos.* Lausana, L'Âge d'Homme, Col. Théâtre Années vingt, 1976.

MADRE [nombre]	CLARA			
PADRE [vestido de]	NEGRO	BLANCO	ROJO	VERDE
HIJO: <u>NOMBRE</u> [PELUCA] CABEZA	<u>Edmundo</u> Negra	<u>Osvaldo</u> blanca	<u>Anacreonte</u> roja	<u>Vespesiano</u> verde

Es frecuente encontrarse con búsquedas, a veces simple alusiones, cromáticas en el Teatro Futurista de los años veinte. Bruno Corra y Emilio Settimelli escribieron una obra futurista titulada *Gris + rojo + violeta + naranja (Red de sensaciones)* (I, pág. 120); pero, a pesar del título, la obra no se refiere para nada a los colores, sino a un doctor que cura a un herido en casa de éste. Guglielmo Jannelli y Luciano Nicastro redactaron *Espuma de bar (3 colores teatralizados)*,³⁷ pero tampoco, a pesar de lo que dice el subtítulo, plantean transformaciones o enunciados cromáticos, lo único que hacen es establecer analogías entre las "vibraciones" y los colores:

LA COQUETA.— [...] sobre la vibración de las vitrinas en arco iris de la contabilidad.

EL HOMBRE DE UNA TREINTENA DE AÑOS.— Una jugada de bolsa entre la esperanza pasos violetas de magnesio [...]

JÓVENES DE 18 AÑOS.— [...] Es un sentimiento naranja que se ha acumulado sobre él [...]

UN CAMARERO.— (Llevando un licor rojo). [...] (págs. 156 y 157).

Algo más complejo es el texto de Balilla y Pratella, titulado *la Guerra*, y en donde los colores monocromáticos de los trajes parecen querer reflejar los sentimientos de sus portadores. he aquí la primera acotación directa:

*El Señor (joven, elegante, Don Juan). La Señora (joven, muy bella, coqueta). El Primer Amigo (entrecano, distinguido). El Segundo Amigo (entrecano, distinguido). La Jovencita (muy joven, bella, elegante, emancipada). El primer Enamorado (reformado, sombrero de copa, monóculo). El Hombre Blanco (de edad, muy elegante, vestido de blanco). La Señora Roja (envuelta en velos rojos). La Señora Azul (envuelta en velos azules). El soldado (resto de hombre). El Hombre Negro (gran capa negra, Capuchón negro sobre los ojos). Fondo transparente, luz rosácea. En el centro, un banco único, de piedra. Sentados, el Señor y la Señora.*³⁸

³⁷ In *Vela italiana*, Año III, n° 49, 9/15, diciembre de 1915, Nápoles. Cito por Giovanni Lista, obra. cit., I, pág. 156).

³⁸ In *Vela latina*, IV año, n° 7, 26 de febrero de 1916. Nápoles. Cito por la edición de Giovanni Lista, I, pág. 210.

La utilización de los lienzos pictóricos en el teatro viene de muy lejos en el tiempo, casos de, por citar alguno, *De lo vivo a lo pintado* de Andrés de Claramonte, o el *Hernani* de Victor Hugo; pero la idea de transformar el escenario en una galería de pintura se halla, desde 1916, en teatro futurista de Marinetti, y en concreto en su síntesis teatral *Runio Clacla*:³⁹

Sala de una gran exposición del pintor futurista Balla, dentro de 5 años ... Hombres y Mujeres, Futuristas, un Cheposo pequeño, portero de la exposición, un Ministro.

EL PÚBLICO: He aquí el Ministro... Ha venido para hacer entrega de la gran medalla al pintor Balla. Quizá hubiese sido preferible darle 20.000 liras. Sin embargo ¡qué gran honor! ¡Cuánto trecho han recorrido los futuristas! Pero, entre nosotros, ¿comprendes verdaderamente lo que significa este cuadro? (*indicando el cuadro más grande de la exposición*).

EL PINTOR (*entrando en escena*): ¡Runio clacla rimiriri runiooooo!

EL MINISTRO (*colocándose delante de él, le presenta la gran medalla*).

EL PINTOR: (*Coge la condecoración y se la coloca en el cuello al Cheposo pequeño, portero de la exposición*).

