



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

“La comunicación teatral.
Un sistema visual a partir de ideas de Peter Brook.”



**FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO.
P R E S E N T A
XOCHITL SANCHEZ CAMACHO

CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO DEL 2000.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

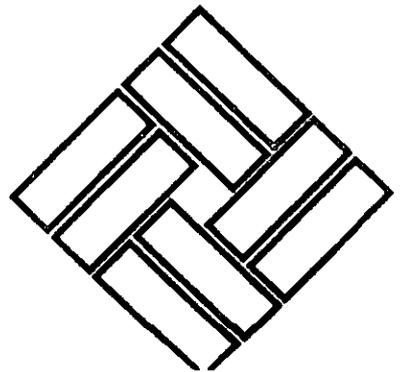
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



edicatorias



“Un gran ritual, un mito fundamental es una puerta. Esta puerta no está ahí para ser observada, sino para ser vivida, y quien pueda experimentar la puerta dentro de sí mismo, la traspasará con mayor intensidad.”

PETER BROOK.

A Benja
por apoyarme
en mi desarrollo
profesional.

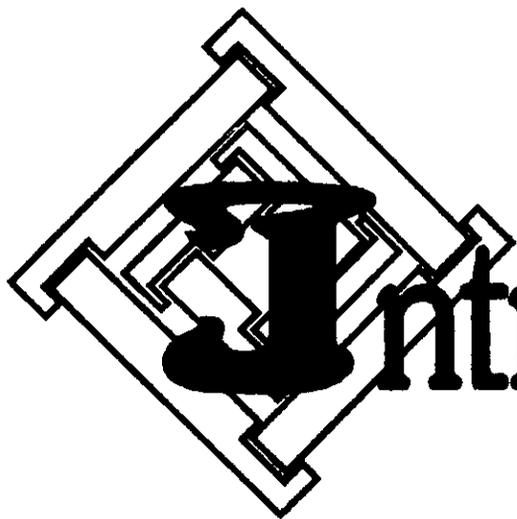
A Tania, Araceli y Rocio,
por la ayuda que me brindaron
en los exámenes prácticos.

A quienes no
forman parte
de mi vida. A
quienes no
me nombraron
pero que forman parte
de mi vida.

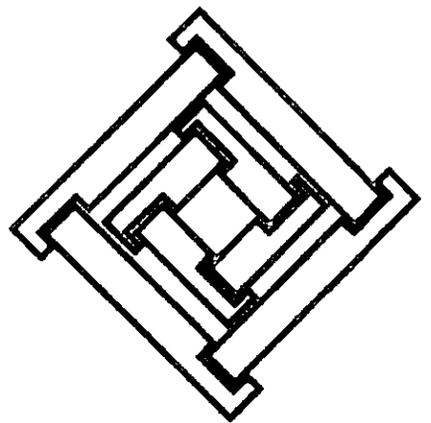
A Marypaz,
por esas pláticas de café,
que hicieron posible la realización
de esta investigación.

A Kharla García
y Citlali Patiño,
por su compañía
durante el "maratón".

A mi
hermana
por estar



Introducción



El fin primordial de la educación es el de formar hombres capaces de hacer cosas nuevas, y no el de repetir simplemente lo que otras generaciones han hecho; formar individuos que sean creadores, inventores y descubridores.

JEAN PIAGET.

Introducción.

Durante mi formación académica, me percaté que al manejar los elementos escénicos y al hablar de ellos, se toman a estos como algo ya establecido y que por lo tanto el fenómeno representacional no necesita de mayor explicación. Al utilizarlos en los “ejercicios de montaje”, no se emplean adecuadamente, por consiguiente, nos es muy difícil encontrar el camino para que nuestro mensaje o idea (cualquiera que sea) llegue al público, y por lo tanto no logramos la reacción que queremos producir en el espectador. De esta forma, nuestros ejercicios tienden a cualquiera de estos dos factores: el primero, a tener un espacio tan cargado de elementos escénicos que llega a formarse como un espacio decorativo e ilustrativo que sólo sirve de divertimento (lo cual no es desagradable, siempre y cuando se este buscando este tipo de teatro.); y el segundo, a ser un espacio tan concreto que llega a formarse como alegoría. Por lo tanto, la mayor parte de los espectadores no logran saber de que se trata el espectáculo, por no tener los suficientes elementos o referentes que se manejan la escena.

Aunque llegamos a entender que existen pasos básicos para la construcción del espectáculo — a) qué queremos decir, b) con que materiales contamos, c) cómo voy a recrear el mensaje en el espectáculo, d) cuál es son los objetivos de utilización de los elementos escénicos con los que voy a contar, y e) cuál es la reacción que deseo producir en el espectador — no todos sabemos encaminarlos con claridad para alcanzar el objetivo deseado.

Todo esto me llevó a suponer que el problema de la construcción del concepto, puede que no radique en el modo de utilización de los elementos escénicos, más bien en el hecho de no saber el por qué y para qué de su uso, es decir, la función que le vamos a dar a dichos elementos dentro de la puesta en escena. Así, para lograr la optimización de los elementos teatrales dentro de un espectáculo, es necesario comprender cual es la función y finalidad del teatro: la transmisión de un mensaje o concepto

dirigido a la sociedad en que se presenta; este proceso sólo se da dentro de un sistema de comunicación. Con este objeto los seres humanos han elaborado o creado varios sistemas de comunicación, como las grafías, los auditivos, los visuales o icónicos, los táctiles, etc., siempre con la intención de compartir y difundir información o conocimiento y asegurar la transmisión de los mismos dentro de los grupos sociales y sus funcionamientos. De esta forma, proponemos, dentro de esta investigación, abordar el hecho teatral como un sistema de comunicación: porque creemos que en su preocupación por divulgar un mensaje o punto de vista, de una situación dada, él ha enlazado una serie de lenguajes y códigos mediante los cuales busca transmitir un mensaje dado.

Creemos que esta preocupación por la estructura que conforma al espectáculo se puede apreciar desde los griegos, ya que podemos encontrar diversas obras con la misma temática de Edipo, Las Bacantes, Antígona, etc., lo que nos habla del interés por estructurar un espectáculo con diferente creatividad, fantasía e intriga, haciendo de la representación una "obra de arte". Esta preocupación fue cambiando conforme a las necesidades e influencias de cada época y espacio geográfico. En la civilización modernas, por ejemplo, el Expresionismo, el Impresionismo, el Surrealismo, encuentran en el teatro un campo fundamental para experimentar con los elementos escénicos con los que se disponía, para llegar a elaborar un espectáculo que retomara el fin último del teatro, a partir de los sentidos, cultura e historia en los que estuvieran inmersos, tanto los ejecutantes como público, buscando nuevas formas de expresión, dando con esto un estilo propio a cada espectáculo, a lo que voy a llamar, dentro de esta investigación, modelo escénico. Los modelos escénicos son formas establecidas de estructuración del lenguaje escénico, propuestos por diversas personas reconocidas por su labor teatral, tanto práctica como teóricamente. Hablaremos, por lo tanto, de los modelos escénicos planteados por Artaud, Brecht, Grotowski, el Teatro Isabelino y el Teatro Oriental, los cuales nos ayudarán a observar los diferentes usos que se le pueden dar a los elementos

escénicos dentro de una estética particular y con un mismo objetivo.

Al examinar un modelo escénico podemos ver o encontrar cual es el problema que implica estructurar un montaje. Así determiné trabajar con el modelo escénico del "Espacio Vacío" que propone Peter Brook. Al principio mi interés fue por la manera que Brook concebía el espacio escénico, después la relación que le daba al gesto y a la palabra, y por último la utilización del teatro como forma de comunicación. Hay que aclarar que dicho modelo, no está establecido como tal, ya que Brook retoma diversos modelos cimentados con una mayor estructura, los cuales abordaremos dentro de la investigación.

Por lo anterior, primero tuve que entender qué era un sistema de comunicación: el proceso que tiene la información viajando de una persona a otra, saber qué elementos estaban incluidos, cuál era el objetivo de este mensaje y lo más importante, la diferencia que hay entre comunicación y expresión. Teniendo a la mano tanto la estructura, función y elementos que conforman un sistema de comunicación, me aboqué, a justificar el hecho teatral como un sistema; por lo que tuve que ver cuál era su rol dentro de la sociedad, si es que manejaba un lenguaje, y qué pasaba con el espectáculo al ser decodificado por el espectador. Posteriormente desglosé cada parte del hecho teatral y lo ordené como sistema de comunicación: los elementos escénicos como signos, la imagen producida como el código de comunicación, la puesta en escena como el medio o canal de comunicación, el director en el rol del transmisor y el espectador del receptor. En este punto, hice una diferenciación de concepciones, para ayudarme en la estructuración de la investigación: los conceptos de hecho teatral y/o el fenómeno teatral los emplearé con el valor de sistema de comunicación, mientras que al hablar del espectáculo, montaje o puesta en escena, sólo haré referencia al canal o medio de comunicación. Todo esto tomando en cuenta la propuesta teórica de Peter Brook.

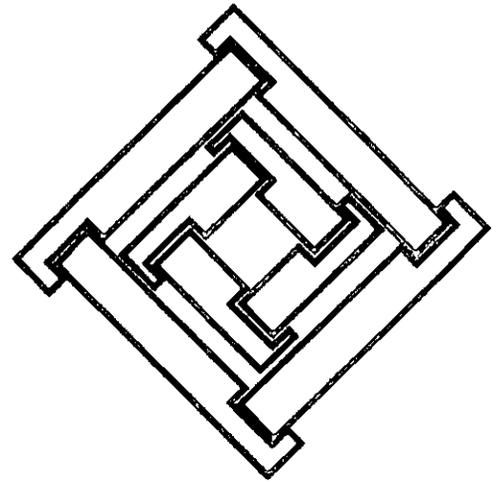
Al final de cuentas, la estructuración de un espectáculo es el resultado de la selección coherente de los elementos escénicos con

los que se va a contar dentro de la puesta en escena, y la formación y colocación de las imágenes construidas a partir de la conjugación y creatividad con que se manejen dichos elementos escénicos. Esto dependerá en gran medida del conocimiento y utilización que se ha hecho de estos elementos en los diversos modelos escénicos.

Por otro lado, según Brook, las imágenes teatrales deberán estar formadas a partir de convenciones, las cuales se instituyen como "el lenguaje", en el que el signo es la base visual de este sistema. Estas convenciones se pueden entender como las permisiones o reglas que se establecen dentro de cualquier sistema de comunicación; en el teatro como una opción para expresar, de forma indirecta, las sensaciones, actitudes y conductas del hombre ante la búsqueda de resolución de conflictos. De esta manera, las imágenes no serían construidas a partir de una representación de lo cotidiano, es decir, en forma de ícono; por lo tanto, podría ser que la función de cada elemento teatral sea la de estructurar con un lenguaje propio un suceso, con el fin de que el director teatral tenga la posibilidad de externar realmente un juicio sobre el tema que le interese, y con esto llegar a una estructuración del espectáculo mucho más adecuada.

De esta forma la imagen, como código visual, al igual que los elementos escénicos, que componen la imagen como signos, sólo serán los medios por el cual el director debe lograr una vivacidad de los sentidos y pensamiento del espectador, llevándolo a formar parte del espectáculo como un miembro activo de la ceremonia teatral; se construye así "un teatro" donde el espectáculo logre obtener un dinamismo con sus imágenes de convención, por las cuales se llegue a dar un cuestionamiento al espectador y se pueda dar un involucramiento tanto del actor como del espectador, en donde el objeto de lectura sea un espacio construido a base de sensaciones referenciales y de conceptos racionales, subliminales o evidentes, elaboradas a partir del trabajo actoral por el cual el espectador se introduzca y forme parte del espectáculo activamente, originando una retroalimentación entre todos los componentes del espectáculo y el espectador. De esta manera se

pretende llegar a restituir el fin último del teatro como lo propone y lo plantea Brook.



Capitulo 1

No hay posibilidad de expresión fuera de lo corporal. Por tanto, dando un paso más, no habrá posibilidad comunicativa- encuentro entre el yo y el tú- fuera de su realidad corporal.

PALOMA SANTIAGO.

CAPITULO I

Comunicación y expresión

Para establecer que el espectáculo es un sistema de comunicación y que éste es usado como vehículo para difundir un punto de vista sobre algún acontecimiento y no es solamente un medio de expresión, es necesario definir primero qué es el proceso de comunicación, en qué consiste, cómo está formado, y las diferencias existentes entre la comunicación y la expresión.

Los conceptos de comunicación y expresión, pueden en cierto momento, ser relacionados con la misma acción. Sin embargo no es así, ya que sus desarrollos y elementos varían en ciertos puntos, como podemos observar desde sus mismas definiciones:

>Comunicar: "Consultar, conferir con otros un asunto, tomando su parecer."¹.

>Expresar: "Decir o manifestar claramente. / Dar un indicio del estado o los movimientos del ánimo por medio de miradas, gestos u otros signos exteriores"².

Ambos conceptos tienen el mismo objetivo, el de transmitir o exponer, de diversas formas, un tema que atañe en este caso a la persona que está llevando a cabo esta acción. Sin embargo, la acción de comunicar toma en cuenta a una tercera persona y plantea en su proceso un circuito en espiral, entre otras cosas, mientras la acción de expresarse no, como lo veremos más adelante.

1.1 EL PROCESO DE COMUNICACIÓN Y LA EXPRESIÓN.

Los sistemas de comunicación planteados por el hombre tienen un lenguaje particular para transmitir la información que se desee, siempre y cuando los códigos sean reconocidos tanto por el transmisor como por el receptor.

¹ Enciclopédico Universo, Ed. Fernández Editores., México 1979. pg.253.

² Ídem., pg. 428.

La forma en que una persona elija y maneje un sistema de comunicación, dependerá totalmente del medio en que viva, pues cada comunidad desarrollará sus propios sistemas, haciendo de los códigos y signos, elementos específicos para cada lenguaje. Así, el proceso de comunicación es la manera en que el hombre va a intercambiar puntos de vista o enfoques a cerca de un tema u objeto en especial, es decir, es la forma en que viaja la información, desde su elaboración hasta su decodificación e interpretación. El proceso de comunicación y la expresión ocupan casi los mismos elementos:

- ◆ **información:** es, el mensaje o tema que se quiere enviar.
- ◆ **transmisor o fuente:** es la persona o medio que desea transmitir el mensaje o tema.
- ◆ **código:** es el lenguaje que se va a utilizar para transmitir el mensaje, es decir, son las señales portadoras de signos que se transmiten por el canal, por ejemplo: las grafías, o signos de otra especie: sonoros, olfativas, etc.
- ◆ **ruido:** Es un efecto que surge durante la codificación, envío y descodificación, de la información. Este efecto produce que la información que llega al destinatario tenga ciertas características, que no le fueron conferidas, consiente o inconscientemente, por el transmisor: ya sea que adquiere otra interpretación, sea incomprendible en parte o en su totalidad, etc.
- ◆ **canal:** Es el medio o vehículo, por el cual el mensaje va a ser transmitido. Existen dos tipos de canales, los naturales: la vista, el tacto, etc.; y los artificiales: la televisión, la radio, etc.
- ◆ **receptor o destinatario:** Es a quien va dirigido la información o mensaje que se desea transmitir, el cual se encargara de decodificar el mensaje para poder interpretarlo y así formular una nueva información.

