



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

***EXPERIENCIA EN LA TRADUCCIÓN DE “EL CUBO A LA ITALIANA”,
CAPÍTULO 3 DE HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA OCCIDENTAL DESDE
LA ANTIGÜEDAD A NUESTROS DÍAS***

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS

–LETRAS FRANCESAS–

PRESENTA:

ISABEL C. ROSALES CORONA

DIRECTORA DE INFORME: DRA. TATIANA SULE FERNÁNDEZ



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.

AGRADECIMIENTOS

A Dulce Alexandra y Aimé Daniela,
mil gracias por su amor, solidaridad y alegría.

A mi Abue, por su infinito cariño y cuidados;
a mi abue Luz, por su ejemplo de perseverancia.

A mis padres: Andrés Rosales y Josefina Corona,
y a mis hermanos: Migue, Daniel, Víctor y Dulce.

A mis tías Socorro, Araceli, Pureza,
Guadalupe y María Luisa Corona.

A mis primos, en especial a José Hugo Corona.

A don José Amador Martínez Olán.

Agradezco igualmente a mi asesora, la doctora Tatiana Sule, por sus enseñanzas y su
paciencia, así como el apoyo de mis sinodales: Dra. Laura López Morales, Dr. Ricardo Ancira,
Mtra. Patricia Toussaint y Mtra. María Elena Isibasi.

A Beth, Re, Fri, Ale, Lety, Carmen, Ceci,
Esther, Arturo y Daniel.

Y, en mis actividades profesionales, a mis entrañables compañeras y compañeros que me
han apoyado y brindado su amistad, al igual que a la inmensa mayoría de mis superiores
jerárquicos, gracias por su conocimiento, confianza y respaldo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. Trabajo-práctica	11
I.1 Motivos para abordar este tipo de traducciones	11
I.2 Centro de Documentación e Investigación Teatral, y Editorial, Escenología	13
I.3 Importancia de la traducción de textos del francés al español en Escenología	14
II. Marco teórico	17
II.1 Qué es la traducción	17
II.2 Algunos aspectos teóricos para la traducción: fidelidad, métodos, etcétera	19
II.2.1 Método utilizado: La “Escuela del Sentido”	28
II.3 Tipo de texto	31
III. Procesos en la traducción de “El cubo a la italiana”	33
III.1 Tipo de lectores	33
III.2 Características generales del texto; redacción en español	34
III.2.1 Historicidad del texto	37
III.2.1.1 Referencias históricas, literarias y culturales.	37
III.2.1.2 Evolución de las palabras	43

III.2.2	Vocabulario técnico (términos específicos)	44
III.3	Utilidad de las referencias literarias en esta traducción	45
III.4	Breve comentario sobre elementos lingüísticos que destacan en la traducción de “El cubo a la italiana”	46
III.4.1	Aspectos léxico-semánticos	46
III.4.1.1	Vocablos “extranjeros”: latinismos e italianis- mos	46
III.4.1.2	Vocabulario técnico especializado de teatro .	47
III.4.2	Aspectos morfosintácticos.....	49
III.4.1.1	Cambio de voz pasiva en francés a voz activa en español	49
III.4.1.2	Uso de algunos relacionantes	50
CONCLUSIÓN		53
ANEXO: TRADUCCIÓN DEL CAPÍTULO 3, “EL CUBO A LA ITALIANA”, DEL LIBRO _ HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA OCCIDENTAL DESDE LA ANTIGÜEDAD _ A NUESTROS DÍAS		55
BIBLIOGRAFÍA		135

INTRODUCCIÓN

Christiane Nord, de la Universidad de Magdeburg, Alemania, ha desarrollado un enfoque de la traducción, bajo el cual crea un modelo sobre las diferentes relaciones funcionales entre el texto de origen y el texto meta. Este enfoque “tiene su base empírica en la práctica profesional de los y las traductores. Según Nord [...], una traducción siempre se encarga porque el cliente quiere que el texto meta cumpla con una determinada función comunicativa (o varias funciones a la vez), de tal manera que el texto meta debe funcionar en la cultura meta”.¹

En este Informe presento una experiencia laboral con la traducción de la obra *Historia de la escenografía occidental desde la Antigüedad a nuestros días*, que agrupa en cuatro temas la evolución de la escenografía en Occidente: “La esfera antigua”, “El tablado”, “El cubo a la italiana” y “Soluciones múltiples en el siglo XX”. Por último, ofrece una conclusión, una cronología denominada Teóricos de la estética teatral, una bibliografía, un glosario, un índice de nombres, así como uno de ilustraciones. Este trabajo se centra específicamente en el capítulo 3, “El cubo a la italiana”, por tratarse de un capítulo que presenta problemáticas interesantes para comentar, además de que la temática de la escenografía es uno de los ámbitos más ricos del teatro.