EL PÚBLICO: ¡Bien! ¡Pero que muy bien! ¡Eso le dará suerte al medallón!

EL PINTOR (*Descuelga el cuadro más grande y lo mantiene derecho, apoyado en el suelo, mostrándolo a los futuristas*).

LOS FUTURISTAS (*Precipitándose todos violentamente hacia el cuadro más grande, lo desfondan, pasan a través de él, salen ensangrentados y gritando*): ¡¡¡ Runio Clacla rimiriri !!!

ALGUNOS FUTURISTAS (*Descuelgan de los muros los otros cuadros, los levantan en horizontal con las dos manos por encima de sus cabezas, a continuación los desfondan bajándolos violentamente contras sus cabezas; salen ruidosamente de escena con ellos colgados de sus cuellos y cantando*): ¡Runio clacla rimiriri! ¡Runio clacla rimiriri! (*Telón*).

No se puede comprender el teatro vanguardista de los años sesenta, el mal llamado “teatro del absurdo”, sin tener presente el teatro futurista. La relación entre éste último y el teatro beckettiano es evidente, pero no es el único. Giovanni Lista observa los mismos lazos en Picasso, Aragon, Ionesco, Boris Vian, Arrabal, etc. Termino citando sus palabras:

Entre *Celos*, de Bruno, y *El armario de luna un bello atardecer*, de Aragón, existe la misma relación que entre *Ellos vendrán*, de Marinetti, y *Las Sillas* de Ionesco. La idea teatral dada al estado puro por los futuristas aparece ahogada en la literatura en los otros. [...] Arrabal en *El arquitecto y el emperador de Asiria* materializa escénicamente la regeneración del Otro a través de la antropología como lo había hecho Marinetti en *El Rey Jolgorio*. (pág. 45).

³⁹ Ed. cit., págs. 188-189.

3. El enunciado teatral. Samuel Beckett: *Catastrophe*

3.1. La construcción del enunciado teatral

Esta pequeña obra, escrita en 1982, se presenta a modo de una reflexión sobre la construcción del enunciado teatral; y en ella se muestra al espectador (lector), no la escenificación final de la obra sino los esbozos y tanteos previos; en suma, el borrador; pero es éste último precisamente el que nos permite observar con mayor nitidez las marcas y génesis de la enunciación teatral.

Samuel Beckett introduce en la primera acotación directa de la obra los siguientes elementos:

a) *Los actores* (en términos semióticos): el Director de escena, su Ayudante, el Protagonista, carente de discurso, y el Luminotécnico; siendo éste el único actor con nombre propio, Luc, y con carácter totalmente paraescénico.

b) *El tema teatral*: Los últimos retoques en el ensayo del cuadro final —no se sabe de qué obra—, en un escenario completamente desnudo y con las iluminaciones ya ajustadas (Beckett precisa más adelante dos: iluminación de ambiente e iluminación del Protagonista).

c) Descripción de *las figuras* de los actores: El Director con abrigo y gorro de pieles; su Ayudante con bata blanca, cabeza descubierta y un lápiz en la oreja; el Protagonista con un sombrero negro de ala ancha, bata negra hasta los tobillos, descalzo, cabeza inclinada y las manos en los bolsillos. La edad y el físico de los comediantes son indiferentes.

d) *La posición y orientación espacial*: El Director sentado en un sillón situado en el proscenio izquierdo; el Ayudante a su lado, de pie, ambos mirando hacia el centro del escenario; el Protagonista se halla de pie sobre un cubo negro de 40 centímetros de lado situado en el centro del escenario.

Antes de proseguir con el análisis de *Catástrofe*, creo conveniente recordar algunos de los lazos transteatrales que unen la profunda reflexión beckettiana con las revolucionarias propuestas teatrales de los futuristas italianos:

a) *Personajes sin nombre*: Francesco Cangiullo escribe, en la primera acotación directa de *Don Juan y las cuatro estaciones*. (*Síntesis de veinte años de amor*), lo siguiente:

(Je le regrette, mais il m'est absolument impossible de révéler les noms des personnages. Je suis même obligé d'empêcher que les directeurs de troupes les révèlent).⁴⁰

⁴⁰ Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien. Antologie critique*. Lausanne, La Cité – L'âge d'Homme, 1976, Tomo I, pág. 73.

b) *Los ensayos del cuadro final*: El mismo Francesco Cangiullo empieza su síntesis teatral *Decisión* con estas palabras:

Tragédie en 58 actes et peut-être plus. De 57 de ces actes la représentation est inutile. Le dernier acte est de Francesco Cangiullo.