Desarrollar el proceso de comunicación en un esquema o en una explicación teórica parece un procedimiento muy fácil, sin embargo, en la práctica es bastante complejo ya que cada uno de los elementos que lo componen implican, conllevan o son en sí

mismos, factores que en cierta forma no son controlables. Así, el desarrollo del proceso de comunicación, comienza cuando el transmisor, una persona, elige la información que desea transmitir, codificándola en señales o signos para ser enviados por el canal, que llevará la información a su receptor, para que éste último lo decodifique y lo interprete. Así el receptor se vuelve el transmisor para mandar un nuevo mensaje, la respuesta al mensaje adquirido con anterioridad, con lo cual se repetirá el proceso anterior, como lo podemos ver en el siguiente esquema:

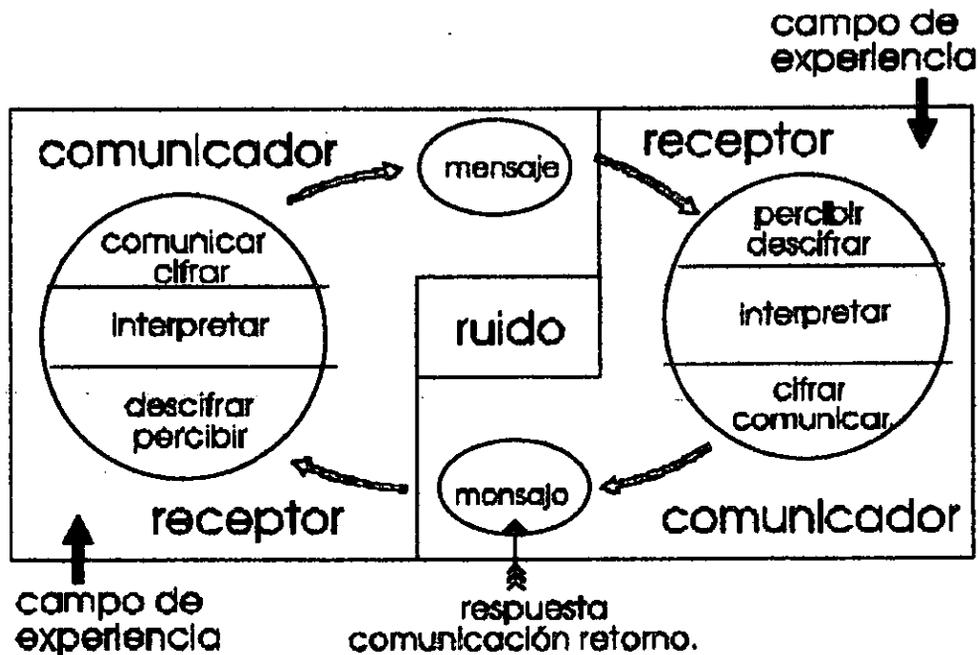


Diagrama 1

Adaptado de Andrés Romero Rubio.

Teoría general de la información y de la comunicación.

No obstante, jamás se volverá al mismo punto de partida, ya que los mensajes al ir cambiando, al llegar a los destinatarios correspondientes, formarán una espiral en este proceso de comunicación. Este proceso se inicia cuando una persona decide transmitir un mensaje "A" a una o varias personas, lo elabora, lo codifica y lo envía a través de un medio, al recibir el mensaje el receptor lo decodifica y lo interpreta, esta interpretación es muy importante, puesto que le dará un sentido "adecuado o inexacto" a la información recibida, debido a las condiciones en las que es

recibido el mensaje, lo que veremos más adelante; al ser interpretado el receptor elabora una respuesta o mensaje "B", tomando así el papel de transmisor; esta contestación, sin embargo no tomará el lugar del mensaje "A", puesto que el contenido del mensaje o el mensaje mismo es "otro". A partir de que el receptor, decide contestar al mensaje recibido, podemos decir que accede a un nivel diferente, tanto por cambio de roles de las personas involucradas en el proceso de comunicación, como por el intercambio de información que se lleva a cabo. De esta forma, el proceso informativo, es decir, de elaboración, codificación, envío, decodificación e interpretación se va a ir repitiendo, construyendo de esta forma un proceso de comunicación.

En la expresión, podemos observar dos factores: a) la expresión como tal, esta tomada en cuenta dentro del proceso de comunicación, ya que el hombre al elegir qué mensaje va a transmitir, al codificarlo y mandarlo por el canal, está haciendo uso de sus posibilidades expresivas; b) sin embargo, el destinatario o receptor puede o no existir, ya que en este proceso no es necesario obtener una respuesta.

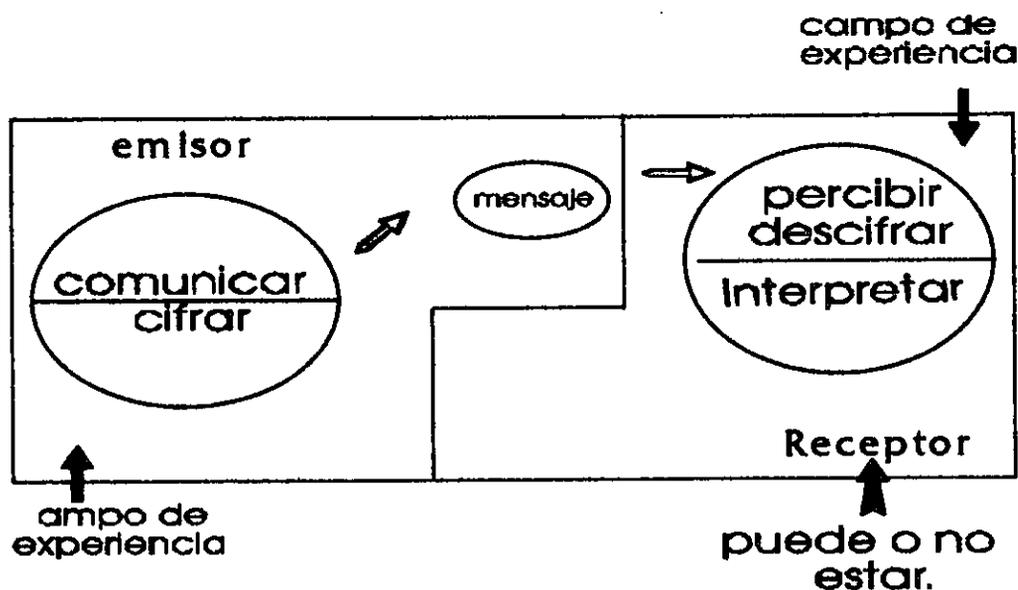


Diagrama 2

Xochitl Sánchez 1999

1.2 Las finalidades o funciones del lenguaje.

La comunicación y la expresión, tienen en común la tarea de transmitir un mensaje por medio de señales. De esta forma, el lenguaje de un sistema de comunicación debe cumplir con ciertas finalidades (o funciones), dentro del medio en donde se está planteando:

REFERENTE O CONTEXTO.

Función referencial:

Consiste en la transmisión de un saber, una información.

EMISOR.

Función

Emotiva:

Estrechamente relacionada con el emisor cuyos contenidos emotivos transmite.

MENSAJE.

Función poética:

Orientada hacia el mensaje mismo, hacia su forma concreta de su construcción. Es la presentación del asunto, la ordenación de la materia verbal, la estructura del proceso lingüístico.

RECEPTOR.

Función apelativa

o conativa:

Orientada hacia el receptor para actuar sobre él e influir en su comportamiento.

CONTACTO.

Función Fáctica:

Tiene por objeto establecer, prolongar o interrumpir la comunicación. El contacto es el canal físico a la conexión psicológica entre emisor y receptor.

CODIGO.

Función Metalingüística:

Emisor y receptor comprueban que usan el mismo código.

Podemos observar, que el acto de expresión no desarrolla una de las funciones, la última, la apelativa o conativa; ya que sólo se enfoca en manifestar el sentir del transmisor y no en influir en el comportamiento del receptor.

Así, la finalidad de transmitir un mensaje va más allá del planteamiento de un estado de ánimo o una opinión acerca de un acontecimiento; está enfocado, entre otras cosas, en cambiar un comportamiento y la forma de pensar de una persona. Es decir, debe establecer en el individuo una conciencia social, por lo que "hay que presentir y detectar cuáles son esas necesidades informativas antes de poner en marcha el proceso de elaboración y de transmisión de la información"³. Lo que nos lleva a tomar en consideración, dentro y fuera de este proceso de comunicación, el juego o rol que tiene la información⁴, ya que su uso y/o forma de transmitirla, tendrá un efecto que repercutirá en la forma de actuar y de pensar del individuo y/o grupo social que reciba tal información.

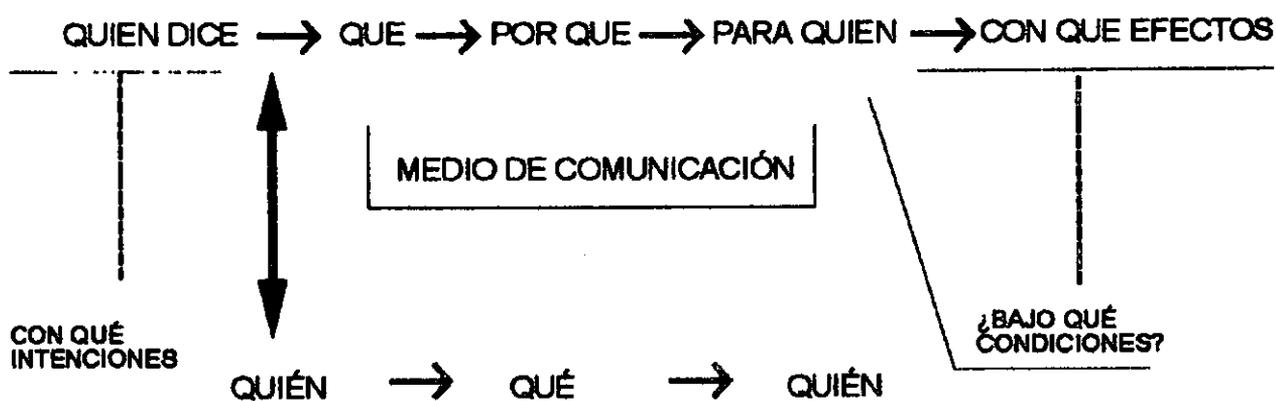


Diagrama 3

Andrés Romero Rubio.

En este esquema podemos observar, una especie de análisis acerca del manejo de la información dentro de un proceso de comunicación; así, lo primero que se observa al analizar el manejo de la información, es a la persona que está emitiendo el mensaje (el transmisor), para saber cuál es la intención o el efecto está buscando en el receptor, además de saber sus motivos, es decir, el "por qué" de mandar la información. Lo siguiente es ver a quién

³ Romero Rubio, Andrés. Teoría general de la información y de la comunicación. Ed. Pirámide, 1975., p. 77.

⁴ Entendamos a la información, dentro de esta investigación, como el tema o asunto a codificar para difundirla por un medio.

está dirigiendo el mensaje, el destinatario, y el resultado que está obteniendo, es decir, el efecto. No hay que olvidar que el destinatario estará dentro de ciertas condiciones que influirán para que el efecto que desea el transmisor sea el buscado o sea totalmente diferente. Por ejemplo:

“PERALTONA: (...) Y vos cástate, cástate hombre, pa que tengás hijos a quien mantener.

PERALTA: Yo no necesito de mujer, ni de hijos, ni de nadie, por que tengo mi prójimo (...).

PERALTONA: ¡Tus prójimos! Será por tanto que te lo agraden. ¡Será por tanto que te han daol Ahí tas más hilachento y más infeliz que los limosneros que socorrés. Bien podías comprarte una muda o comprármela a yo, que harto la necesitamos o tan siquiera traer comida alguna vez pa que llenáramos, ya que pasamos tantas hambres. Pero vos no te afanás por lo tuyo, tenés sangre de gusano.”⁵

INTENCIONES: Que Peralta deje de ayudar a las personas indigentes de esa comunidad.

**QUIEN DICE: Peraltona {
(su hermana)**

QUE: “ Y vos casáte, casáte hombre, pa que tengás hijos a quien mantener.”

POR QUE: Ella está harta de las actividades que lleva el hermano a cabo, sin ninguna remuneración.

PARA QUIEN: Peralta, hermano de Peraltona.

BAJO QUE CONDICIONES: Ella, está atendiendo a los indigentes y Peralta está llegando de las compras diarias, para darles de comer a los indigentes que llegan a su vivienda.

⁵ Fragmento de En la diestra de Dios Padre, de Enrique Buenaventura, (Colombia 1960.).

EL EFECTO: Peralta, no le hace caso y le responde: “Yo no necesito de mujer, ni de hijos, ni de nadie, por que tengo mi prójimo. (...)”; La respuesta que se buscaba no es la deseada por Peraltona, al contrario, se reafirma la posición de Peralta.

1.3 CANALES DE COMUNICACIÓN Y EXPRESION.

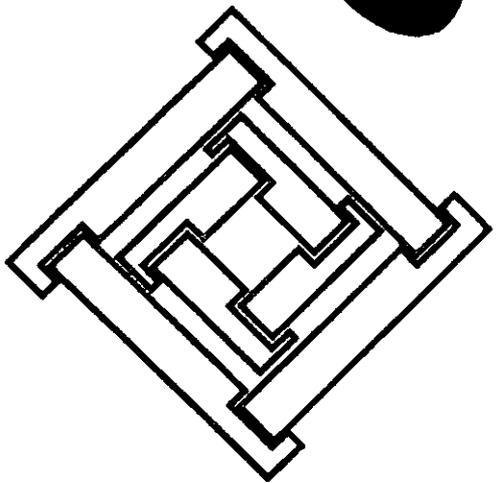
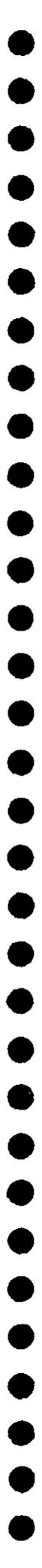
Los canales o medios de transmisión del mensaje, por los cuales el hombre se expresa o se comunica, son los mismos para ambos procesos. Existen dos tipos de canales, los naturales: la vista, el tacto, etc.; y los artificiales: la televisión, la radio, el periódico etc. Estos vehículos están estructurados de tal forma que la información deseada tiene que estar codificada específicamente para el medio de transmisión con el que se vaya a ocupar; al hablar de codificación, nos referimos a que el mensaje, se debe interpretar en signos, es decir, el mensaje se estructurará dentro de un lenguaje que se pueda transmitir por el canal, como: las graffias, los gestos faciales y/o corporales, los sonidos, banderas, etc.

De esta forma el mensaje va ha estar elaborado tomando las siguientes especificaciones:

- 1.**CONTENIDO:** la información o mensaje a transmitir.
- 2.**ELEMENTOS:** los puntos que toma en cuenta y/o que conforman al mensaje (valores sociales, morales, éticos, personales, etc.).
- 3.**TRATAMIENTO:** el punto de vista que le va ha dar el transmisor.
- 4.**ESTRUCTURA:** que desarrollo le va ha dar al mensaje.
- 5.**CODIGO:** el lenguaje y/o signos, en que escribirá para que el mensaje pueda ser transmitido.
- 6.**CANAL:** el medio por el cual va ha ser transportado el mensaje.