¹ En <http://www.enlacequiche.org.gt/okma/gv/guiavirtual/capitulo4/texto/cnord.htm>.

El propósito de la traducción del libro *Historia de la escenografía...* es, en primera instancia, el uso interno en el Centro de Documentación e Investigación Teatral, de Escenología A. C., para quienes acuden allí a informarse sobre diversos aspectos de las artes escénicas. ¿Qué aspectos se deben tener en cuenta para determinar la “funcionalidad” de una traducción como la que nos ocupa?

En primera instancia, la *lengua de partida* del texto, en este caso el francés; ello implica la importancia de esta obra en sus condiciones originales de producción y de su autor en particular. *Historia de la escenografía occidental desde la Antigüedad a nuestros días*, pertenece a la colección Cursus, la cual tiene como propósito brindar un conocimiento ordenado y detallado sobre temas específicos, y está destinada principalmente a los estudiantes del DEUG (Diplôme d'études universitaires générales, en Francia) y de preparatoria.² Además, este libro se utiliza en programas de escuelas de teatro, como la escuela de teatro L'Éponyme, que lo incluye en sus cursos de cultura general e historia del teatro,³ al igual que el Colegio de Literatura Dramática y teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.⁴

En segundo lugar hay que considerar la *lengua de llegada*, el español; la traducción de la obra responde, como se mencionó, al encargo de la Asociación Escenología. *Historia de la escenografía occidental...* es una obra didáctica respaldada tanto por el prestigio de su autora, Marie-Claude Hubert, como por la casa editorial que la publica, Armand Colin. Su traducción se justifica en virtud de las actividades desempeñadas en el Centro de Documentación e Investigación Teatral

² Véase <http://www.armand-colin.com/cgi-bin/collf.pl?co=COL002>.

³ Véase <http://leponyme.free.fr/bibliographie.htm>.

⁴ V. <http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/plan%20completo/1%20sem/produccion.pdf>.

mencionado, a saber, consulta de estudiantes y profesionales del teatro, utilización como material de apoyo para la redacción de los artículos publicados en *Máscara* (editada por el mismo Centro) y su probable publicación a fin de dar una mayor difusión tanto entre el público especializado como entre el público general.

La autora de la obra, Marie-Claude Hubert, ha publicado, bajo el sello de diversas editoriales, títulos como: *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Beckett, Ionesco et Adamov* (Corti, 1987), *Ionesco* (Seuil, 1990), *L'esthétique de Jean Genet* (SEDES, 1996), *Le Théâtre e Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*⁵ (Armand Colin, 1998 y 1992, respectivamente).⁶ Es especialista en teatro del siglo XX y profesora de la Universidad de Provenza, donde imparte clases de literatura dramática.⁷

Por todo lo anterior *Escenología*, a través de su director, Edgar Ceballos, dueño de una sólida trayectoria en el teatro, consideró importante que se tradujera *Historia de la escenografía...*, tanto por la formación académica de su autora, como por la calidad del libro en sí.

El proceso de traducción empleado en el capítulo “El cubo a la italiana” se describirá detalladamente en el capítulo III de este Informe, “Procesos en la traducción de este texto”, donde se tratarán los siguientes aspectos: tipo de texto; tipo de lectores; vocabulario técnico; referencias históricas, literarias y culturales; vocablos “extranjeros”, y algunos elementos lingüísticos. Este ejercicio se enmarca

⁵ Los títulos en español del conjunto de obras citadas en este párrafo son los siguientes: *Lenguaje y cuerpo fantasmado en el teatro de los años cincuenta: Beckett, Ionesco y Adamov*; *Ionesco*; *La estética de Jean Genet*; *El Teatro*, e *Historia de la escenografía occidental desde la Antigüedad a nuestros días*.

⁶ Véase <http://www.armand-colin.com/cgi-bin/bookf.pl?is=2200016344>.