Personnages des 57 actes qu'on ne représente pas: Giulio, La famille, La vie.

Personnage du dernier acte: Giulio.⁴¹

c) *El Protagonista-estatua*: Arnaldo Ginna y Emilio Settimelli elaboraron un tema similar en *Un regard en nous –Même (État d'âme théâtralisé)*:

Scène fantastiquement vague. — C'est le fond de notre "moi intérieur". — Une douce statuette spirituelle au milieu de la salle sur un support de velours.⁴²

Si la metateatralidad suele ser definida en tanto que teatro dentro del teatro, en *Catástrofe* nos encontramos en presencia de una metaenunciación espectacular. Esto es, el espectador contempla al mismo tiempo el corema de la enunciación y el corema enunciado, el proceso creador y la obra de arte resultante, al igual que si estuviera observando a un artista escultor esculpiendo su obra en el taller. Ambos coremas se integran en un escenograma genérico, al cual podemos llamar, respetando las palabras de Samuel Beckett, "el ensayo teatral". Del mismo modo que éste representa al enunciador y al enunciado espectacular, Marinetti, por su parte, puso en escena al enunciatario y al enunciado, lo extradiegético y lo diegético:

Salle élégante, avec des lustres. Au fond, petite scène. Beaucoup de chaises et de fauteils alignés, occupés par de nombreux spectateurs en tenue de soirée. Beaucoup d'autres spectateurs sont debout sur les côtés. Les spectateurs bavardent entre eux. Bruits confus de voix. Le rideau de la petite scène est baissé.⁴³

3.2. Contemplación e interrogación estética

Catástrofe comienza con del Director y su Ayudante contemplando al Protagonista

⁴¹ Obra cit., I, pág. 72.

⁴² Obra cit., I, pág. 148.

⁴³ F. T. Marinetti, *L'arrestation. Synthèse théâtrale*, ed. cit., I, pág. 179.

(escultura). He mencionado antes el taller del escultor, hora debo recordar la síntesis teatral de Nannetti, titulada *Tumbona*:

Décor neutre. À droite, dans un faisceau de lumière : un chevalet, quelques tableaux, une boîte de peintre, une palette et des pinceaux [...] *Lui*, le type même de l'artiste moderne, élégant, écrit en observant de temps à autre les tableaux. — A gauche, dans une semiobscurité : une table rudimentaire, solide, et un tabouret où est assis l'*Autre*, l'intellectuel allemand [...].⁴⁴

Lo cual nos plantea el hecho fundamental de que no existe observación, estética o científica, sin una previa delimitación del objeto observado, y, por ende, que es metodológicamente necesario y pertinente distinguir entre el continente y el contenido, entre el espacio de la enunciación —el cubo escénico, la sala, la plaza pública, la nave industrial, etc. — y el formato del enunciado (el escenograma), su posición y orientación espacial; y, si hay hechura espectacular (sea bidimensional o tridimensional), entonces también existen los delimitadores, cierres o marcos, de los escenogramas (bastidores, cortinas, paneles, sombras, cintas de colores, oscuridad, etc.). El teatro futurista italiano, y las vanguardias en general, nos ofreció varios ejemplos de formatos escenográficos:

a) Le rideau bordé de noir doit se lever à peu près à la hauteur du ventre d'un homme. Le public ne voit que les jambes et les pieds des acteurs.⁴⁵

b) La scène est divisée en trois parties, grâce à deux cloisons.
—Premier espace (à gauche) : Chambre ardente. Au centre, catafalque entouré de cierges allumés, prêtes en prières, nombreux parents en pleurs.
—Deuxième espace (au milieu) : une rue, devant la porte d'une auberge, une table et un banc sur lequel est assise une femme.
—Troisième espace (à droite) : campagne, tranchées tout près de la rampe.⁴⁶

c) Un rideau (à hauteur d'homme) tendu sur toute la largeur de la scène tout près de la rampe. Fond noir. Venant de la gauche et se succédant vers la droite apparaissent tout à tour des mains d'hommes et des femmes (visibles au-dessus du rideau tendu et fortement éclairé par un projecteur)...⁴⁷

⁴⁴ Neri Nannetti, *Chaise-longue*, ed. cit., I, pág. 195.