Como podemos ver, la expresión y la comunicación, tienen varias concordancias como, la necesidad de un lenguaje y medio de difusión de la información, los cuales comparten sin mayor conflicto; sin embargo, la finalidad de ambos será lo que marca radicalmente sus diferencias: Por un lado la comunicación, busca la opinión del receptor y tratará por medio del mensaje enviado hacer un cambio en el receptor , de pensar y/o de actitud; mientras que la expresión, sólo se emplea para difundir la visión o el sentir del transmisor, sin que haya necesariamente un receptor. Además,

podríamos decir, que la expresión esta Inmersa dentro del proceso de comunicación, cuando el transmisor envía el mensaje al receptor y cuando este formula una contestación al mensaje recibido, sin embargo, el transmisor puede no estar, como en el caso de la pintura.



e apitulo 2

Por medio del arte, el dolor se transforma en luz, y muchos encuentran la divinidad. Por eso, cada uno de nosotros tiene que buscar su talento, su forma de expresión. Todos debemos, aunque sea una vez en la vida, reunir el valor de subirnos a nuestro banco.

Heloisa Seixas.

CAPITULO 2

EL ESPECTÁCULO COMO COMUNICACION.

Para poder establecer que el hecho teatral es un sistema de comunicación, tendremos primero que argumentar el porque es un medio de comunicación la puesta en escena, conocer cuales son los elementos que forman el lenguaje que utiliza para transmitir el mensaje y la forma de lectura que tiene el receptor dentro de este proceso de comunicación.

2.1 POR QUÉ EL “ESPECTÁCULO ES UN MEDIO DE COMUNICACIÓN”.

Desde principios de la historia de la humanidad, el hombre tuvo necesidad de comprender los fenómenos de la naturaleza y su relación con ella. Esto dio origen al empleo de los mitos que se definen como la necesidad de afirmar los acontecimientos (reales en ocasiones y ficticios en otras) que constituyen la historia de los pueblos. Así, el rito surge cuando la expresión verbal era aún ilimitada - y - las sociedades nacientes vieron la necesidad de repetir, simbólicamente, los acontecimientos que los unían a estas fuerzas naturales, de esta forma, pretende no sólo repetir esta relación, sino explicar al pueblo en general estos hechos. Así el espectáculo, se generó a través de la celebración del mito, haciendo que el rito fuera una forma de transmisión del conocimiento del mito.

La tarea de transmitir estas enseñanzas se encontró en manos de individuos quienes poseían una fuente de conocimiento: los sacerdotes, por ejemplo, ocupaban diversos elementos como la música, danzas, máscaras, etc., que a través del tiempo se fueron estableciendo como códigos específicos, buscando con el manejo de cada objeto, la elaboración de signos con valores simbólicos, con el objetivo de que el espectador lea y participe en la instrucción de la ceremonia.

El hecho teatral ha ido evolucionado y modificando sus códigos y signos, dependiendo de las sociedades, épocas y avances tecnológicos e ideológicos, en las que esté inmerso; sin embargo, la función que tiene dentro de cada una de las sociedades: transmitir un mensaje y/o una enseñanza a través de una reflexión o emoción en el espectador, ha sido permanente. Brook establece a través de sus montajes que esa enseñanza o verdad -como él la llama- sea de interés universal, además de poder ser decodificada e interpretada, por cualquier espectador, no importando cultura o sociedad a la que pertenesca.

Así consideramos hecho teatral como un medio de comunicación, ya que en el afán de transmitir un mensaje ha establecido un lenguaje propio: un lenguaje de convenciones, constituido por diversos elementos de otros lenguajes. Al decir que maneja un lenguaje de convención, nos referimos a que el director sustituye los eventos cotidianos y los transforma en signos teatrales, utilizando los elementos escénicos como alusión de alguna situación, emoción, objeto, lugar, persona o época, en que se esté planteando el mensaje o concepto. Tratando de dar con la conjugación de todos estos signos teatrales, un "significado" a la imagen (escritura) que se establece dentro de una lógica teatral.

Para construir la mejor imagen y la mejor conceptualización del espectáculo -de acuerdo con Brook - es necesario adecuar la obra, ya que las condiciones, sociales, culturales y territoriales en las que se escribió el texto dramático, no son las mismas en las que se retoma para su puesta en escena; esta adecuación, aunque al principio sea de orden lingüístico, debe pensarse en función de la representación, en un espacio escénico donde se combinan, entre otras, palabra y acción, permitiendo a la obra cumplir su función básica. Inferiendo, que la conjugación de todos los elementos escénicos dará como resultado una imagen en movimiento, por la cual el "mensaje visual" llegue a ser decodificado y entendido. Por lo que, la adecuación del texto dará al espectáculo un estilo propio e inimitable, pues al amoldarse a un tiempo nuevo logra que el

espectáculo, obtenga un sentido específico para la sociedad para la cual está dirigido, por consiguiente, la interpretación será totalmente subjetiva.

De manera, que la imagen construida a partir de la escritura teatral constituya el código, del medio de comunicación, del espectáculo: cada una de las imágenes son las impresiones de algún acontecimiento, es decir, la posición (política, social, cultural, etc.) que tenga el director de dicho acontecimiento; este es el fin mismo del lenguaje teatral para Brook, provocar las imágenes necesarias para hacer una asociación e intercambio entre el público y el espectáculo.

Cabe mencionar, la importancia que tiene el actor como parte del lenguaje teatral, si bien forma parte de los elementos escénicos como otro signo, también será quien dará el valor signico a los demás elementos teatrales; así la imagen en movimiento, que necesita el espectáculo como lenguaje, será construida a partir del trabajo actoral por medio de la conducta, además el actor, es el único en dar vida al conflicto y así poder "contar una historia".

2.2 EL LENGUAJE ESCENICO.

El lenguaje escénico, está constituido por elementos teatrales que son dirigidos básicamente a los sentidos del ser humano (colores, formas, olores, temperaturas, etc.), como una manera de proyección de la realidad, configurado por partes de diversas formas de expresión.

Con estas otras formas de expresión: como la pintura, escultura, etc., se logra estructurar el concepto (global de la obra), codificándolo dentro de un lenguaje plurisémico, puesto que el "conjunto de signos visuales, auditivos, musicales creados por el director, el decorador (escenógrafo), los músicos y los actores tienen (...) un sentido (o una pluralidad de sentidos) que van más

allá del conjunto textual”⁶. Es decir que cada signo por sí sólo tiene un sentido (o significado), ya sea en el uso cotidiano o dentro del espectáculo; por lo que el papel del director y del actor es darle un nuevo sentido a cada signo y/o conjuntar los signos en un sólo sentido, por medio de la conducta del personaje. Para Brook, la conducta y actitud del personaje, será el signo por el cual, el director, formará la imagen y la manera en que él podrá darle una significación a los elementos de acuerdo al punto de vista del personaje, siendo también el medio de articulación de los elementos teatrales (signos).

Dentro de los elementos teatrales, se encuentran varios que en su conjunto se consideran “necesarios” actualmente para la construcción del espectáculo: el vestuario, la utilería, las luces, la sonorización, el espacio y el actor; estos dos últimos elementos son los más importantes y podría considerarse “cimientos” de la escritura escénica. Sin embargo todos los elementos escénicos, que se utilicen dentro de un espectáculo, necesitan formar una unidad íntegra y homogénea -como plantea Brook- esto es importante pues la unión de todos los elementos formarán una imagen con un estilo propio que tendrá que llevar inmerso parte del concepto o mensaje que se desee transmitir.

En la creación de imágenes, el director debe estar consciente que los elementos del lenguaje escénico van a evolucionar conforme el proceso del montaje, para así provocar los sentidos y formar una imagen estimulante para el receptor.

Teniendo en cuenta que el fin es el de estructurar imágenes tridimensionales, los signos teatrales (como la escenografía, vestuario, etc.) se pueden utilizar en forma de sinónimos, complementarios o con la posibilidad de ser sustituidos para darle a ese elemento otra connotación y así reforzar una conducta, un ambiente, y/o una atmósfera que ayude al planteamiento del

⁶ Ubersfeld, Anne. Semiotica Teatral. (España 1989.), p. 13

concepto de la obra, ello se logrará a través del trabajo actoral. La utilización de los elementos escénicos en determinadas funciones, y más cuando se emplean con otros roles o sentidos, debe estar totalmente justificada y elaborada de acuerdo a los requerimientos de la puesta en escena, pues su valor dentro del espacio escénico aumentará o disminuirá de acuerdo al uso que se le dé, al igual que la imagen que se quiere crear o reforzar, con esta nueva función del elemento.

Así, las diversas posibilidades de significación de los elementos del lenguaje escénico, dan una gran variedad de posibles imágenes, y conceptualizaciones del espectáculo, por consiguiente, el buscar toda posibilidad de empleo y valor de los signos debe ser conscientemente "un acto productor de sentido"⁷, es decir, el valor del elemento dependerá del rol o función que se le aplique en el montaje, buscando en éste un significado concreto y específico. Dando como resultado dos conceptos diferentes: el de la obra dramática y el del espectáculo; por consiguiente ambas partes utilizarán diferentes imágenes: las imágenes del texto, propuestas por el autor, y las imágenes propuestas por el director.

El que el director utilice coherentemente los signos que componen la escritura teatral y la percepción del espectador, permitirá cumplir con la finalidad del espectáculo. De esta forma la función del lenguaje escénico será la siguiente:

EMISOR: Director como transmisor de su posición o punto de vista del tópico que se va a difundir.

REFERENTE: La información o suceso que se ha decidido cuestionar, a través de la puesta en escena.

MENSAJE: La construcción del montaje, la presentación y secuencia de las imágenes teatrales como lectura del espectáculo.

⁷ Ubersfeld, Anne., Op. Cit., p. 142.

CONTACTO: Establecer, prolongar o interrumpir la comunicación dentro del hecho teatral. A través de imágenes que motiven a la creación del efecto deseado.

CODIGO: La imagen de convención como lenguaje tanto del director como del espectador para la comprensión del mensaje.

RECEPTOR: El espectador, como sujeto para influir en su comportamiento.

2.3 EL LENGUAJE ESCENICO Y EL RECEPTOR.

El proceso de comunicación teatral no establece un circuito tan claro entre emisor (espectáculo) y receptor (público), ya que los códigos de respuesta del receptor, si bien están incluidos como signos del lenguaje escénico, estos están inmersos dentro del contexto de la vida cotidiana, por lo que se puede prestar a una simple convención de la vida diaria; así la imagen teatral se establece como el lenguaje de comunicación entre "el espectáculo y el público".

La interpretación del texto dramático por parte del director, deberá atrapar al espectador en la ficción del espectáculo aunque esté consciente de que está dentro de una sala de teatro. El actor debe estar consciente que él es el guía de la lectura del espectáculo, y que a través de él el público logra leer el concepto. Brook manifiesta que esta comunicación, se da a través de la concentración, voluntad y reservas emocionales tanto del público como del actor, ya que el teatro es un "lugar de convención", por lo tanto, ambas partes deben estar de acuerdo y utilizar el mismo lenguaje para que se logre poner en proceso el sistema de comunicación. De modo que, la comunicación se pondrá en práctica a través del espacio escénico como vínculo entre el público y el espectáculo; por lo que el espacio escénico es el "instrumento para la relación entre el actor y el espectador, la escenografía como dramaturgia e instrumento para el actor, la ruptura con un espacio codificado por la caja óptica, la búsqueda en fin de un ambiente

son constantes en la vanguardia teatral del siglo XX⁸. El espacio construido es un lugar de percepción para el público, en donde la expresión corporal del actor favorece la forma de conciencia de los sentidos, el movimiento, del reconocimiento, del gesto y de la progresiva verbalización de una historia escrita a través de imágenes que el espectador tendrá que decodificar con sus propios elementos sociales, culturales y emotivos, buscando entender el fin último de la representación; teniendo por un lado la historia o anécdota del espectáculo y por el otro el concepto o contenido propuesto por el director.

Para decodificar las imágenes, el receptor del “mensaje visual”, sabe perfectamente que para entablar la comunicación con el “otro”, en este caso, el espectáculo, tiene que entrar en la convención de que lo que está viendo es una “representación” de las actitudes y relaciones que tiene el ser humano ante el mundo que le rodea, y que por lo tanto no se le presenta como una imagen “verdadera”, sino como una realidad perfeccionada, para Brook, esta es la razón fundamental del porque el ser humano fabrica y asiste a un espectáculo. La dificultad que podría presentarse en la descodificación del mensaje, se origina en el hecho de que el espectador está acostumbrado a insertar sus códigos en un sistema cotidiano, mientras que el espectáculo, por su propia naturaleza y obedeciendo a su lenguaje, propone la escritura de estos mismos códigos dentro de un sistema convencional: “hablar de la realidad sin mostrar la realidad”.

De esta manera, la descodificación del espectáculo, llega a ser un proceso totalmente diferente a una lectura común ya que la lectura de un espectáculo puede ir dirigida a la racionalidad del espectador o a la sensibilidad del mismo, por ser un proceso que tiene semejanza al proceso de la sinestesia. Psicológicamente las sinestesias son imágenes o sensaciones subjetivas, características de un sentido, que vienen determinadas por la sensación propia de

⁸ Cruziani, Fabrizio., Arquitectura teatral. (México, 1994.), p.214

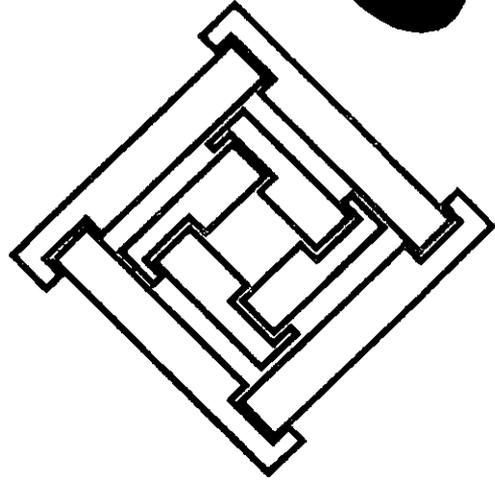
un sentido diferente, de ésta manera la imagen teatral tiene como finalidad que el espectador haga asociaciones a partir de las imágenes propuestas y las imágenes personales hechas a través de su vivencia (experiencias personales y cultura), éstas imágenes pueden llegar a ser de cualquier clase ya sea olfativa, visual, tacto, etc., que puedan ser semejantes o tener el mismo valor significativo y así obtener una definición paralela, a la propuesta en la lectura, sin embargo, esta descodificación de la imagen llega a ser muy subjetiva, ya que por un lado está la historia personal del espectador, por otro el lugar de percepción en donde se encuentre para la lectura del espectáculo, puesto que la isóptica cambia dependiendo del lugar en donde se encuentre el espectador en la sala teatral, esto dará por consecuencia que la imagen varía o cambie totalmente, y por último, la sociedad, cultura, país y época en donde el espectador esté inmerso, ya que de esto dependerá los valores sociales, morales, éticos, y estéticos que tenga el espectador como bagaje cultural.

Brook esta consciente de que el espectáculo sin público dejaría de ser una representación, me adhiero a esta afirmación ; ya que él público es indispensable para que la representación, pueda llevarse a cabo. El "coordinador", como llama, al director del espectáculo, tiene que tomar en cuenta que el espectador busca una utopía de la vida en el espectáculo. Así el montaje, tendrá el objetivo de producir una "reacción correcta", es decir un estado de ánimo o cierta comprensión, para que "la verdad del signo"⁹ pueda surgir.