⁷ V. *ibidem*.

en la teoría de la Escuela del Sentido, la cual resalta la importancia del aspecto comunicativo de la traducción.

Por último se anexa a este estudio el texto traducido.

I. Trabajo-práctica

I.1 Motivos para abordar este tipo de traducciones

En la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la carrera de Lengua y Literatura Modernas Francesas ofrece tres especialidades en las que sus egresados pueden desarrollarse profesionalmente, a saber: Traducción, Crítica literaria y Didáctica-Docencia.

Dependiendo de cada caso, desde que se está estudiando la carrera se tiene oportunidad de desarrollar prácticas en alguna especialidad, ya sea comenzando por el servicio social o por iniciativa propia. En mi caso particular, tomé la especialidad en Crítica literaria y dos semestres en Traducción (Traducción III y Traducción IV) como materia optativa. Cabe mencionar que cursé la especialidad en Crítica literaria porque considero que la Facultad de Filosofía y Letras es de los pocos lugares en los cuales se puede estudiar esta materia; la otra especialidad que siempre ha llamado mi atención es la de Traducción.

Desde mi punto de vista es fundamental tener interés y vocación por la especialidad en la que el estudiante pretende desarrollar su actividad profesional pues, por la experiencia que me tocó vivir en el área de traducción, esta materia exige mucha dedicación por parte del traductor en virtud de que debe concentrarse a fondo en el texto que trabaja a fin de empaparse de los temas que trata para lograr un resultado fidedigno.

El primer contacto que tuve con el medio laboral, en el área de traducción, fue por medio de una amiga cuya profesión es actriz. Ella me comentó sobre una revista en la que se manejaban muchos textos sobre teatro, en francés, mismos que en ocasiones requerían ser traducidos, por lo que me acerqué al maestro Edgar Ceballos, investigador teatral y director de la Asociación Civil *Escenología*, para entrevistarme con él y solicitarle que me permitiera colaborar en proyectos de traducción. Por fortuna él aceptó y así comencé a laborar en esta área.

De esta manera se me encomendaron diversos trabajos, entre los que destacan las traducciones de tres libros: *La Féerie* (Paul Ginisty, Francia, Éditions d'Aujourd'hui), *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours* (Marie-Claude Hubert, Francia, Armand Colin, 1992) y *Le livre des exercices à l'usage des comédiens* (Patrick Pezin, Saussan, L'Entretemps Éditions, 1999). De éstos, escogí el segundo para desarrollar mi Informe Académico por Actividad Profesional en virtud de que ya reflejaba cierta práctica anterior y de que lo considero un texto rico en varios aspectos, pues lleva una secuencia histórica sobre un tema específico del teatro, la escenografía.

Cabe mencionar que, cuando se me dio el primer libro para traducir, yo contaba con los elementos que ofrece la carrera de Lengua y Literatura Modernas (Letras Francesas), además de que había llevado a cabo algunas actividades en las artes escénicas, como lecturas, cursos prácticos y actividades laborales, por lo que este terreno, aunque vasto, no me era del todo desconocido.

I.2 Centro de Documentación e Investigación Teatral, y Editorial, de Escenología A. C.

En 1986, se creó Escenología, que se encarga de editar diversos textos enfocados a la música, la danza y el teatro, al tiempo que ha formado su propio Centro de Documentación, para el estudio de importantes aspectos teóricos de las artes escénicas.

Por lo que toca a la edición de textos, Escenología cuenta con la Colección Música, dentro de la cual se encuentran las obras *Conversaciones con guitarristas*, de Juan Helguera (2001), y *La ópera en México*, de Carlos Díaz Du-Pond (2003). En cuanto a la danza, tiene obras que versan sobre aspectos históricos, teóricos y/o técnicos, por ejemplo: *Teatro musical y danza, en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, de Maya Ramos Smith (1995, 1ª ed.; 2001, 2ª ed.); *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*, de Patricia Cardona (2000), y *Escuela de danza clásica*, de Vera Kostrovítskaia y Alexei A. Písarev (2000).