⁴⁵ F. T. Marinetti, *Les Bases. Synthèse théâtrale*, ed. cit., I, pág. 171.

⁴⁶ F. T. Marinetti, *Les vases communicants*, ed. cit., I, pág. 182.

⁴⁷ F. T. Marinetti y B. Corra, *Les mains*, ed. cit., I, pág. 190.

La primera cita ofrece un formato horizontal e inferior y en el tercer caso estamos ante un formato horizontal superior; mientras que en el segundo ejemplo se emplean tres escenogramas verticales simultáneos.

Samuel Beckett planteó asimismo en su obra varios tipos de formatos teatrales; dibujándolos, incluso; he aquí algunos ejemplos:

a) *Catatrophe*: la cuarta parte del escenario, situada en el proscenio izquierdo, de unos dos metros de altura.

b) *Va-et-vient*: metro y medio de largo por un metro veinte de alto, aproximadamente, en el centro del escenario.

c) *Cette fois*: Cabeza humana a tres metros de altura, un poco descentrada hacia la derecha.

d) *Solo*: unos dos metros y medio de largo por la altura del comediante, descentrado hacia el proscenio izquierdo.

e) *Berceuse*: El espacio ocupado por la mecedora, de frente y situada en el centro del proscenio.

f) *Comédie*: En el centro del proscenio, tres tinajas idénticas, tocándose, de un metro de alto aproximadamente, de dónde sobresalen tres cabezas ...

g) *Pas moi*: Escenograma en diagonal, del proscenio izquierdo al fondo derecho, y situado a tres metros de altura.

No es pues de extrañar que Samuel Beckett declarara a Rosette Lemont lo siguiente:

Cuando trabajaba en *Watt*, sentí la necesidad de crear para un espacio más pequeño, uno en el que yo pudiera controlar la situación y los movimientos de la gente, y sobre todo una clase especial de luz. Escribí *Esperando a Godot*.⁴⁸

Al observar algunos de los formatos escenográficos, por ejemplo el de *Vaivén* y el de *Comedia*, se llega a la conclusión de que Samuel Beckett trata de reducir la tridimensionalidad espectacular a una hechura bidimensional. Si los tres personajes de *Vaivén* conforman las máculas cromáticas de un lienzo variable, los de *Comedia* parecen formar parte de un bajorrelieve. Los ejemplos citados muestran claramente que Samuel Beckett está conscientemente condicionando y orientando la mirada del observador, tal y como sugiere en la siguiente declaración:

Cuando escribo una obra de teatro me pongo dentro de los personajes, soy

⁴⁸ Tomo esta cita de Antonia Rodríguez Gago, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 72. Quien a su vez cita, por: Dougald McMillan y Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Théâtre*. Londres, John Calder, 1988, pág. 15.

también el autor de las palabras y los espectadores visualizando lo que sucede en la escena.⁴⁹

En *Catastrophe* y en *Solo*, los espectadores de la zona derecha tienen que mantener la cabeza girada hacia la izquierda casi hasta el final de la obra; En *Cette fois*, la cabeza del espectador debe estar inclinada hacia arriba, y girada hacia la derecha, puesto que el reducido escenograma se halla a tres metros de altura; en *Va-et vient* y en *Comédie*, las miradas de los espectadores están orientadas hacia el centro del escenario y centradas sobre una superficie reducida; El espectador de *Berceuse* está obligado a mirar fijamente hacia el centro del proscenio y a seguir con sus ojos el balanceo frontal de la mecedora; El espectador de *Pas moi* es forzado a vislumbrar constantemente hacia lo alto, a unos tres metros, y a torcer alternativamente la cabeza hacia el proscenio izquierdo, corema de la gestualidad, y en dirección al fondo derecho, corema de la palabra, y a variar la superficie de visión entre la silueta humana y los labios.

El formato del escenograma, o del de cualquiera de sus componentes figurativos (coremas, figuras, figuremas), es por definición, y como acabamos de observar en los ejemplos citados, variable en sus formas eidéticas, su extensión (superficie y volumen), su posición y orientación.