Hay miles de posibilidades para estructuración del mensaje, sin embargo, sólo habrá una correcta que corresponderá al ambito donde esté inmersa la puesta en escena a representar; de tal forma que, si el director plasma el mensaje deseado sólo con referencia a su experiencia, el espectáculo quedará como una forma de expresión, en donde el espectador solo será un contemplador de esa imagen efímera, la cual simplemente, hará referencia del sentir

⁹Ita., Fernando de., El arte en persona. Testimonios de nuestro tiempo. (México., 1991.) p. 87.

del director ante un acontecimiento, y no un cuestionamiento ni una postura ante este. Brook sugiere que el espectáculo tiene que llegar a ser un lugar en donde el espectador pueda abstraer, generalizar, discurrir y juzgar para llegar al conocimiento de la verdad y de la razón de las cosas.



e apitulo 3

Durante medio siglo, al menos, se ha aceptado que el teatro es una unidad y que todos los elementos deben fundirse, y esto es lo que determinó la aparición del director escénico.

PETER BROOK.

CAPITULO 3

LAS DIFERENTES CORRIENTES TEORICAS QUE INFLUYERON EN EL TEATRO DE PETER BROOK.

Optamos por “El espacio vacío” de Peter Brook, como modelo escénico, ya que nos interesa su acercamiento al hecho teatral como una forma de comunicación a partir, fundamentalmente, de la creación de imágenes elaboradas por medio del trabajo actoral en el espectáculo, pues el actor como ente creador es quien dará valor a cada personaje, espacio y objeto dentro del escenario, de acuerdo con su actitud y movimiento. Para Brook la imagen es la esencia del lenguaje escénico. Por lo que nos enfocaremos, en este capítulo, a analizar los modelos escénicos que influyeron en Brook, para poder comprender indirectamente “su modelo escénico”. Estos modelos son: El Teatro Isabelino, Artaud, Brecht, Grotowski y El Teatro Oriental.

3.1 TEATRO ISABELINO.

La mayor influencia para Brook ha sido consecuencia del teatro Isabelino. Brook busca esa libertad que tenía el actor para desarrollarse dentro del espacio y el dinamismo que le daba a las escenas el espacio escénico, por su organización arquitectónica; además busca las cualidades dramáticas que tienen las obras de la época, fundamentalmente las de Shakespeare, puesto que, su estructura, le da un ritmo determinado y una continuidad al espectáculo, según puedo observar.

Los archivos más precisos sobre el teatro Isabelino son los realizados por Henslowe un empresario de la época, el cual llevaba una bitácora muy precisa sobre la actividad teatral de ese tiempo. Como menciona Macgowan, los datos recopilados “han dado a conocer a los Investigadores de la historia del teatro Isabelino (por que son) la fuente más importante del conocimiento de este tema

en la época”¹⁰. La parte fundamental de la influencia en Brook, es el espacio escénico planteado por la arquitectura teatral de Inglaterra de esa época, ya que Shakespeare escribió para representar en ese espacio y por ende sus obras están adecuadas a representarse en el mismo.

El Teatro “Globe” (Globo), fue uno de los más importantes teatros de la época; tanto por las representaciones que se llevaron a cabo ahí, como por su arquitectura, ya que se presume fue modelo a seguir para la construcción de otros teatros, en España, Italia, etc.

Los elementos básicos del Teatro Isabelino son:

- a) un escenario principal con una puerta a cada lado;
- b) de dos o a tres trampas, por donde los actores podían aparecer o desaparecer, que se encontraban en forma semicircular en el escenario principal;
- c) la galería, con otro escenario interior colocado al mismo nivel de ella;
- d) dos galerías o escenarios con ventanas en los lados;
- e) sendas puertas laterales al final de la sala que conducían a la cocina. Estas puertas servían de entradas para los actores, que utilizaban una plataforma de poca altura colocada entre las puertas;
- f) un balcón arriba, que utilizarían los actores, o la “galería de los ministros”, que servía como escenario superior;
- g) algunas veces había galerías a lo largo de las paredes laterales, donde podía sentarse el auditorio;
- h) dos o tres galerías en los cuatro lados, y puertas que podía utilizar los actores. supone Macgowan, que un escenario estaba en uno de los extremos, y que los actores llegaban al escenario subiendo unos cuantos escalones;
- i) un local alto para los músicos, y

¹⁰ Macgowan, K., W. Melnitz., Las edades de oro del teatro., (México, 1982.), p. 154.

j) "la cabaña" era la parte alta de los vestidores, y en ella había espacio para un cañón y las máquinas que habían de producir los efectos sonoros correspondientes. desde ella los actores podían entrar a la "sombra" o a "los cielos"¹¹.

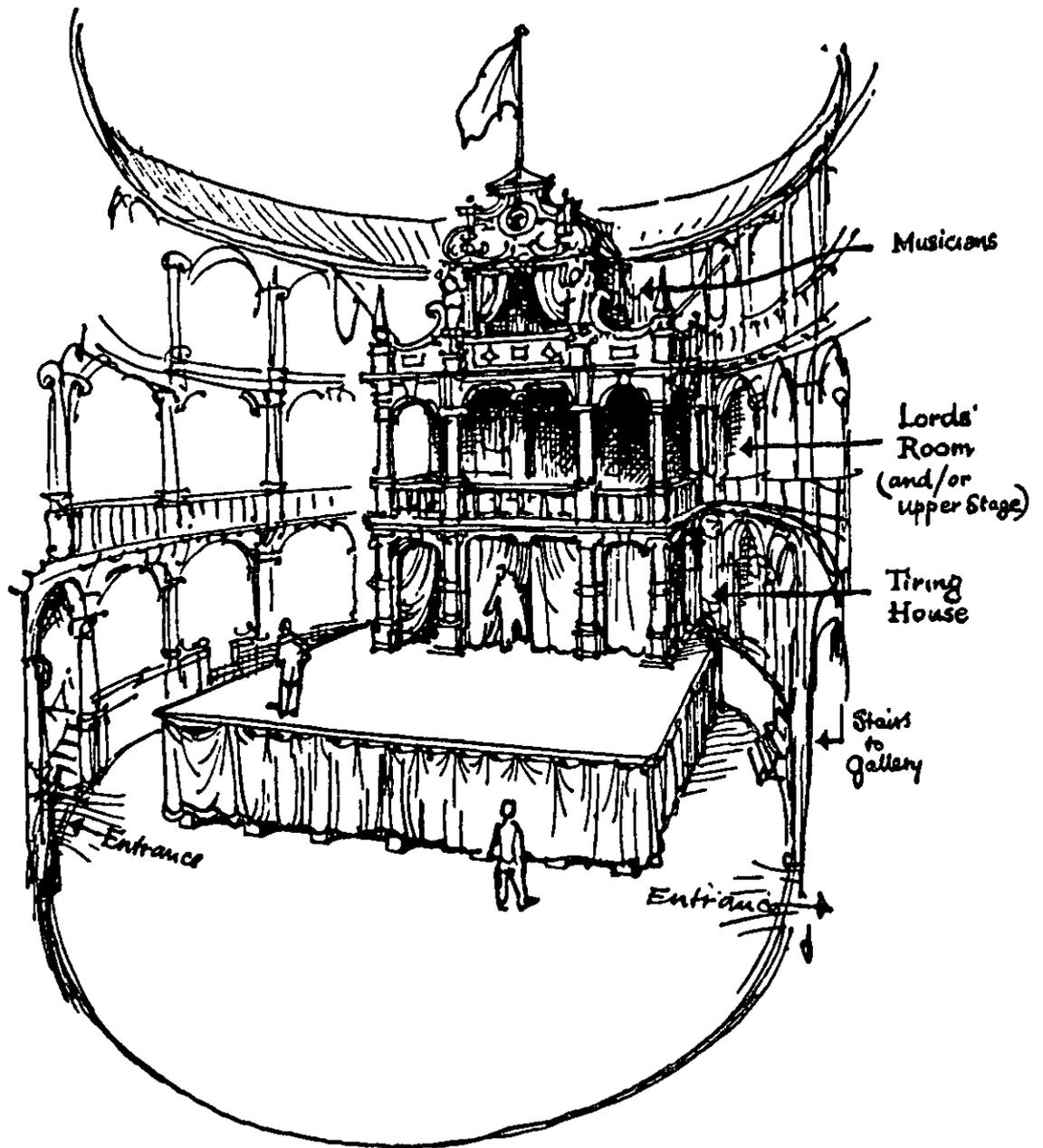


Ilustración 4
Teatro "The Globe" 1580 - 90. Hodges Walter.

¹¹ Macwogan, Kenneth., William Melnitz., Ob. Cit. p.163.

Los espacios en su totalidad hacen ocho zonas utilizables, según Macwogan, con 4 niveles; los cuales Brook, busca dentro del espacio escénico, para la relación actor-espectador. Este espacio de múltiples zonas, da a Brook la posibilidad de manejar sus escenas simultáneas o tipo "Flash". Además de buscar la imaginación no fortuita utilizando el lenguaje de convención del teatro, el cual se llegó a utilizar y a desarrollarse totalmente en la época Isabelina sin duda alguna, Sir Phillip Sydney menciona: "Tiene usted a Asia de un lado, y a Africa del otro, y tantos reinos inferiores que cuando llega el actor siempre tiene que comenzar por decir donde está; de no ser así no se concibe la historia; Ahora tendremos tres damas que caminan juntas recogiendo flores, y por lo tanto debemos pensar que el escenario es un jardín. Seguidamente se nos dice que ha ocurrido un naufragio en el mismo lugar y entonces estaremos en falta sino aceptamos que aquello es un arrecife"¹².

Con lo que respecta a la influencia de las obras dramáticas, especialmente las de Shakespeare, Brook busca hacer con las imágenes una dinámica que permita al espectador ver la manifestación del hombre en todos los aspectos, al igual que espectador isabelino, ya que le gustaba la violencia, lo cual podemos verificar con sus espectáculos de divertimento; como eran también las obras teatrales que exigían ver: "Hamlet", "Ricardo III" "Enrique V", etc., así les "satisfacían los prototipos humanos más que los verdaderos personajes"¹³, como menciona Macwogan. En Shakespeare, esto fue fundamental en todas sus obras, pero para Sidney las obras de Shakespeare "no pertenecían propiamente a la tragedia ni a la comedia sino que confundían monarcas y bufones"¹⁴, esta concepción, es lo que Brook trata de lograr con su espectáculo, hacer del espectáculo un gran bufón de la realidad del espectador.

¹² Macwogan, Kenneth., William Melnitz., Ob.Cit. p.166.

¹³ Macwogan, Kenneth., William Melnitz., Ob.Cit. p.148.

¹⁴ Macwogan, Kenneth., William Melnitz., Ob.Cit. p.147.

Dentro de las obras shakespereanas, se encuentran algunos indicios tanto de como se representaban las obras de su tiempo, así como enseñanzas de formación actoral, en forma de diálogos; por un lado en "Sueño de una noche de verano" escribe en voz de Bottom: "Algulen tendrá que representar el muro. Que tenga consigo un poco de yeso o de argamasa o de pedazos de piedra y ladrillo para que signifique pared; o que ponga los dedos así, y por entre las aberturas podrán hablar Píramo y Tisbe con toda reserva"¹⁵; lo que nos demuestra como funcionaba la convención de ese tiempo, por otro lado en "Hamlet" pone en voz del mismo algunas enseñanzas a los actores que se encuentran en palacio: "Te lo ruego, declama el parlamento tal como yo lo pronuncie, con soltura de lengua, pues si lo vociferas, como lo hacen muchos de nuestros actores, preferiría que mis versos los vocearía el pregonero de la ciudad (...) Tampoco seas demasiado tímido, deja que tu discreción sea tu guía. Ajusta la acción a las palabras y las palabras a la acción cuidando en especial de no exceder la sencillez de la naturaleza que toda sobreactuación es ajena a la razón misma de ser del teatro."¹⁶

El dinamismo de las escenas que Brook busca y la estructuración de las obras del Teatro Isabelino, se basan principalmente (como referencia contemporánea) en la estructuración de imágenes del cine, esto se debe que por un lado a que Brook busca que el espectador desarrolle su imaginación por medio de imágenes rápidas y centelleantes; y por el otro el dramaturgo isabelino estructuró sus obras para un espacio en el cual podían coexistir varias escenas consecutivas, ya que "si hubo intermedios no existe evidencia textual de que fuesen necesarios, salvo como un alivio para la tensión que con llevaba la representación o para dar a la administración una oportunidad de vender alimentos o bebidas al auditorio"¹⁷.

¹⁵ Shakespeare, El sueño de una noche de verano. Ed. Porrúa. p.204.

¹⁶ Shakespeare, Hamlet. Ed. Editores Mexicanos Unidos. 1988. p. 86.

¹⁷ Macwogan, Kenneth., William Melnitz., Ob.Cit. p.165.

3.2 ANTONIN ARTAUD.

Para Artaud el hecho teatral tiene que retomar sus orígenes para que el rito ofrezca esa liberación del "psique o mana" que el hombre ha reprimido por mucho tiempo. Al referirse al mana, Artaud menciona que no es más que la "relación específica (mítico-mágica) entre el hombre y a naturaleza" (y lo que es más importante) establece esa relación, en el elemento subyacente en "el dominio anímico de la naturaleza"¹⁸. Por lo que el hecho teatral será la ceremonia o rito por el cual el hombre podrá tomar el mana como un artículo de fé, por el cual podrá dominar la vida.

Así, el actor tendrá que volver a sus orígenes primarios, reaccionar instintivamente, para que "el espíritu (sea) el que gobierna el gesto y forje un símbolo"¹⁹. Por lo que Artaud, propone dentro de su modelo, que la palabra debe ser generada por una "razón interna" del gesto o emoción producido a partir del trabajo actoral. Es decir, que la palabra va a ser generada como producto final de una reacción interna, que llegue a tener un significado e importancia.

El gesto actoral debe surgir a partir del "espíritu", debe estar fuera de lo cotidiano, ser parte de las reacciones instintivas, formar gestos patéticos y movimientos intensos. Ya que el espectáculo no se limita tan sólo a la palabra y busca en la combinación de ambos, gesto y palabra, formar una toma de consciencia.

Brook, reafirma en sus montajes, la importancia del trabajo interno del actor, y más específicamente el sentido que debe tener una palabra dentro del escenario y ser producida a partir del sentir o reacción creada a partir de un acontecimiento ya sea interno o externo del actor.

¹⁸ Reyes Palacios, Feipe., Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?, ED. Editorial Gaceta., Col Escenología.No. 14 Mexico 1991, p. 59.

¹⁹ Aslan, Odette., El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica, problema ético., (Barcelona, 1979.), p.

3.3 BERTOLD BRECHT.

Brook rescata de Brecht la necesidad de que el espectáculo no sea solamente un divertimento, y que por medio de éste provoque una reflexión por parte del público, es decir, los dos, utilizan al hecho teatral como medio de comunicación.