En teatro ha editado textos teóricos, obras de teatro y la revista *Máscara*. Dentro de los primeros, Escenología se ha encargado de difundir obras de notables teóricos: Eugenio Barba, Constantin Stanislavski, Vsevolod E. Meyerhold, por mencionar algunos, y obras que tocan aspectos históricos, como *El libro de oro de los payasos* (1999), cuya selección de textos y presentación estuvo a cargo del investigador Edgar Ceballos. Asimismo, ha publicado obras de autores dramáticos, por ejemplo: Salvador Novo (*A ocho columnas/Yocasta o casi/La culta dama*, 1994), y Hugo Argüelles (*Los amores criminales de las vampiras Morales/Águila real/El cerco de la cabra dorada*, 1994). En lo que respecta a la revista *Máscara*, es un:

Cuaderno iberoamericano de reflexión teatral sobre escenología [...] Su contenido se integra por artículos y ensayos referidos a los diversos aspectos que constituyen el teatro: texto dramático, público, actores, directores, escenógrafos, etcétera. Presenta un panorama del acontecer teatral en Latinoamérica e informa acerca de encuentros, concursos, homenajes y conferencias.⁸

Máscara es dirigida por el maestro Edgar Ceballos y su consejo editorial está integrado por Eugenio Barba, Fidel Monroy, Patricia Cardona, Ricardo Pérez Quitt, Gabriel Weisz, Maya Ramos y Fernando Muñoz.

Por último, el Centro de Documentación e Investigación Teatral, de Escenología A. C., se formó con el fin de rescatar la memoria histórica de las artes escénicas, por ello se “organizó un monumental fondo con material bibliográfico, hemerográfico, iconográfico, programas de mano, carteles, fonoteca, videoteca y libretos de teatro en México, que en conjunto ascienden a más de 200 mil volúmenes”.⁹

1.3 Importancia de la traducción de textos del francés al español en Escenología

El propósito fundamental de la traducción de textos en Escenología es que sirvan como material didáctico, además de conseguir apoyos para difundir su trabajo, mediante la publicación de las obras (como se mencionó, Escenología es una Asociación Civil).

En el primer caso, y de acuerdo con cada texto, el objetivo es recopilar material educativo, ya sea que se conserve en el Centro de Documentación e

⁸ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Revistas de Arte y Cultura*, en http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?estado_id=9&municipio_id=7&target=&table=revista&count=&table_id=334&l=

⁹ Escenología A. C., *Catálogo*, p. 2.

Investigación Teatral o sirva como material de apoyo para la publicación de artículos, puesto que “los teóricos franceses, dentro de las artes escénicas, tienen muy buen nivel, por lo que, con la traducción de sus obras se busca contribuir a superar el rezago que existe en México, que es aproximadamente de 20 años, con material de primer mundo”.¹⁰

Específicamente, *Historia de la escenografía occidental...* es un estudio de la escenografía desde los orígenes del teatro griego hasta las diversas propuestas vanguardistas del siglo XX. Así, se puede mencionar, a grandes rasgos, que la autora habla sobre las primeras representaciones teatrales, cuando ni siquiera se contaba con un teatro como tal; sobre la manera como se logró constituir un espacio y un público, para iniciar; de cómo el teatro griego comenzó a conformar características muy propias, como el uso del coro, de la unidad clásica –que comprende las unidades de tiempo, acción y lugar. Continúa con el teatro en la Edad Media, el Renacimiento, el teatro clásico y el teatro contemporáneo, en el cual destacan las propuestas del teatro del absurdo.

En lo que respecta a la publicación de estos textos, el objetivo fundamental es su difusión en habla hispana, sobre todo entre el público especializado, es decir, estudiosos del teatro, actores, bailarines, directores de teatro, escenógrafos, etcétera.

¹⁰ Conversación sostenida con el maestro Edgar Ceballos, director de Escenología; marzo de 2005.

II. Marco teórico

La traduction devient traductologie quand le traducteur qui réfléchit sur sa pratique, en fait –ou tente d'en faire– le discours. Et la traductologie est nécessaire pour bien comprendre l'opération traduisante et mieux traduire. Comme toute œuvre humaine, il s'établit un rapport dialectique entre pratique et théorie. Tout traducteur doit être un peu traductologue, s'il veut garder suffisamment de distance par rapport à son texte. Il apprend à réfléchir, à analyser.