Los últimos escenogramas de *Catastrophe* quedan reducidos a la figura del Protagonista, y finalmente a su sola cabeza:

— “La iluminación ambiental se apaga poco a poco. Solo P iluminado, A en la sombra.”

— “(La luz de ambiente se apaga lentamente. Una pausa. El cuerpo de P entra poco a poco en la oscuridad. Solo la cabeza iluminada)”.

Pero, dado que la cabeza del Protagonista está inclinada hacia el suelo del escenario, lo único que percibe el espectador en la oscuridad escénica es un cráneo calvo con algunos mechones grises. Lo cual, dicho sea de paso, abre las puertas al estudio del fondo sobre el que se apoya el escenograma. Obsérvese asimismo que, independientemente de la hechura de los escenogramas, el director escénico puede optar por mostrar una visión global del conjunto, plano general, o la percepción exclusiva, la focalización, de uno de sus componentes figurativos. En el caso de *Catastrophe*, Beckett muestra en el siguiente orden:

- a) Escenograma entero: corema de la enunciación y corema enunciado.
- b) El corema enunciado y la figura de la Ayudante.

⁴⁹ Tomo esta cita de Antonia Rodríguez Gago, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 73. Quien a su vez cita por: Dougald McMillan y Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Théâtre*. Londres, John Calder, 1988, pág. 16.

- c) La figura del Protagonista.
- d) El cráneo del Protagonista.
- e) El rostro del Protagonista.
- f) Obscuridad total.

Samuel Beckett establece, por lo tanto, una distinción entre el formato espectacular y el arte de mostrar, de hacer ver. En este caso se sigue el orden: escenograma (formado por dos coremas) ⇒ corema ⇒ figura ⇒ figurema; pero de éste último se ofrece, al igual que en la pintura cubista, dos visiones distintas. No obstante lo dicho, la supresión visual no implica la suspensión sonora, pues tanto el Director como su Ayudante continúan hablando. El arte teatral del mostrar consiste principalmente en el arte de combinar el modo visual con el sonoro, y las posibilidades de combinación entre ambos modos son múltiples, por no decir infinitas.

Si Samuel Beckett establecía en *Va-et-vient* un paralelismo entre la teatralidad y la pintura abstracta, como creo haber demostrado en otro lugar, en la presente obra lo hace con la escultura, implicando con ello la negación de la definición clásica de la teatralidad en tanto que arte del movimiento o arte en movimiento. Si algo caracteriza algunas de las obras de Samuel Beckett —*Pas moi, Comédie, Los días felices, Solo, Cette fois*, etc.— es precisamente esa negación del movimiento, que hace de los comediantes elementos figurativos fijos, e incluso inertes.

Los distintos elementos praxeológicos de la obra, incluyendo el formato escenográfico, nos permiten actualizar en el Protagonista el papel temático de comediante-estatua, y en el Director y su Ayudante los papeles de escultor y de aprendiz o ayudante. En términos actanciales el primero se presenta en tanto que Destinador-manipulador, hacer-hacer, la segunda como un Sujeto operador dependiente del primero, y el Protagonista cual simple objeto estético modificable, a modo de mera materia inerte, siendo el público el destinatario sancionador. Esto es, el Protagonista, en su papel de estatua o comediante y sin derecho a la palabra, esta sometido a una doble tiranía, la del Director y la del 'Público', de tal modo que su único gesto, durante toda la representación, consiste en osar levantar la cabeza y mirar fijamente hacia la sala, lo cual, dicho sea de paso, le transforma en sujeto castigado, sancionado negativamente, por el público:

Una pausa. Fuertes aplausos lejanos. P levanta la cabeza, mira fijamente hacia la sala. Los aplausos se reducen, se paran. Silencio.

Larga pausa.

La cabeza desaparece lentamente en la oscuridad.

En ese simple gesto de rebeldía se centra la principal transformación narrativa de la obra, no en el discurso verbal. Si este gesto del Protagonista se nos presenta en tanto que resistencia activa, la omisión gestual implica una resistencia pasiva, y es lo que acontece cuando el Director pide que las manos del Protagonista estén abiertas, y éste, al ser despojado de su bata, aparece con los puños cerrados.