Brecht utiliza el Teatro épico, como forma de poder transmitir un mensaje al espectador. Para Brecht, “los temas de las piezas ya no serán anécdotas amorosas, sino problemas sociales [...] El teatro tiene una razón de ser: enseñar. [...] Hay que ayudar a los hombres a construir la sociedad futura.”²⁰

Así con esta premisa, Brecht construye espectáculos de modo que el espectador pueda ir reflexionando durante la obra. Niega la teatralidad, y con ello surge su efecto de distanciamiento: “Distanciamiento equivale a tomar tiempo para mostrar todos los aspectos de un objeto o de una situación [...] equivale a aportar a este objeto a esta situación el peso de la reflexión y de la presencia del actor que unifica o aprueba lo que muestra queriendo destacar el lado “raro de un acontecimiento””²¹. Brecht utiliza al actor como medio de estructurar su estilo de representación (o modelo escénico), como también lo hacen Brook, Artaud, y Grotowski.

El actor de Brecht, requiere no adentrarse emocionalmente en el personaje, esta idea Brook la retoma pero es mucho más flexible en este aspecto, sin embargo, el actor podrá intentar proyectar ese sentimiento al espectador; la acción teatral ya no está dramatizada, el actor se aleja del personaje y de la obra, se dedica a “citar, a describir, interpreta, cuestiona al público de lo que hace el personaje y de lo que acontece en la historia”, así el actor se ve obligado a tomar “partido políticamente”²², como lo hace el actor

²⁰ Aslan, Odette., Ob. Cit. p. 158.

²¹ Aslan, Odette., Ob. Cit. P 163.

²² Aslan, Odette., Ob. Cit. P 164.

de Brook, sin embargo, este último sólo lo enfocará para su trabajo actoral con el personaje, y no dentro del espectáculo.

Brecht al igual que Brook buscan que cada personaje sea la partitura del espectáculo, haciendo que cada actor construya su personaje como un individuo irrepetible que se construya a partir de la diferencia tanto física de movimiento y de la palabra, teniendo un ritmo musical característico, lo que hace que utilice en distintos personajes, un lenguaje de verso y prosa respectivamente.

Así “para el actor el texto dicho se descompone en función del gesto. Más allá del sentido de cada frase, el actor ilumina un gesto fundamental preciso que no puede “ignorar completamente el sentido de las frases”, pero que tampoco lo utiliza más que como medio”²³, en este último punto difieren los dos ya que para Brook, es el gesto que dará forma a la imagen por lo que el gesto es el medio más importante dentro del lenguaje escénico, sin embargo por lo que respecta al texto-gesto, es importante la manera en que los dos le dan importancia a esta relación.

3.4 JERZY GROTOWSKI.

Grotowski, busca en la pieza teatral, como él la llama, “un escalpelo que nos permita encontrar lo que permanece oculto en nosotros ir al encuentro de nuestro semejantes”²⁴, como podemos observar es también la preocupación tanto de Brook como de Brecht.

También comparten la necesidad de hacer con el fenómeno teatral una forma de enfrentamiento y de reflexión para el público, convirtiendo al espectáculo en un reto, para ambos bandos; para Grotowski “El director de escena utiliza el texto como un pintor explota los motivos que circundan al sujeto”²⁵, así también Brook,

²³ Aslan, Odette., *Ob. Cit.* P 165.

²⁴ Aslan, Odette., *Ob. Cit.* p 254.

²⁵ Aslan, Odette., *Ob. Cit.* p 254.

busca en el espectáculo y en el texto, que sea una forma de expresión donde se observe al hombre globalmente.

El actor "no interpreta por y para su placer, ni tampoco el director de escena. La representación está dirigida y casi diría que contra el público"²⁶, esto también, lo retoma Brook, al hacer que el actor esté consciente que su trabajo actoral está dirigido hacia el público. Así el actor, de Grotowski, va a surgir a través del conocimiento de sus propias aptitudes, posibilidades y limitaciones, poniéndolas a prueba y controlándolas, para así obtener a un "actor-santo", como lo llama y lo exige. Este actor deberá "reconciliar el cuerpo y el espíritu, restablecer las conexiones perdidas entre los impulsos emocionales instintivos y los reflejos musculares, la circulación de una energía en un cuerpo liberado de sus inhibiciones y sus condicionamientos nefastos, en suma, el dominio concertado del pensamiento."²⁷

"La riqueza de recursos vocales es abundantemente explotada en los espectáculos Grotowskianos. Las frases emitidas como "oleadas respiratorias" y al igual que los gestos, se organizan en una partitura para el actor que es a la vez, portadora de sentidos y elemento musical [...] la tonalidad y la intensidad de las voces humanas crean la musicalidad del espectáculo y organizan el espacio sonoro."²⁸ Brook, también busca, al igual que Brecht, la utilización de la música como otro elemento por el cual pueda difundir y enfatizar el mensaje; este mensaje para Grotowski y Brook, tiene que ser de una forma que no este estructurado dentro del espectáculo teatral de forma fortuita, sino que debe hacer que la convención del lenguaje teatral se maneje haciendo que el espectador tenga la necesidad de adentrarse en la descodificación y utilización del lenguaje al que se está exponiendo.

²⁶ Aslan, Odette., Ob. Cit. p 255.

²⁷ Aslan, Odette., Ob. Cit. p 257.

²⁸ Aslan, Odette., Ob. Cit. p 258.

El gesto en Grotowski, debe caer en lo grotesco “los rostros y los cuerpos son entrenados en esta opción, sin ningún maquillaje, el rostro, se mofa de su propia imagen recurriendo a una utilización inteligente de los músculos faciales; y el cuerpo se deforma en posturas grotescas, el propio personaje se refleja el escamio de su actitud precedente en un reverso de la medalla, como si el personaje desdoblado se ridiculizara por su doble. Vocalmente las entonaciones también se dirigen hacia una parodia que constituye una sutil forma de autocrítica”²⁹, así es como también Brook lleva al grotesco en su espectáculo, pero él lo utiliza más en la totalidad del espectáculo y no solamente en lo referente al trabajo actoral.

Al igual que Grotowski, Brook cree en que el espectáculo debe tener escasos recursos de representación, lo que Grotowski llama “Teatro pobre”; este último opina que en los tiempos modernos la T.V y el cine han dado paso a que el público se confine simplemente a un objeto de visión en donde la participación interactiva del actor-director de escena-, actor-compañero, actor-espectador es nula y es donde el espectáculo debe interesarse por esa comunión de elementos y así lograr el objetivo del hecho teatral: la comunicación.

Grotowski al igual que Brook y Artaud, creen en que el espectáculo tiene que volver a sus orígenes y lugar que tenía en las civilizaciones antiguas, la de ser un lugar de ceremonia donde él que asistía iba a ser iniciado. Así Grotowski trata de perturbar la “psique” del espectador, que es donde hay que atacar o excitar con una serie de shocks para desencadenar la imaginación colectiva gracias a alusiones, asociaciones, con el fin de que el público descargue su subconsciente de las emociones acumuladas durante el espectáculo; por medio del actor-santo, dentro de un rito teatral donde los actores serán los chamanes que logren provocar “ la liberación final y la adopción de nuevas reglas, de nuevas

²⁹ Aslan, Odette., Ob. Cit. p 260.

prohibiciones (ya que el rito) está grabado en nuestra sensibilidad, aunque lo olvidemos, lo reprimamos o lo alteremos.”³⁰

3.5 **TEATRO ORIENTAL.**

De la influencia oriental y africana Brook retoma varios aspectos fundamentales para esta cultura, dentro de la cual está la importancia de la máscara, no tanto el instrumento sino el objetivo de éste: “La máscara conduce al extremo la vida interior. La máscara despierta los instintos y hace aparecer el alma.”³¹; así la corporalidad que le da a sus personaje, o que pide a sus actores tiene que reflejar esta alma de cada personaje; así como en el trabajo actoral como en la obra misma Brook desea que se vea envuelta de “potencia, energía y confianza”³². Del Teatro Kabuki, la convención; una convención que a pesar que no dista del Teatro Isabelino, es un concepto mucho más sólido dentro de esta cultura japonesa, en el sentido de que es un convencionalismo que es lógico y justificado; la concentración como medio de guía para el espectador y una forma de hacer crecer la tensión dentro de la obra, ya que esta concentración da un ritmo muy característico.

La influencia que para mí a pesado más en Brook, es la del “Teatro Ruhozi” (Teatro Persa), en los aspectos de la improvisación, y la vulgaridad teatral; Brook busca esta improvisación, como una forma de entrenamiento actoral para llegar a algo mucho más estructurado sin perder la facultad de dar recíprocamente estímulos que puedan llegar a establecer un contacto directo con los mismos actores como también con el público. En cuanto a la vulgaridad, Brook menciona: “Hay tres tipos de vulgaridad en el teatro: aquella a la cual el actor mismo está expuesto bajo presión; la vulgaridad comercial de las comedias de bajo rango y una vulgaridad de valor

³⁰ Aslan, Odette., Ob. Cit. p 255.

³¹ Savarese, Nicolas., El teatro mas allá del mar., Ed. Gaceta. p. 102.

³² idem. p. 173.

infinito, que se expresaría con una fuerza tal de volverse liberadora, dinástica, como la reconocible en la Comedia romana.”³³

Así como la importancia de volver al espectáculo a sus orígenes ceremoniales, ya que “El deseo de dar a conocer, de mostrar a los demás es siempre en cierto sentido una celebración.”³⁴. Haciendo del hecho teatral una comunicación continua, una retroalimentación mutua entre los espectadores y la representación, buscando una convivencia y un intercambio de conocimientos.

Hay mucha más influencias del Teatro Oriental, además del africano y del medio oriental, en Brook, de las que podemos mencionar en esta investigación, los anteriores puntos expuestos sólo son algunos que a mi parecer son los más sobresalientes para el propósito de ésta investigación. Por otra parte, hay que tener en cuenta que :

“Peter Brook no muestra en sus espectáculos ningún reflejo inmediato de “Los Teatros Orientales” pero esto es en apariencia, o sea de la atención no se ha sacado literalmente.

Brook ha sabido captar de la lección oriental aquellos cánones que rebasan la geografía del espectáculo y entran en el territorio más estrecho y más completo del arte de la representación. En este ámbito donde se entrelazan de manera muy tupida los motivos estéticos con los técnicos, la percepción visual con la tensión muscular, la pluriescolar “experiencia” del actor oriental ha afirmado unas teorías que no sabíamos aún evaluar su alcance total.”³⁵

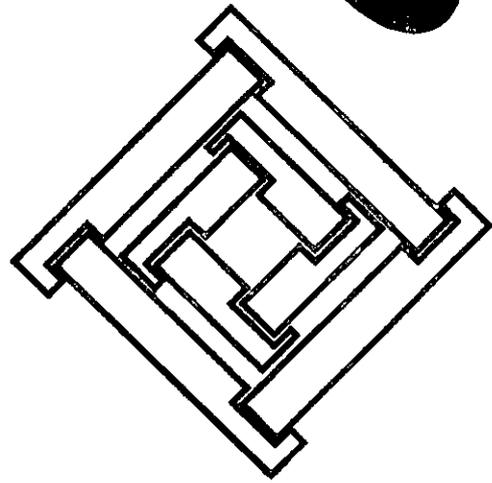
³³ idem. p. 173

³⁴ Pavis, Patrice, Tendencias interculturales y práctica escénica. Ed Gaceta. p. 99.

³⁵ Ob.Cit., Savarese, Nicolas. p. 174

Todos los modelos analizados, tienen muchos puntos en común y sustentan teóricamente la propuesta de Brook, en su libro "El Espacio Vacío":

- 1) Están en concordancia con retomar al teatro como medio de información, difusión y cuestionamiento de acontecimientos, cada uno de acuerdo a su época y estilos propios, es decir, toman al teatro como un medio de comunicación;
- 2) Los roles en que participan cada uno de los elementos escénicos, ya sea dentro o fuera, individual y conjuntamente, y su evolución dentro del espectáculo, de acuerdo a la época y objetivos de cada director escénico;
- 3) Búscan un teatro dinámico, en donde el público se establezca como parte esencial del espectáculo, haciendo del teatro un lugar retroalimentador para todos los elementos que estén inmersos;
- 4) Dan importancia al espacio y al actor como fuente primordial de la estructuración del espectáculo;
- 5) Toman al lenguaje de convención que caracteriza al teatro, para la optimización de los elementos escénicos para la estructuración de imágenes llenas de estimulaciones que construyan el concepto deseado dentro del espectáculo;
- 6) La importancia de la arquitectura teatral, la inclusión de esta como elemento importante para la construcción del espectáculo.



e apitulo 4



Existen elementos perpetuos que se repiten y ciertos principios fundamentales sustentan toda actividad dramática.

PETER BROOK

CAPITULO 4

LOS ELEMENTOS ESCENICOS

COMO SIGNOS FORMADORES DEL LENGUAJE ESCÉNICO.

Los elementos del lenguaje escénico tiene una función que cumplir, dentro de este proceso de comunicación teatral: elaborar, en el procedimiento de codificación del mensaje, una imagen conceptual.

Así para Brook, la utilización de los elementos escénicos se hará para crear una imagen que sea una impresión del acontecer de la humanidad; para el actor los elementos del lenguaje escénico, serán simplemente una herramienta que le apoye a interpretar la conducta del hombre, aunando el propiciar el ambiente y las condiciones para que el espectador se integre y entable la comunicación con el espectáculo.

4.1 EL TEXTO DRAMÁTICO.

El texto dramático, surge a medida que el rito se instituye como un espectáculo; al ser necesario su reproducción se buscó una forma en que la anécdota, la estructura y el conflicto no se perdiera, de esta forma se obtuvo el texto como una guía para que la reproducción del fenómeno teatral fuera lo más apegada a la primera representación.

Para Ubersfeld el texto "será solo uno de los elementos de la representación, (de estos) el menos importante"; sin embargo, podemos diferir en ello, ya que será el texto quien nos de la pauta de la estructura y desarrollo del conflicto, por lo que nos brindará la información necesaria para la elaboración del espectáculo: dándonos la ubicación temporal y espacial de la historia, la relación entre los personajes y su entorno, la utilería, etc., y lo que es más importante: el desarrollo del conflicto en sí, que el director desea interpretar y/o abordar en el espectáculo que va a ensamblar. De esta forma "el texto del teatro está presente en el interior de la

representación bajo forma de voz (...) (por lo que) tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña”.³⁶

En los texto dramáticos, podemos observar que las temáticas a tratar son universales, en la mayoría, por lo que la selección de uno de estos textos por parte del director recaerá en la forma en que el autor haya abordado y desarrollado la temática, en la mayoría de los casos. Así la estructuración del espectáculo, recae en la lectura, interpretación y adecuación del texto teatral a imágenes teatrales, por parte del director y los actores.

Por otro lado, el texto dramático es la única fuente o testimonio, por el cual podemos llegar a inferir como eran los espectáculos: su elaboración y uso de los elementos escénicos, el desarrollo de su trama y estructuración de la temática, a demás de visualizar entre otras cosas el entorno social, político y cultural de la época donde fue escrito el texto.

4.2 EL ESPACIO.

En nuestra época, el espacio escénico ha sido fuente de la mayoría de las investigaciones teórico-práctico, de la actividad teatral; se ha transformado en un elemento que tiene que ser “material practicable”, es decir, tiene que ser un espacio donde el actor pueda desarrollar su creatividad a la par que el director pueda utilizarlo como “el lienzo donde escribirá su mensaje”. Por lo que se puede considerar que “el espacio artificial del teatro es una convención cultural que se vuelve elemento activo de la expresión artística, tanto en su construir visión, como en su determinarse como ambiente; lugar de las posibilidades expresivas”³⁷, en consecuencia a que es generado y generador de una cultura, que se transforma y mantiene una memoria histórica, capaz de ser instrumento lingüístico y expresivo del director.