J. FLAMAND¹¹

II.1 Qué es la traducción

En su libro *Manual de traducción. Francés-Castellano*, Mercedes Tricás define a la traducción de la siguiente manera:

La traducción, actividad intelectual basada en la práctica de ciertas técnicas específicas y en una habilidad, en un *savoir-faire* especial, exige, por parte de quien la realiza, la activación de una serie de mecanismos encaminados a restituir el sentido de un mensaje, lo más rápidamente posible, con la mejor fidelidad, claridad y corrección, a fin de que dicho mensaje pueda ser entendido por un nuevo lector en una nueva situación.¹²

Primeramente, Tricás señala que la traducción se basa en dos aspectos principales: la práctica de técnicas específicas y una habilidad o *savoir-faire* especial. El concepto de técnica se revisará más adelante (II.2) y, por lo que toca a la habilidad para traducir, como la misma palabra lo indica, ella se desarrolla a través de una práctica constante.

Por otra parte, la autora habla de restituir el sentido de un mensaje, de una lengua de partida a una lengua de llegada, de la manera más apegada al texto, clara

¹¹ Citado por Mercedes Tricás en *Manual de traducción. Francés-Castellano*, p. 27.

¹² *Ibidem*, p. 13.

y correcta. Para todo lo que implica este aspecto considero que tiene una importancia determinante la competencia, las técnicas, las herramientas de trabajo y el estilo del traductor, porque precisamente son los mecanismos que se ponen en marcha al momento de traducir.

Permítaseme narrar una experiencia que viví en los cursos de traducción a los que asistí: no recuerdo que hubiera una traducción idéntica de un texto; todos los alumnos que asistíamos entonces, en uno u otro momento utilizábamos palabras diferentes al traducir, de lo cual nos percatábamos al ir haciendo la lectura del texto de llegada; lo importante era que todos entendiéramos el mismo mensaje, de manera global. Lo mismo se requiere para la traducción de un párrafo o de un libro.

Asimismo, Tricás agrega que la traducción es

[...] una operación de sentido global, caracterizada por sucesivos avances y retrocesos, por la elaboración de hipótesis que luego deben ser confirmadas o rectificadas. Por ello, la teoría y la práctica, la interpretación y la restitución, el análisis y la síntesis, forman un todo continuo, imposible de delimitar, donde todas las etapas se yuxtaponen y se imbrican entre sí, a modo de círculos concéntricos.¹³

Como lo enuncia la autora, a grandes rasgos, en la práctica el traductor tiene que efectuar un análisis de la obra o el texto con el que trabajará y, una vez que se tiene una primera versión, basada en sus hipótesis iniciales, procederá, como veremos más adelante, a documentarse en los temas que le sean necesarios para, posteriormente, ir ratificando o desechando estas hipótesis hasta que confirme su versión final de la traducción.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

Para concluir este apartado, cito la siguiente regla de oro de la traducción: “El traductor debe *decir todo* lo que dice el texto original, *no decir nada* que el original no diga, y *decirlo todo de la manera más natural* y, cuando el texto lo permita, *del modo más elegante posible*, en la lengua de la traducción”.¹⁴ Como puede apreciarse, las dos primeras normas se refieren a la fidelidad al contenido del original, en tanto que la tercera permite la libertad requerida en lo que toca al estilo; cabe destacar el énfasis en el hecho de que quien logre aplicar las tres normas al mismo tiempo merecerá llamarse un traductor excelente.¹⁵

II.2 Algunos aspectos teóricos para la traducción: fidelidad, métodos, etcétera.

La traductología¹⁶ distingue una serie de conceptos que son elementos fundamentales para el análisis de la traducción: fidelidad, equivalencia traductora, invariable traductora, unidad de traducción, método traductor, técnicas de traducción, estrategias traductoras, problemas de traducción y errores de traducción. A continuación se exponen algunas definiciones tomadas de Amparo Hurtado Albir.

Fidelidad. De acuerdo con lo que señala Hurtado Albir en su libro *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, el principio de fidelidad ha constituido

¹⁴ Valentín García Yebra, *Traducción: historia y teoría*, p. 258.

¹⁵ Véase *idem*.