Pero esta técnica del gesto como motor dramático ya la utilizaban los clásicos, caso, por poner un ejemplo, de Lope de Vega en *El Castigo sin venganza*, en donde el Duque de Ferrara entra en escena sin ver que su joven esposa se encuentra en el lateral opuesto, provocando así la cruel tragedia que costará la vida a su esposa y a su hijo:

CASANDRA: Aun apenas el Duque me ha mirado.

¡Desprecio extraño y vil descortesía!

LUCRECIA: Si no te ha visto, no será culpado.

CASANDRA: Fingir descuido es brava tiranía.

Vamos, Lucrecia; que si no me engaño,

De este desdén le pesará algún día.⁵⁰

La siguiente propuesta figurativa de la Ayudante:

A: (*Tímidamente*). Quizá una pequeña ... una pequeña mordaza?

Y el hecho de que la obra esté dedicada al escritor y presidente checo Vaclav Havel,⁵¹ hacen del único gesto activo del Protagonista mudo un acto de rebeldía política. En palabras llanas, para Samuel Beckett el último acto de la historia de Checoslovaquia aún estaba por escribir.

3.3. La transformación figurativa

Tras esta primera toma de contacto con la obra y las consiguientes apreciaciones generales, no hay más remedio que detenerse e intentar analizar con la mayor coherencia posible este texto encasillado por la sabia crítica en el teatro del absurdo. De las primeras acotaciones sobre las figuras de la obra, se desprenden tres marcas diegéticas:

- a) la *calle*, el abrigo de pieles del Director;
- b) el *taller* de trabajo, la bata blanca de su asistente;
- c) el *hogar*, la bata negra (“robe de chambre”) del Protagonista.

Las prendas de vestir cubren en los tres casos el tronco y las extremidades, siendo sus formas eidéticas harto similares. El abrigo de pieles, se desconoce su color, es el único indicio que tiene el espectador para deducir que el Director, como indica

⁵⁰ Edición de Alfredo Rodríguez, Zaragoza, Ebro, 1976, II jornada, pág. 57, vv. 139-144. Cf. Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.

⁵¹ Cuando Beckett escribe *catástrofe*, Havel ha publicado, entre otras obras, *Fiesta al aire libre* (1963), *Inauguración* (Vernissage, 1975), *El poder de los sin poder* (1978).

Samuel Beckett en acotación directa, “acaba de llegar al ensayo”, y confirma al mismo tiempo su deseo de irse rápidamente de él: “Hazlo rápido, tengo una reunión”. Las pieles, e incluso el puro habano encendido, asocian al Director escénico con el calor, mientras que el Protagonista, ya en pijama está asociado con el frío:

A: Tiembla.

D: Tanto mejor.

Las figuras de la Ayudante y del Protagonista se oponen entre sí por sus acromemas dominantes contrarios: /blanco vs negro/. Las preferencias de Samuel Beckett por los acromemas y los cromemas fuertemente saturados, y la presencia del puro del Director, me inclinan a pensar que el abrigo y el sombrero de pieles son de color marrón oscuro.

Lo dicho implica el reconocimiento de una doble transformación narrativa, la escultural (de la cual ya hemos hablado) y la cromática. En primer lugar, estamos ante una transformación acromática implícita y anterior al inicio de la representación, en donde el sujeto operador BLANCO, la Ayudante, transforma un objeto GRIS, el Protagonista, en una figura NEGRA. En segundo término, el espectador presencia la operación contraria, en donde el MARRÓN OSCURO, si mi lectura es correcta, transforma el NEGRO en GRIS, y posteriormente, en un tercer momento, en BLANCO, operación que tampoco podrá observar el público.

Las máculas dominantes de las figuras se integran en una estructura elemental de la significación:

/a/
BLANCO

/b/
NEGRO

MARRÓN OSCURO
/-b/

GRIS
/-a/

Si el Blanco, la Ayudante, realizó un proceso de sobresaturación —del gris al negro—, tratando de establecer una identificación acromática entre el Protagonista y el Director de escena; éste, sin embargo, realiza el proceso contrario de desaturación —negro ⇒ gris ⇒ blanco—, igualando así las máculas dominantes de las figuras del protagonista y de la Ayudante.