³⁶ Ubersfeld., Anne., Ob. Cit. p. 16.

³⁷ Cruziani, Fabrizio., Ob. Cit., p 12

Este espacio es un medio semiológico, pensado como sitio del movimiento, como un espacio del actor, quien será el encargado de codificar el mensaje, dentro de los códigos escénicos. Tiene por lo tanto un valor signico; la sucesión de las acciones, el ritmo de cada personaje, y la mirada del actor, lograrán transformar el espacio escénico en “el lugar de conjunción de lo simbólico y de lo imaginario, de lo simbólico común a todos y de lo imaginario propio de cada uno”³⁸. En donde, el espacio escénico se ha transformado en un espacio tridimensional, donde la luz, el sonido, los objetos, llegan a ser parte fundamental de la escritura escénica, y que en cierto sentido llegan a determinar o provocar determinados movimientos de los actores en el espacio. En consecuencia, la construcción del espectáculo comienza por la disposición del espacio escénico como lugar de “encuentro”, en donde los elementos teatrales puedan crear un “mundo alterno” a nuestra realidad: un mundo de convención.

Para Ubersfeld, la creación del espacio escénico, en una representación del estilo naturalista, se establece a partir “de las Didascalias del texto tanto de la inscripción del espacio, funciones de los personajes y movimientos, entradas y salidas de los personajes y en los diálogos de los mismos”³⁹ propuestos por el autor, pero no toma en cuenta la interpretación del director de la obra, ni mucho menos la arquitectura teatral en donde se vaya a representar, además que sólo se limita a un estilo iconográfico; por lo que el espacio escénico dependerá de la construcción de las imágenes conceptuales dentro de un espacio arquitectónico cuya isóptica ya está establecida, pero que es transformado de algún modo por la propuesta del director, en mayor grado y en menor grado por las propuestas de movimiento del actor. El espacio escénico, será entonces una especie de cuadro en donde la división de éste en zonas diferentes dará por consiguiente valores signicos distintos a los objetos, creando así la sugestión del lugar en una escena conceptual.

³⁸ Ubersfeld, Anne, Ob.cit. p127.

³⁹ Ubersfeld Anne., Ob.Cit., p 109.

Considero con base a mi investigación que lo más representativo de los montajes de Brook, es la influencia del Teatro Isabelino: la manera en que ocupa el lugar de representación, ya que él incluye en el espacio escénico la arquitectura teatral para "sugerir", y la ausencia de la escenografía como una de sus mayores libertades de creación escénica, el objetivo de Brook es introducir al público, desde el primer momento a la ceremonia o ritual del espectáculo y así propiciar en el espectador la visualización o percepción del mensaje, por medio de ciertos estados de ánimo o cierta comprensión; el llenar ese "espacio vacío", por los elementos teatrales (escénicos y actorales) producirá la interpretación del montaje, y se producirá la sorpresa teatral, en un lugar que logre "conquistar un espacio donde la imaginación pueda jugar libremente y celebrar, más que una fiesta, un carnaval"⁴⁰.

4.3 LA ESCENOGRAFÍA

La escenografía, se institucionaliza a partir de los siglos XVI a XVIII con el fin de simplificar las modalidades y construir atmósferas más cercanas al texto y potencializar los efectos e ilusiones del realismo.

Como menciona Pavis, la palabra "decorado" se sustituye ya por "escenografía", puesto que en la actualidad se busca que tenga una función dentro de la escritura tridimensional.

Este signo teatral tiene la función de ubicar histórica, conceptual y culturalmente al espectador. Por lo que, en nuestros días, la escenografía tiene que ser una dramaturgia e instrumento para el actor; ya que él tendrá que acoplar sus gestos, acciones y movimientos a un espacio determinado, que a su vez, sólo podrá obtener su valor real, es decir, un significado o ser referente de algún sitio al que la obra se refiera, a través del actor. Este valor dependerá del sentido que se le quiera dar dentro del montaje,

⁴⁰ Fe Pastor., Marina, El espacio imaginario de Peter Brook..., (UN.A.M., 1982) p 73.

pues deberá pasar de una función meramente icónica a una funcionalidad conceptual, de acuerdo a la propuesta de Brook.

Siendo un objeto que se aplica directamente al espacio, la escenografía tiene como objetivo el de trazar una perspectiva para el espectador, haciendo del "lugar referido" un lugar único, por donde el personaje se moverá y se conducirá a partir de una geometría determinada. Así la escenografía, marcará totalmente la construcción de las imágenes, dando en ellas referencias de lugar, época, contexto, y hasta en ciertos aspectos, en algunos montajes, formarse como una decoración (escenografía) conceptual.

4.4 UTILERÍA

La utilería son los objetos que el actor utiliza, en el espectáculo, como pueden ser: los bastones, bolsas, portafolios, etc.

"El objeto teatral es un elemento de convención (o funcionalmente semejante) al objeto "real" extra-teatral del que es símbolo; se trata de un utensilio situado en un espacio concreto, el espacio del escenario que es a la vez mimesis de algo (icono de un elemento espacializado) y elemento de una realidad autónoma."⁴¹ Este objeto puede o no ser de convención, es decir, puede haber una sustitución de este aparato (las navajas, la sangre, las pistolas, etc.), el cual sólo podrá cobrar el valor del otro objeto, hasta que el actor le de el valor del objeto sustituido.

Hay tres tipos de objetos:

- 1.El que aparece en las acotaciones y en los diálogos, que es usualmente utilitario,
- 2.El que es parte de la escenografía que es icono, indicio y/o referencia de algo o alguien y
- 3.El de metáfora, que juega el papel o significado de otro objeto.

⁴¹ Ubersfeld, Anne., Ob.Cit. p. 116

El objeto puede tener uno o dos tipos característicos, como función doble: el tener un valor como objeto físico y además el de tener un peso simbólico dentro del montaje, dado por el actor al relacionarse con éste.

La utillería tiene la función primordial de dar al actor una herramienta, para la construcción de imágenes, y ser un medio de expresión de la conducta o pensamientos del personaje.

4.5 VESTUARIO.

El vestuario tiene varias funciones, la de ubicar al personaje en tiempo, sociedad, clase social y cultura, en la que se encuentra dentro de la obra, para el espectador; y la de ayudar al actor en el comportamiento y movimientos del personaje, en concurrencia a que en varias épocas las vestimentas tiene distintos modos de uso.

El vestuario, como también los demás elementos escénicos, deben estar acordes con la concepción del espectáculo y así formar parte de la imagen requerida. En este caso, el vestuario debe llegar a transformarse a partir del carácter del personaje, así la propuesta del vestuario por parte de Brook, establece que el vestuario surge de las circunstancias ambientales de la obra, y que rara vez se puede pensar en los trajes de la vida cotidiana, puesto que no "son una solución y además, resultan por lo general inadecuados como uniforme para la representación", se puede decir que el vestuario toma más importancia que la escenografía, pues el modo en que el actor se mueva y se comporte va a dar vida al "espacio imaginario" donde está, por lo que el espacio puede estar vacío.

4.6 LA ILUMINACIÓN.

La iluminación fue integrada al espectáculo, al crearse la arquitectura teatral, ya que al ser un lugar cerrado se necesitaba luz para observar el espectáculo. Al inicio de este elemento, las luces eran casi las mismas tanto para el espectáculo como para la "sala teatral", ya que se utilizaban las "arañas" y candelabros para la iluminación.

Con los avances tecnológicos, se empezó a experimentar poniendo frascos con agua de colores enfrente a las lámparas de petróleo, dando así la luz de color; después el control de la intensidad, ya que se podía controlar y graduar ésta, por la utilización de lámparas de gas, hasta llegar el punto donde la sala del público quedó totalmente a oscuras permitiendo que la luz llegará a ser una propiedad característica del hecho teatral. Pues permite esté último punto, que la atención del público este enfocada directamente al espacio escénico, con lo que se divide la arquitectura teatral en dos partes: el escenario y la sala teatral.

Al entrar en el siglo XX, se comenzó a experimentar con la luz; dentro del naturalismo: la luz se utilizó como icono de referencia al tiempo, día-noche, y como referencia de lugares abiertos y lugares cerrados; después se utilizó como medio de referencia de los estados de ánimo de los personajes, como también, la forma de ver el mundo del personaje principal, con la formación de sombras; pone en relación o aísla la escenografía y así puede transformar el espacio, subiendo o bajando los tonos dramáticos que hay en el conflicto, modula el ritmo de la obra, y por último la luz determina en que forma debe ser percibida y que grado de realidad debe darse a lo que se nos presenta.

Para Brook, la "no iluminación", " es una forma de rechazar la producción de una atmósfera y su transformación para encontrar una forma menos sofisticada de representar y renunciar a la ilusión

y a la facilidad.”⁴² Realmente y en este punto, de perder la ilusión del espectáculo yo no estoy muy de acuerdo con Brook, ya que para mí, el heho teatral como ilusión todavía puede lograr el fin último de la representación.

4.7 SONORIZACIÓN.

La sonorización comienza conjuntamente con el “rito teatral” ya que la música siempre ha acompañado a esta actividad, por una necesidad humana. Al igual que la música, los “efectos de sonido” también han estado presentes siempre, desde su forma rudimentaria hasta nuestros días que pueden llegar a ser verdaderas obras maestras por sí solos.

Tanto la música como los efectos sonoros, tienen la finalidad de crear, tanto en el espectáculo como en el espectador, un ambiente y un estado de ánimo, y en algunas ocasiones puede llegar a ser papel fundamental en ciertas circunstancias de la obra. De esta forma, para la correcta selección de la música, se deben tener en cuenta el estilo y la estética. Hablando de estilo nos referimos a una época y tipo de obra, (Zarzuela, Opereta, Comedia musical, etc.).

En cuanto a la estética, la música implica un arte visual ya que es parte del concepto general de la obra más no la parte central. Se debe tener precaución de no caer en la obviedad ya que al no utilizar la música adecuada se corre el peligro de robarle atención a la acción, la cual se puede convertir en una parte secundaria y esto es perjudicial para la puesta.

Dentro de los puntos ya establecidos, existen tres diferencias:

I. Comedia Musical.- La música es parte fundamental del espectáculo y de esta depende el éxito total de la puesta.

⁴² Pavis Patrice., Diccionario del teatro.(España, 1990.), p.265.

II. Música ambiental o de sala.- Esta no siempre es necesaria a menos que el director de escena lo requiera; de ser así debe ir de acuerdo al estilo de la obra y su contexto, ya que sirve como preámbulo de lo que va a suceder, puede ir desde música hasta un tipo de ambientación mediante efectos especiales.

III. Música como elemento escénico.- En primer lugar, la buena musicalización debe tener como primera instancia la particularidad de que la música pase desapercibida. De no ser así, esta se convierte en un elemento ornamental y estorboso, por consiguiente desvirtua la puesta. En segundo lugar se puede utilizar como elemento contrastante o como contra punto para subir o bajar tensiones del conflicto escénico, dentro de la atmósfera o ambiente del montaje. Debemos agregar la utilización de efectos especiales que van desde puertas que se abren, timbres, teléfonos, voces, etc., que marcan atmósferas; además de servir como referencia de espacios, como si un personaje se encontrara en una ciudad o en la playa o en un lugar abierto o cerrado; de clima, si llueve o hay mucho viento, etc.

El espectáculo teatral se ha convertido en un espacio tridimensional, en donde la luz, el sonido, los objetos, llegan a ser parte fundamental en la escritura escénica, y que en cierto sentido llegan a provocar determinados movimientos de los actores en el espacio.

4.8 EL ACTOR.

El sistema de signos de la escritura teatral está constituido fundamentalmente, por el propio organismo expresivo del actor, puesto que "el espacio teatral aunque formalmente diferente, viene de hecho unificado por el uso que el actor hace del escenario"⁴³, ya que él se encargará de darle el peso y valor a cada uno de los

⁴³ Cruziani, Fabrizio, Op.Cit. p 103.

demás elementos que conforman el espectáculo y el lenguaje teatral, a través de los elementos lingüísticos y paralingüísticos que permitirán establecer la comunicación entre los actores mismos, así como también con la relación que mantiene con el público, a través de la percepción, las sensaciones, y las reacciones físicas, las relaciones de forma y contenido.

El valor sígnico del lenguaje escénico se dará en función del peso emotivo que le dé el actor con el gesto. El director dispondrá dramáticamente de estos gestos como unidad básica de la partitura del espectáculo; por lo que el actor tendrá que saber manejar su espacio y los demás elementos del código teatral, como una escritura o lenguaje, donde pueda codificar y formar las imágenes.

El actor tendrá los elementos externos para poder crear el espectáculo con sus elementos internos; pues concordando con Brook, el actor es su propio material de trabajo, y sólo podrá crear la imagen a partir de sí mismo. Teniendo que escuchar y explorar su propio cuerpo para tener todas sus herramientas listas y así crear para él un tiempo escénico "no fortuito".

El actor o "interpretante" -como lo llama Brook- tiene que tener en cuenta que toda acción tendrá un ritmo, tono y pausas, correspondientes a cada uno de los personajes inmersos en la trama, teniendo en cuenta que cada uno es individual y distinto a los demás. Esto dará como consecuencia que los ritmos sean los distintivos de cada personaje, tanto en la forma de expresarse como en la de su movimiento, ya que cada uno tendrá que estar elaborado por una forma y contenido distinto, buscando "que correspondan a cada nota de la escala musical. La música es un lenguaje relacionado con lo invisible por medio del cual la nada cobra de repente una forma que no puede verse aunque se percibirse"⁴⁴.

⁴⁴ Brook, Peter., El espacio vacío. (Barcelona, 1990.), p 161

Cada metáfora, signo, ilustración con su tono y modelo rítmico corresponden a un fragmento del lenguaje escénico, y cada uno de estos fragmentos corresponde a una experiencia distinta, dentro de un todo que es el fenómeno teatral.

Para Brook, el interés que el director pueda tener en el actor es por la creatividad que tenga durante el proceso de montaje: en el desarrollo del trabajo e imágenes que ayuden a la creación del espectáculo. Su proceso tiene que ser constante y gratificante, pero no hay que conformarse con lo que se ha logrado con él, durante el proceso, hay que pedirle cada vez más de su trabajo para llegar a una creatividad máxima.

Para esto se deberá motivar bien al actor, teniendo un ambiente de trabajo que este dirigido hacia la creatividad, fomentando el trabajo colectivo, y fundamentalmente un ambiente de juego ya que "una obra es un juego"⁴⁵, que es producido a partir del trabajo de interpretación.

El ensayo, para el actor debe ser: "pensar en voz alta"⁴⁶, buscando a ese animal extraño que es el personaje. Por lo que el actor debe evolucionar hacia la situación ideal: "atacar, ceder, provocar y retirarse, hasta que comience a aflorar la invencible materia"⁴⁷, ese es el objetivo del director, ayudar al actor a llegar a su objetivo y trascender sus propias barreras que le impiden llegar a donde él desea, sin que esta evolución se detenga durante el proceso de montaje como tampoco durante las representaciones.