¹⁶ “Disciplina que estudia la traducción en todas sus variedades y manifestaciones. Consta de tres ramas: estudios teóricos, descriptivos y aplicados”, en Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, p. 644.

una noción clave a lo largo de la historia,¹⁷ que se ha identificado más con la traducción literal y se ha opuesto al término de traducción libre. Sin embargo, la autora propugna el principio de fidelidad al sentido:

[...] este principio se concretiza en fidelidad a lo que ha *querido decir* el emisor del texto original, a los mecanismos propios de la lengua de llegada y al destinatario de la traducción. Se señalan, además, tres dimensiones que caracterizan y condicionan la fidelidad en traducción; la subjetividad (la necesaria intervención del sujeto traductor), la historicidad (las repercusiones del contexto sociohistórico) y la funcionalidad (las implicaciones de la tipología textual, la lengua y el medio de llegada, y la finalidad de la traducción).¹⁸

En el caso de la traducción de “El cubo a la italiana”, de la obra *Historia de la escenografía occidental desde la Antigüedad a nuestros días*, considero que el principio de fidelidad se tuvo en cuenta a lo largo de la traducción tanto del capítulo arriba mencionado como de toda la obra. La aplicación de la fidelidad al texto, en mi experiencia, se centró, sobre todo, en la comprensión del texto original y el trabajo en la lengua de llegada (el español en este caso); en lo que se refiere al destinatario de la traducción, se trata de un público especializado para el cual no es necesario elaborar una gran cantidad de notas aclaratorias, de manera que el manejo de este factor fue relativamente sencillo durante el proceso de traducción.

Otros elementos propios de la fidelidad, como la funcionalidad, la historicidad y la subjetividad se hicieron presentes durante el trabajo de traducción y, aunque en un inicio se integraron de manera automática, fue a través del estudio de la teoría como se llevó a cabo la reflexión. Los primeros dos conceptos se revisan en la “Introducción” y el punto III.2 de este Informe, respectivamente; por lo que toca al tercero, la subjetividad, me permito manifestar lo siguiente:

¹⁷ Véase *ibidem*, pp. 202-203.

¹⁸ *Ibidem*, p. 202.

Conforme iba haciendo entregas del libro, el editor, Edgar Ceballos, revisaba los textos y me comentaba algunas dudas sobre cómo había resuelto algunas cuestiones, a la vez que me hacía correcciones, o yo misma resolvía dudas con él, que surgían durante la traducción, principalmente de aspectos históricos o técnicos; cuando entregué la misma para corrección de mi asesora, la Dra. Tatiana Sule, surgieron otros tantos problemas por resolver en cuanto al lenguaje, tecnicismos, referencias históricas y literarias.

Por lo anterior estimo que, de permitirlo las condiciones, el traductor debe apoyarse en los puntos de vista de expertos en la materia en cuanto a temática y lenguas de partida y llegada –al menos mientras adquiere experiencia– pues sin duda se incurre, obviamente sin intención, en la subjetividad y puede ocurrir que el traductor no lo note si no es por una segunda opinión.

Tomo de la misma Amparo Hurtado los siguientes conceptos:

Equivalencia traductora: Noción relacional que define la existencia de un vínculo entre la traducción y el texto original; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa (receptor, finalidad de la traducción) y el contexto sociohistórico en que se desarrolla el acto traductor y, por consiguiente, tiene un carácter relativo, funcional y dinámico.

Unidad de traducción: Unidad comunicativa con la que trabaja el traductor; tiene una ubicación textual, una compleja imbricación y una estructuración variable. Existen macrounidades, unidades intermedias y microunidades.

Invariable traductora: Noción relacional que define la naturaleza del vínculo entre la traducción y el texto original; tiene un carácter no verbal, contextual, funcional y dinámico.

Método traductor: Desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor, respondiendo a una opción global que recorre todo el texto. Los métodos cambian en función del contexto y de la finalidad de la traducción.

Técnica de traducción. Procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original. La pertinencia del uso de una técnica u otra es siempre funcional, según el tipo textual, la modalidad de traducción, la finalidad de la traducción y el método elegido.

Estrategia traductora. Procedimientos, conscientes e inconscientes, verbales y no verbales, internos y externos, utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas.

Problemas de traducción: Dificultades de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea de traducción.

Error de traducción: *Equivalencia* de traducción inadecuada. Los errores de traducción se determinan según criterios textuales, contextuales y funcionales.¹⁹

De todos ellos, la equivalencia se considera una noción central de la Traductología y ha sido abordada por numerosos autores, cuyas conclusiones van desde definir la traducción en términos de equivalencia o rechazar la noción por irrelevante, hasta considerarla perjudicial para la Traductología.²⁰ En el caso de la traducción de “El cubo a la italiana”, el concepto de equivalencia se aplicó en el sentido que le dan

¹⁹ Véase *ibid.*, p. 308.