Estas son las primeras palabras de la obra:

A: (*Al fin*). ¿Te gusta?

D: A medias. (*Pausa*). ¿Por qué esa basa?

A: Para que la orquesta pueda verle los pies.

(Pausa).

D: ¿Por qué ese sombrero?

A: Para ocultar mejor su rostro.

(Pausa).

D: ¿Por qué esa bata?

A: Para que haga todo negro.

De este modo el sombrero negro de ala ancha se presenta a modo de un oponente de la luz cenital, así que un obstáculo a la observación del espectador, tal y como sugiere el propio Samuel Beckett en la acotación directa final de *Vaivén*:

“Sombreros oscuros de cualquier tipo con alas con el vuelo suficiente a fin de que los rostros queden en la penumbra ...”

La desaturación cromática de la figura del Protagonista está acompañada de una degradación vestimentaria por supresión o modificación de los elementos figurativos: bata negra ⇒ viejo pijama gris ⇒ desnudez parcial:

A Va à P, enlève la robe. P se laisse faire, inerte. A recule, la robe sur le bras. P en vieux pyjama gris, tête basse, poings serrés. Ils contemplent P (pág. 75).

A avance, enlève le chapeau, recule, le chapeau a la main (pág. 75).

A déboutonne le haut de la veste, écarte les pans, recule. [...] A avance, remonte en la roulant jusqu'au dessus du mollet une jambe du pantalon, recule. [...] Même jeu à l'autre jambe. A recule. [...] A avance, remonte en les roulants jusqu'au-dessus du genou les deux jambes, recule (pág. 79).

Por un lado, la Ayudante emplea el negro para ocultar la figura humana del Representante; por otro lado, el Director recurre al maquillaje blanco para conseguir justamente el efecto opuesto:

D: Faudra blanchir. [Habrá que blanquear] (pág. 75)

A: Le sinciput te plaît? [¿Te place el sincipucio?]

D: Les mains. (*Incompréhension de A. Agacé.*) Desserrer. Vas-y. (*A avance, desserre les poings, recule.*) Et blanchir (pág. 76).

M: [...] Décoller [...] Les jambes. Du tibia. [...] Plus haut. De la rotule. [...] Et blanchir

A: J'inscris. [...] Blanchir chairs (págs. 78-79).

Aunque nada dice Samuel Beckett sobre el particular, puede pensarse que los cromemas de luminosidad participan en la transformación de lo oculto en visible; de tal modo que los procesos de desaturación y desnudez van acompañados de un aumento de luminosidad, evolucionando desde el negro mate hacia el blanco brillante del maquillaje. Por otra parte, todo parece indicar que Samuel Beckett también introduce una degradación de la materia. Hemos observado como la Ayudante dobla los periles del viejo pijama, arrugándolos; y podemos pensar entonces que la bata del protagonista es nueva. Estamos pues ante un proceso general de degradación:

PROCESO	-	degradación	+
TEXTURA	/nuevo	viejo	arrugado/
COLOR	/negro	gris	blanco/
LUMINANCIA	/mate	semi-mate	brillante/
PERCEPCIÓN	/oculto	visible	exhibido/
ACTORES	/AYUDANTE VS DIRECTOR DE ESCENA/		
OBJETO	EL PROTAGONISTA		

El propio cuerpo del Protagonista participa asimismo en el proceso general de la degradación. Fijémonos en su cabeza y en sus manos:

La cabeza:

D: [...] A quoi ressemble le crâne?

A: Tu l'as vu.

D: J'oublie. (A se dirige vers P.) Dis-le.

(A s'immobilise.)

A: Déplumée. Quelques touffes.

D: Couleur?

A: Cendre. (pág. 73). [...]

A: Le sinciput te plaît?

D: Faudra blanchir. (pág. 75).

Las manos:

D: A quoi elles ressemblent? (Incompréhension de A. Agacé.) Les mains, à quoi elles ressemblent.

A: Tu les as vues.

D: J'oublie.

A: Dupuytren.

D: Comment?

A: Du-puy-tren.

D: Ah Dupuytren ... (*Un temps.*) Ça fait griffu? (*Un temps. Agacé.*) Je te demande si ça fait griffu.

A: Si l'on veut.

D: Deux griffes.

A: Sauf s'il serre les poings.