Brook menciona que "repetición, presentation, asistance" estas palabras resumen los tres elementos necesarios para que el hecho teatral cobre vida"⁴⁸, sin embargo podemos observar que estos tres elementos se refieren al actor, lo que confirma que la imagen es

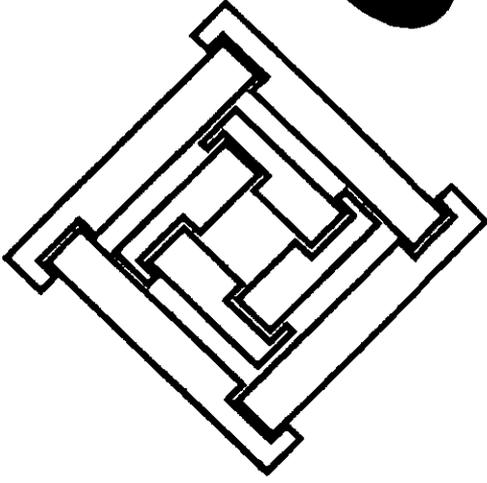
⁴⁵ Brook, Peter., Ob.Cit., p. 190.

⁴⁶ Brook, Peter., Ob.Cit. p.-146

⁴⁷ Brook, Peter., Ob.Cit. p.144

⁴⁸ Brook, Peter., Ob. Cit. p 189

generada a través del trabajo actoral, pero también debemos tomar en cuenta que la puesta en escena está formada por otros elementos, que pueden llegar a no estar en la representación, pero que guardan estrecha relación con el trabajo del actor, físicamente y también como elemento referencial.



e apitulo 5

A menos que esperes lo inesperado, nunca lo encontrarás, porque es duro descubrir y difícil. Una armonía escondida es mejor que una aparente. A la naturaleza le gusta esconder. El señor cuyo oráculo está en Delfos, ni habla, ni oculta, pero da un signo (significa).

HERÁCLITO.

CAPITULO 5

LA ESCRITURA ESCENICA, COMO CODIFICACION DEL MENSAJE Y EL PROCESO DE COMUNICACION.

Es en la escritura escénica donde se conjugarán todos los elementos escénicos, para dar forma a la imagen teatral por medio del cual el director podrá transmitir su mensaje, y así lograr la comunicación esperada con el espectador.

La escritura teatral está formada por los elementos escénicos; los humanos: actores, director, realizadores en iluminación y sonorización, escenógrafos, vestuaristas, maquillistas, utileros, tramoyistas; y los técnicos: el espacio escénico, la escenografía, la iluminación, la sonorización, el vestuario, maquillaje, la utilería y en algunos casos la tramoya. Estos elementos estarán utilizados como signos con la finalidad de obtener un valor sígnico individual para que en su conjunto formen la imagen conceptual del espectáculo. Así, en la utilización y combinación de dos o más de los elementos escénicos, la escritura escénica se estructurará con una estética única y específica para el espectáculo; por consiguiente se obtendrá un lenguaje propio en donde el espacio teatral se organizará como un espacio de lectura para el espectador.

La disposición de estos elementos se hará a partir de lo que se quiere cuestionar, ya sea para rebatirlo o para afirmarlo de acuerdo con el concepto y la propuesta del director. Por lo que la utilización de dichos elementos estará sujeta, tanto a su función primaria de cada elemento como a la conjugación del conjunto de elementos que establezca el director para estructurar su representación. Así, con este eje direccional que es la propuesta conceptual del director, el equipo creativo, tendrá la finalidad de encontrar un medio, dentro de su área de trabajo para que su elemento escénico, del que están a cargo, englobe el concepto además de que encaje conceptualmente con los demás elementos que se tenga pensado utilizar en el montaje. De manera que el director

tiene primero que encontrar un texto dramático que concuerde en su concepto.

Así el texto dramático, propondrá una forma de estructurar el espectáculo teatral a partir de las "acotaciones"⁴⁹, a demás en los diálogos, actitudes y acciones de los personajes, en forma descriptiva; éstas ayudarán a la adecuación del texto dramático al lenguaje escénico: un lenguaje de "imágenes en movimiento", donde los elementos escénicos obtienen un valor sígnico; que al articularse y conjugarse entre sí, originan una "imagen de convención" con un objetivo determinado, que irá acorde al desarrollo de concepto que se quiere codificar teatralmente. "Peter Brook entendió la importancia de traducir un texto a ese otro lenguaje espacial, gestual, lenguaje de la escena donde la imagen en movimiento acompaña a la palabra"⁵⁰; así, la imagen teatral que se requiere como escritura escénica está cimentada en el trabajo actoral y el espacio teatral, que son los recursos por los cuales el director podrá unificar todos los demás elementos escénicos. De esta forma, la imagen requerida para el espectáculo debe ser estructurada a partir de la utilización inarmónica de los elementos, es decir, que el objetivo y/o uso de los elementos escénicos, se hará dependiendo del valor sígnico que se busque para la reacción del espectador, que se espera obtener del uso de dicho elemento, y no del valor icónico que se le otorga al objeto (elemento escénico) en el uso cotidiano o teatral; el objetivo es que la imagen no deba formarse como icono, sino como una impresión con un valor social o/e ideológico (tomar partido de algo, según Brecht) de algún suceso o de alguna persona; sin embargo, los valores de los elementos, deben ser acordes para que el mensaje surta efecto.

Siendo el actor el guía de lectura para el espectador, adquiere la responsabilidad de buscar la mejor forma de traducir el texto dramático a un lenguaje icónico, por el cual el espectador pueda leer el concepto del director; de este modo debe estar consciente

⁴⁹ o Didascalias, como las nombra Ubersfeld.

⁵⁰ Fe, Pastor, Marina, Ob. Cit. p. 86.

de que el gesto más que la palabra ha de ser la forma por la que se pueda comunicar; este gesto es elaborado a partir de la emoción y forma corporal del personaje. Así que por una parte está la emoción que no es más que la forma de reaccionar del personaje ante un acontecimiento, circunstancia o lugar en donde se encuentre, y por otra parte la forma corporal: la actitud con la cual se va a enfrentar ante "el mundo" donde está inmerso. De tal forma que "una palabra no comienza como palabra, sino que es producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión"⁵¹, es decir, que la palabra existe en concordancia con las tensiones hechas, y que por lo tanto son nada más que la forma de pensar del personaje.

Estas tensiones escénicas, son la forma de conjeturar o poner el punto de vista del director en los puntos claves que propone el autor para las confrontaciones y así desarrollar los temas que se están cuestionando. Dichas tensiones deben estar presentes durante la obra en forma visual, haciendo que los elementos escénicos propongan a partir de su uso y constitución, la manera en que viven, actúan y piensan los personajes, dentro de un mundo donde los valores y/o principios estén puestos en juicio.

Así el gesto será respaldado por los demás elementos escénicos, directamente: el vestuario, la utilería, ayudando a producir una forma de conducta y actitud; e indirectamente y en contraposición, la escenografía, la iluminación sonorización, etc., apoyando la reacción del personaje ante el mundo que lo rodea, entendiéndose sociedad, lugar y cultura, donde se está estableciendo el concepto a cuestionar. Se podía establecer que el significado (de cada actitud o acción) es el punto de vista y sentir de cada personaje, es decir, la visión de los mismos y del mundo en el que están inmersos; y el signo, es la forma de actuar y de reaccionar ante este cosmos, que se hace sentir por medio de "los estímulos externos"⁵²; para dar como resultado una imagen que

⁵¹ Brook, Peter., Ob. Cit. p. 10.

⁵² Me refiero a cambios de atmósferas, sonorización tanto de acontecimientos, animales u objetos, etc.

esté formada con un valor significativa y que forma parte del todo. Por lo que el no explorar ni explotar al límite el trabajo creativo del actor, hará muy pobre la producción de las imágenes del montaje, como reafirma en su forma de trabajo Brook.

Estos estímulos externos, que son, además de un punto de apoyo para el actor, también son la visión general del director para representar el cosmos en el que se están confrontando los personajes, se elaborarán a partir de la utilización de los elementos escénicos físicos y auditivos de apoyo indirecto al actor; en especial el espacio, ya que éste marcará radicalmente la forma de actuar, reaccionar y conducirse del personaje, además de la percepción de la imagen del espectador.

Este espacio, planteado por Brook como un lugar de experimentación recreativa: en donde el actor trabajará para construir las imágenes convencionales; y para el director, un lugar donde estructurar el punto de vista del mundo del que está hablando; será entonces, un lugar para seleccionar, ordenar, clasificar y acoplar las mejores imágenes que logran transmitir el mensaje, con la finalidad de forma un espectáculo que llegue a estructurarse con su objetivo "ritual". Este espacio deberá concebirse para que el actor pueda trasladarse de sitio y de niveles, y así buscar los diversos significados que una imagen pueda obtener cambiando alternativamente dichas áreas de trabajo, como si cada nivel-área fuera una cámara cinematográfica por donde el actor pueda proyectar su expresión y así obtener un espacio donde las imágenes estén presentadas continuamente en forma dinámica, de planos cortos a largos y presentar "al hombre simultáneamente en todos sus aspectos"⁵³, además permite que el espectador mantenga su imaginación activa, con los destellos rápidos y cambiantes de ilusiones, formando un collage de distintos elementos englobando un todo, que es el hecho teatral. En este sentido "el espacio vacío" que propone Brook, no es sino un

⁵³ Brook, Peter., Ob. Cit. p. 116.

espacio donde todos los elementos escénicos esenciales, puedan ser utilizados simultáneamente, sin importar el orden o número de elementos que se estén poniendo en práctica, ni la forma de empleo de estos elementos, haciendo que el actor se desenvuelva en su máxima expresión interpretativa y llegue a realizar el fin último de la representación: hacer reaccionar al público, ya sea emotiva y/o racionalmente, ante un acontecimiento determinado.

La escritura escénica, se da cuando se elaboran, seleccionan, acomodan y pulen las imágenes en movimiento creadas a través de las acciones y actitudes del actor, dentro de un "espacio" creado con los elementos técnicos de la escritura teatral; por consiguiente la traducción del texto dramático al lenguaje escénico, es resultado de la formación y selección de las imágenes; de esta forma éstas deberán ir de acuerdo a la sucesión de los acontecimientos, el ritmo con que se siguen las unidades del texto y su extensión dando por consiguiente una historia producida a partir de la estructuración de diversas impresiones muy diferentes.

5.1 EL PROCESO DE COMUNICACIÓN TEATRAL.

Este proceso empieza desde que el director, encuentra un texto con el cual pueda cuestionar cierta "información", después todo el proceso de montaje, es decir, codificará su información en el lenguaje teatral, y por último se dará el hecho teatral donde el espectador formará parte del evento, decodificando el mensaje y enviando su respuesta al final de la representación. Por lo que los elementos de este proceso serían:

1. LA INFORMACIÓN → El mensaje, cuestionamiento o posición o punto de vista de una situación dada
2. EL TRANSMISOR O FUENTE → El director.

- 3.SIGNO → Los elementos escénicos.
- 4.CÓDIGO → La imagen teatral.
- 5.CANAL → El espectáculo.
- 6.RECEPTOR O DESTINATARIO → El público.

Así, el mensaje va a estar construido con las siguientes características:

- I. CONTENIDO: La temática planteada o a cuestionar.
- II.ELEMENTOS: valores sociales, morales, éticos, personales, etc. que estén inmersos en la obra dramática.
- III.TRATAMIENTO: el punto de vista que le va a dar el director a dicho tema y por consiguiente a los valores sociales e individuales a cuestionar.
- IV.ESTRUCTURA: desarrollo de la obra dramática, es decir, el desenvolvimiento de la trama.
- V.CODIGO: la imagen teatral, a partir de la conjugación de los signos, es decir, de los elementos escénicos.
- VI.CANAL: El espectáculo.

Dentro de un esquema de sistemas de comunicación, podríamos colocar a este proceso dentro de un sistema de tipo colectivo:

LA "TUBA" DE SCHRAMM.
PRCESO DE LA COMUNICACION COLECTIVA.

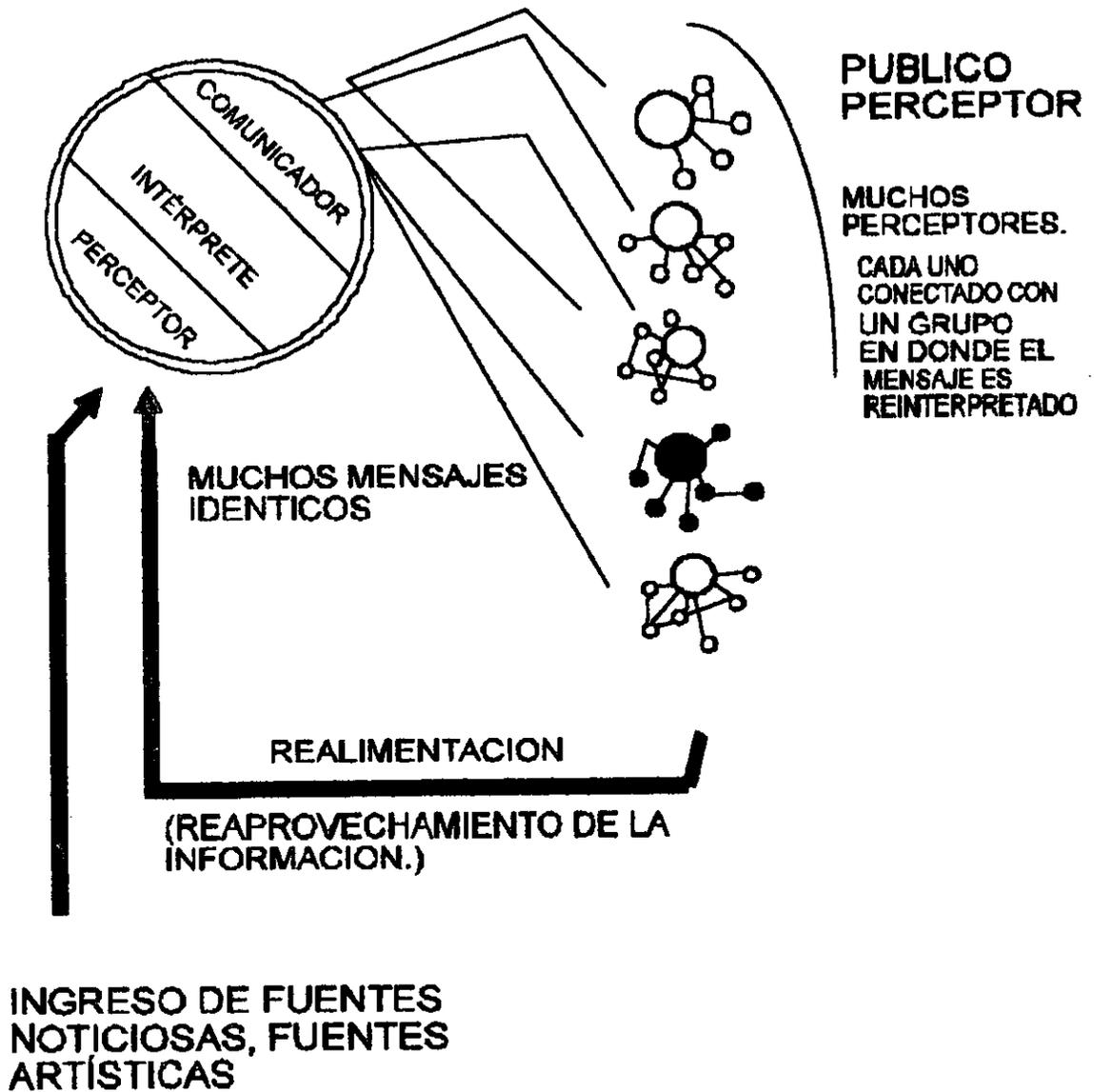
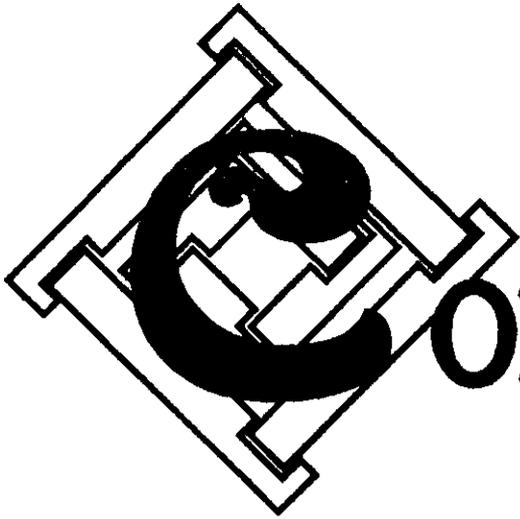
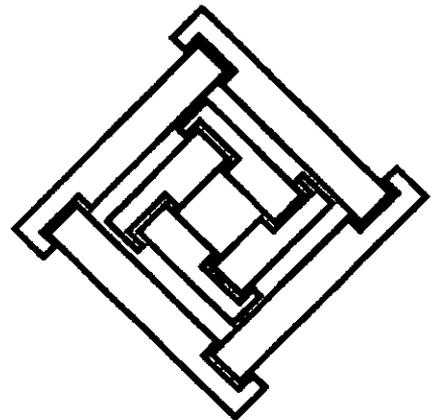


Ilustración 4⁵⁴

⁵⁴ Ob. Cit. ,Romero Rubio, Andrés., p. 103.