²⁰ V. *ibid.*, pp. 203-204.

Vinay y Darbelnet al considerarlo sólo un procedimiento de traducción más entre otros –como la transposición, el calco–; dichas equivalencias pueden ser clasificadas, como por ejemplo, las frases idiomáticas, los proverbios, etcétera.²¹

La unidad de traducción, noción directamente relacionada con la de equivalencia, también es un tema controvertido pues ha generado un debate que, en términos generales, gira en torno a “si la unidad de traducción es de naturaleza estructural o semántica, si se considera únicamente el texto original y la fase de comprensión o bien el texto original y la traducción, si se parte de la palabra o del sentido”;²² no obstante, como se indica en su definición, se ha llegado a distinguir tres tipos de unidades en la traducción, a saber, la macrounidad, la unidad intermedia y la microunidad:

La macrounidad es el texto como unidad comunicativa, tal y como lo concibe la lingüística actual; existen, además, microunidades a niveles inferiores, unidades portadoras de sentido, determinadas por el desarrollo del proceso traductor y la propia capacidad de procesamiento del ser humano [...] A ello hay que añadir la existencia de unidades intermedias, que son diferentes según la modalidad de traducción de que se trate; así, en el caso de la traducción escrita existe el párrafo, el capítulo; en el doblaje, la toma; en la subtitulación, el subtítulo; en las obras teatrales, la réplica, la escena; en los cómics, la viñeta, etc.²³

Esta clasificación de las unidades de traducción resultó la más adecuada en la elaboración del capítulo IV de este Informe, pues considero que todos los conceptos son aplicables a la hora de traducir. Conocer y analizar la macrounidad, desde mi punto de vista, es indispensable para tener una idea global sobre el texto con el que se va a trabajar y deducir, por ejemplo, aspectos como su intención comunicativa,

²¹ Véanse P. Vinay y J. Darbelnet en *ibid.*, pp. 203 y 215.

²² *Ibidem*, p. 225.

²³ *Ibid.*, p. 236.

género, organización, entre otros. También lo es revisar la unidad intermedia, en este caso particular, el párrafo y el capítulo ya que, de acuerdo con mi experiencia, el traductor se puede encontrar con párrafos cuya construcción sea muy fácil de entender o, todo lo contrario, llenos de frases subordinadas que deberán examinarse cuidadosamente a fin de restituir el sentido del texto. En el caso del capítulo, éste constituye una unidad que no se puede pasar por alto, en virtud de que su totalidad refleja el esquema del libro y, en consecuencia, la concepción que el autor tiene de un tema determinado y que daría razón a su obra.

Por último, la microunidad, entendida como unidad portadora de sentido, es básica en la construcción del texto y creo que tiene tanta importancia como las dos unidades descritas anteriormente. A propósito, mencionaré un ejemplo: durante la corrección con mi asesora surgió la duda de su parte sobre la pertinencia de la palabra “tramoya” en el tema de las obras teatrales con maquinaria y sus antecedentes; tras hacer la investigación correspondiente, opté por aplicar la palabra “maquinaria” ya que es un término técnico que se ajustaba perfectamente al texto por su historicidad y juzgué importante utilizarlo para subrayar su calidad de neologismo (en ese entonces, siglo XVII). Sobre estas dos palabras, “tramoya” y “maquinaria”, en otra situación podrían utilizarse como sinónimos a fin de eliminar la monotonía del texto o ampliar el vocabulario utilizado en el mismo.

En lo que toca a la invariable traductora, una vez más, es otra noción de carácter relacional vinculada con la equivalencia traductora y la fidelidad.²⁴ En primer lugar, la invariable traductora supone una síntesis de fondo y forma que *establecería*

²⁴ Véase *ibid.*, p. 237.

*el vínculo entre la traducción y el texto original,*²⁵ además de estar relacionada con el *proceso traductor y su carácter no verbal*; es importante también subrayar su *carácter textual y contextual* –intervienen variables como la función prioritaria del texto en que se inserta la unidad de traducción y el género textual al que pertenece dicho texto; el campo, modo y tono textual, así como el dialecto geográfico, social y temporal, por mencionar algunas–.²⁶

Así, creo que tomé conciencia de la noción anterior al tener contacto con la teoría de la traducción, pues las etapas coinciden de forma automática, ya que sí se tuvo la intención, desde un principio, de que el vínculo entre el texto original y la traducción sirviera para que ésta funcionara como un original.