D: Faut pas . [...] Et blanchir. (págs. 74 y 76).

Guillaume Dupuytren (1777 – 1835) fue un célebre cirujano francés de los reyes Louis XVI y Charles X, y presta su nombre al Museo de Anatomía de la Escuela de Medicina de París; sin embargo también es el nombre que se da a una variedad de fractura de tibia y peroné, lo cual enlaza con estas palabras del Director escénico:

D: [...] Les jambes. Du tibia. (*A avance, remonte en la roulant jusqu' audessus du mollet une jambe du pantalon, recule.*) L' autre. (*Même jeu à l'autre jambe. A recule.*) Plus haut. De la rotule. (*A avance, remonte en les roulant jusqu'au-dessus du genou les deux jambes, recule.*) Et blanchir. (pág. 79).

O sea, el Protagonista tiene manos de cirujano, alargadas y huesudas a modo de garras; manos de viejo, en definitiva. Éste representa pues la decrepitud de la vejez descarnada y temblorosa; y el blanqueo de sus piernas, manos y cabeza nos sugiere inevitablemente la imagen del esqueleto, de esa muerte próxima que se acerca y que nos cerca a todos. Y es justamente en este entorno temático en donde debemos situar la manipulación figurativa de las manos del Protagonista:

D: Q'est-ce qui ne va pas? (*Angoissé.*) Mais qu'est-ce qui ne va pas?

A: (*Timidement.*) Et si on les ... si on les ... joignait?

D: Au point où nous en sommes ... (*A avance, joint les mains, recule.*) Plus haut. (*A avance, remonte à mi-corps les mains jointes, recule.*) Plus haut. (*A avance, remonte à la potrine les mains jointes.*) Stop! (*A recule.*) C'est mieux. On arrive. Du feu. (pág. 76).

Las manos extendidas y juntas sobre el pecho es un figurema de la sumisión y de la oración, pero quizá sea también, al igual que las manos cruzadas sobre el pecho, una imagen de cadáver o de estatua yacente.

Terminaré estas líneas señalando que, en muchas ocasiones, las vanguardias terminan creando lo que ya crearan los clásicos. En lo que atañe al proceso de degradación y desaturación llevado a cabo por Samuel Beckett en *Catástrofe* cabe recordar el realizado por don Pedro Calderón en *El príncipe constante*,⁵² en donde se

⁵² Edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Catedra, 1996.

muestra el proceso continuo de degradación de don Fernando, en un movimiento que va de lo material a lo inmaterial, de la salud a la enfermedad, del poder absoluto a la impotencia, de lo opaco a la luz, y de lo mortal a lo inmortal.⁵³

MATERIAL	INMATERIAL
Hierro ⇒ seda ⇒ sarga ⇒ ataúd: madera ⇒	Luz
Cuerpo ⇒ /mortalidad/	Alma ⇒ /inmortalidad/

⁵³ Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel, Reichenberger, 1995, págs. 223-224.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABLET, Denis (1962), *Edward Gordon Craic*, París, L'arche.
- (1970) *Svoveda*. París, La Cité.
- (1975) *Le décor de théâtre. De 1870 à 1914*. París: C.N.R.S.
- "l'expressionnisme à la scène", en D. Bablet y J. Jacquot (Dir.), *L'expressionnisme dans le théâtre Européen*. París. C. N.R.S., 1971.
- BECKETT, Samuel (1989). *Los días felices*. Edición bilingüe de Antonia RODRÍGUEZ GAGO, Madrid. Cátedra.
- *Catastrphe et autres dramaticules*. París, Minuit, 1986.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (1995). *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Kassel: Reichenberger.
- (1997) "Hacia una retórica espectacular", *Discurso*, 11, págs. 52-64.
- CANTALAPIEDRA, F. y RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (eds.) Calderón, *El príncipe constante*. Cátedra, Madrid, 1996.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- GREIMAS, A.—J. y COURTÉS, J. (1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome 2. París: Hachette.
- GROTOWSKY, Jerzy (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- GROUPE MU) 1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. París: Seuil.
- RASTIER, François (1987). *Sémantique interprétative*. París: Puf.
- STANISLAVSKI, Constantino (1973). *Mise en scène d' Othello de Shakespeare*. París, Seuil.