Conclusión



Hoy, como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas.

PETER BROOK.

CONCLUSIÓN.

EL TEATRO COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN.

Al ver el término de esta investigación y voltear atrás, como alguien que ha dejado algún sitio o etapa de su vida, puedo decir que ha sido grata pero árdua esta labor, ya que si bien al principio tenía muchas dudas acerca de cómo abordar el tema y durante el proceso no sabía como colocar toda la información e inquietudes que tenía del tema, al final he podido trascender este miedo y hemos, mi asesor y yo, alcanzado un objetivo mayor, que me es más placentero, no porque mi objetivo inicial fuera de menor predilección, sino por que esta investigación logró conjuntar todas mis inquietudes acerca de cómo diseñaría que fuera un espectáculo, que realmente cumpliera con la finalidad del mismo.

Me percaté, que no es suficiente para poder estructurar un espectáculo adecuadamente conocer las "5 preguntas básicas", sino también es necesario saber hacia donde las vas a encaminar para que den el efecto deseado, por lo que me di cuenta que realmente esto sólo se lograría planteando al fenómeno teatral como un sistema de comunicación y no como una forma de expresión. Hay que tomar en cuenta dos factores importantes: el hombre se comunica a través de signos de carácter simbólico y símbolos, con lo que organiza grandes o pequeños sistemas o códigos, pero nunca podrá expresarse a través de ellos; y, en el proceso de expresión el receptor puede o no estar presente durante la transmisión del mensaje, mientras que en el hecho teatral es indispensable, además que el receptor de un mensaje de expresión no necesariamente tiene que dar una respuesta al mensaje recibido, mientras que en el fenómeno teatral de alguna u otra forma el espectador emite una respuesta. Teniendo al final una investigación, que propone el retomar el hecho teatral como un sistema de comunicación, logrando con esto, el fin último de la representación; esto último, será la pauta para la estructuración del

montaje. Además, de tener otra posibilidad de llegar a optimizar al máximo la utilización de los elementos escénicos.

Brook, me enseñó que un buen espectáculo comienza por el entendimiento y "tal vez" del cuestionamiento de la sociedad en que se encontrará el espectáculo; que un espectáculo logra formar una toma de conciencia, con mayor efectividad, por medio de la risa (humor negro). Me ayudó a retomar: 1) la importancia que tienen los niveles-áreas en las construcciones de imágenes; 2) a incluir a la arquitectura como parte importante del espectáculo y miembro de los elementos escénicos, ya que éste ayudará a que las imágenes sean más estimulantes, y será esta arquitectura quien introduzca al espectador físicamente dentro del espectáculo y se logró así una comunicación y retroalimentación en el espectáculo; 3) el gesto como base de significación y transmisión del mensaje, más que la palabra; 4) cada una de las imágenes producidas o elaboradas para el espectáculo deberían condensar, llevar inmerso o estar sujetas al punto de vista del tema a tratar y que deben formarse como impresiones. Reafirmo, 1) la importancia que tienen el actor y el espacio como fuente primordial de estructuración y significación del espectáculo; 2) la convención como fundamento de la imagen; 3) la colaboración en la construcción del montaje del actor-director y viceversa. Subraya en mí la importancia de que el hecho teatral se instaure como el medio por el cual se pueda dar un cambio o toma de conciencia del ser humano y su entorno.

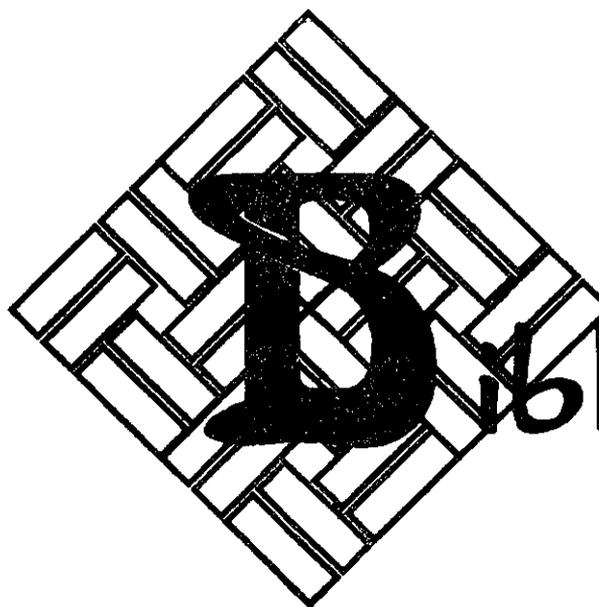
También, los modelos escénicos que se manejaron (dentro del capítulo II, fueron de gran ayuda para que pudiera entender de que manera "el objetivo de utilización" de los elementos escénicos, va a influir en la codificación del espectáculo: Brecht busca hacer racionalizar al espectador con su espectáculo, Artaud busca más un proceso de tipo ritual como también lo busca Grotowski, sin embargo él busca de otra manera y tipo, mientras El Teatro Isabelino y El Teatro Oriental tratan de acercar al público conforme a convenciones establecidas; con la misma premisa Brook, maneja los elementos escénicos para buscar la risa en el espectador, como

forma de toma de conciencia; así cada uno de los directores escénicos, emplearon los elementos con que contaba para lograr su objetivo, como resultado dio la optimización de los elementos escénicos, por consiguiente se elaboraron imágenes de estética única y con un sello propio de cada uno de los directores. De alguna forma pudieron además, ejemplificar los diversas posibilidades de uso y de significación, que dieron a cada elemento escénico que manejaron.

Al final de cuentas, me di cuenta que el director tendrá la responsabilidad de encontrar los medios exactos para que el proceso de la construcción del lenguaje escénico se de favorablemente, "jugar con todas las piezas del rompecabezas y llegar a armarlo" para que podamos ver y percibir esa imagen que estaba escondida dentro de la caja de zapatos, ya que no hay recetas, ni mucho menos instrucciones para lograr una imagen significativa. Teniendo en cuenta que el teatro es un lenguaje y que el proceso de escritura del espectáculo no termina sino hasta ser presentada a un público determinado, se podrá tener una experimentación del montaje sumando al espectador como elemento de éste, para ver si la finalidad de transmitir un concepto establecido con anterioridad se ha llevado a cabo, haciendo de esta convivencia espectáculo-espectador vaya evolucionando conforme sus necesidades, para que la comunicación y el concepto no se transformen en algo caduco y deteriorado.

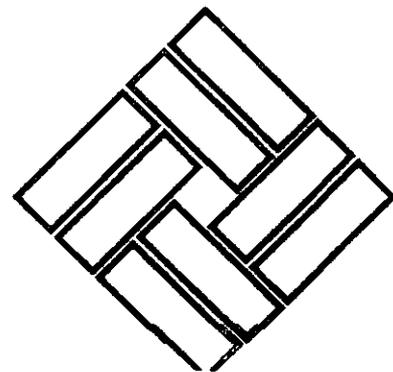
Me gustaría que esta investigación, ayudara a quien se acerque a ella, como un apoyo al entendimiento del uso adecuado de los elementos escénicos; que tenga presente el fin último de hecho teatral, al no olvidarse que el teatro es una forma de comunicación y todo lo que esto implica; que vea en los modelos escénicos, manejados aquí, un ejemplo de lo que se puede llegar a obtener experimentando y conjugando todos los elementos, propiciando así una búsqueda y tal vez un acercamiento más profundo en estos modelos, para la búsqueda de su propia estructuración de su espectáculo, y por que no decirlo, llegar a obtener una estética y

“lenguaje” propios, dentro de este sistema de comunicación tan
bello que es el HECHO TEATRAL



Bibliografía.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Sin embargo, existe una sutil distinción entre el teatro y la pesca, que se debe subrayar. En el caso de una red bien hecha, es cuestión de suerte que el pescador atrape un buen pez o uno malo. En el teatro, los que hacen los nudos son también responsables de la calidad del momento que acaben atrapando en sus redes. Es asombroso: ¡la acción del "pescador" que hace los nudos influye en la calidad del pez que acaba en su red!

PETER BROOK".

Cruziani Fabrizio.

Arquitectura teatral.

Tr. Margherita Pavia.

Col. Escenología., México 1994. 293p.

Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología.

Pavis, Patrice.

Ed. Paidós Ibérica. S.A. España 1990. 605p.

Fe Pastor, Marina.

El espacio imaginario de Peter Brook.

U.N.A.M.

Tesina para obtener el título de Maestra en Letras Inglesas.

México, 1982. 118p.

Hodges, Walter.

The Globe Restored. A study of The Elizabethan Theatre.

ED. Ernest Benn Limited. Gran Bretaña 1953. 200p.

Ita, Fernando de.

El arte en persona. Testimonios de nuestro tiempo.

Ed. Árbol Editorial. México 1994. 352p.

Jiménez, Sergio., Edgar Ceballos.

Técnicas y teorías de la Dirección escénica .

Tom. 2., 2 Tomos.

Col. Escenología. México. 1985.

Macgowan K., W. Melnits.

Las edades de oro del teatro.

Tr. Carlos Villegas.

Ed. Fondo de Cultura Económica. (Col. Popular # 54.).

México 1982. 348p.

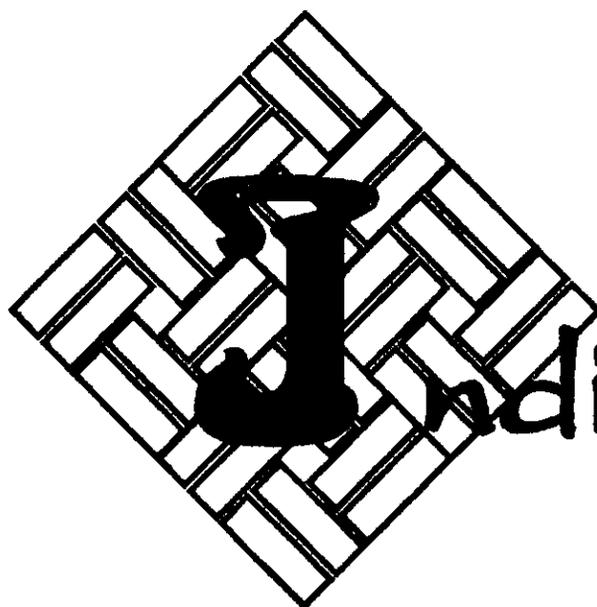
Romero Rubio, Andrés.,
Teoría general de la información y de la comunicación.
Ed. Pirámide, España, 1975.

Reyes Palacios, Felipe.
Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?
Ed. Editorial Gaceta. S. A.
(Col. Escenología No. 14.) México 1991. 196p.

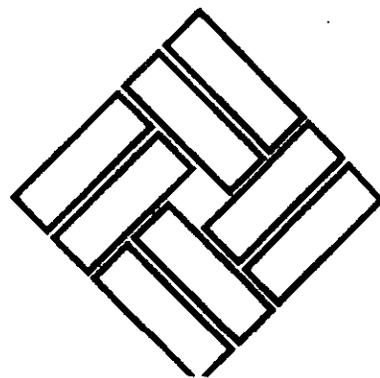
Shakespeare, William.
Hamlet.
Tr. Joaquín Gutierrez.
Ed. Editores Mexicanos Unidos. Mexico 1988.

Shakespeare, William.
El sueño de una noche de verano.
Ed. Porrúa.(Colección Sepan Cuantos No. 86.).
México. 272 p.

Ubersfeld, Anne.
Semiotica Teatral.
Tr. Francisco Torres Monreal.
Ed. Catedra. España 1989. 230p.



Indice.



El teatro no debe ser aburrido. No debe ser convencional. Debe ser inesperado. El teatro nos conduce a la verdad a través de la sorpresa, de la emoción, de los juegos, de la alegría (...). Es la verdad del momento presente lo que cuenta, el absoluto convencimiento de que sólo puede aparecer cuando entre intérprete y público existe un lazo de unión. Esta unidad aparece cuando las formas temporales han cumplido su cometido y nos han llevado al único instante irrepetible en que una puerta se abre y nuestra visión se transforma.

PETER BROOK.

INDICE

Introducción	3
CAP. 1 Comunicación y expresión.	8
1.1 El proceso de comunicación y la expresión.	8
1.2 Las finalidades o funciones del lenguaje.	12
1.3 Canales de comunicación y expresión.	15
CAP. 2 El espectáculo como comunicación.	17
2.1 Por qué "espectáculo es un medio de comunicación.	17
2.2 El lenguaje escénico.	19
2.3 El lenguaje escénico y el receptor.	22
CAP. 3 Las diferentes corrientes teóricas que influyeron en el teatro de Peter Brook.	26
3.1 Teatro Isabelino.	26
3.2 Antonin Artaud.	30
3.3 Bertold Brecht.	31
3.4 Jerzy Grotowski.	33
3.5 Teatro Oriental.	35

CAP. 4	Los elementos escénicos como signos formadores del lenguaje escénico.	38
4.1	El texto dramático.	38
4.2	El espacio.	39
4.3	La escenografía.	41
4.4	La utilería.	42
4.5	El vestuario.	43
4.6	La iluminación.	44
4.7	La sonorización.	45
4.8	El actor.	46
CAP. 5	LA escritura escénica, como codificación del mensaje y el proceso de comunicación.	50
5.1	El proceso de comunicación teatral.	54
	CONCLUSIÓN	
	El teatro como sistema de comunicación.	57
	Bibliografía.	61