Con respecto al proceso traductor y su carácter no verbal, se trata de un aspecto que coincide con la teoría de la Escuela del Sentido en su fase de desverbalización y que se revisará con más detalle en el punto II.2.1, relativo al método utilizado. Finalmente, en lo referente al carácter textual y contextual de la invariable traductora, si bien no se tomaron en cuenta todas las variables enunciadas por Hurtado Albir, sí se consideraron aspectos como el género, el tipo de texto, el campo (cfr. *infra* “II.3 Tipo de texto”) y la funcionalidad del texto (cfr. *supra* “Introducción”).

Los conceptos de método traductor, técnica, y estrategia de traducción tienen similitudes aunque lo que distingue, a grandes rasgos, a cada una de estas nociones son las características enunciadas a continuación, de acuerdo con Hurtado:²⁷ el método tiene un carácter supraindividual y consciente –aunque a veces puede ser

²⁵ Las cursivas de este párrafo son mías.

²⁶ Véase A. Hurtado Albir, *op. cit.*, pp. 239-240.

²⁷ Véase *Ibidem*, pp. 249-250.

también inconsciente– y responde a una opción global que recorre todo el texto (en este caso, el método de la Escuela del Sentido); la técnica de traducción se aplica de manera concreta y visible en el resultado, a la vez que afecta a zonas menores del texto, en tanto que la estrategia tiene un carácter individual y procesual y se refiere a “los mecanismos empleados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades específicas”²⁸ (véase *infra* “III. Procesos enfrentados en la traducción de este texto”).

En relación con las técnicas de traducción, la misma autora propone una clasificación que abarca dieciocho términos: adaptación, ampliación lingüística vs. compresión lingüística, amplificación vs. elisión, calco, compensación, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización vs. particularización, modulación, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación.²⁹

Algunas de las técnicas utilizadas en la traducción de “El cubo a la italiana” son la adaptación, el préstamo, el calco, la transposición, la traducción literal, la elisión y la amplificación. Un ejemplo de esta última técnica, aunada a la traducción literal, se tiene en la traducción de “En 1537, Lazare de Baïf, le père du poète, traduit en français l’*Électre* de Sophocle” por “En 1537 Lazare de Baïf, el padre del poeta, traduce al francés la *Electra* de Sófocles”,³⁰ frase a la que se le agregó una nota de pie de página en la que se explicaba que Marie-Claude Hubert, la autora de *Historia de la escenografía occidental desde la Antigüedad a nuestros días*, se refería al poeta Jean-Antoine de Baïf, integrante de La Pléyade; esta decisión se tomó

²⁸ *Idem.*

²⁹ Véase *ibidem*, pp. 268-271.

³⁰ Véanse Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale de l’Antiquité à nos jours*, p. 74 y, en este mismo Informe, el Anexo, “Traducción del capítulo 3, ‘El cubo a la italiana’, del libro *Historia de la escenografía occidental desde la Antigüedad a nuestros días*”, pp. 59-60.

considerando que estos literatos no son tan conocidos en nuestra cultura latinoamericana (como lo son, por citar a otros autores presentes en “El cubo a la italiana”, Pierre Corneille o Víctor Hugo) y por respetar la estructura de dicha frase.

Finalmente, las nociones de problemas y error de traducción se encuentran íntimamente ligadas puesto que esta última se produce cuando un problema no se resuelve de manera adecuada. Amparo Hurtado Albir clasifica los problemas de traducción en cuatro categorías: lingüísticos, extralingüísticos, instrumentales y pragmáticos,³¹ en tanto que divide los errores de traducción en inadecuaciones que afectan a la comprensión del texto original, las que afectan a la expresión en la lengua de llegada e inadecuaciones pragmáticas; en dichas inadecuaciones, agrega, es probable que se produzcan cruzamientos de categorías.³²

En conclusión, las nociones tratadas en este apartado tuvieron distintas repercusiones en la traducción de “El cubo a la italiana”, y conceptos como el de fidelidad (desde el punto de vista de Hurtado Albir, “fidelidad al sentido”) constituyeron un principio rector para llevar a cabo este trabajo mientras que a otros, como la equivalencia, se les dio un carácter más técnico que se desarrolló en el proceso de traducción a medida que el texto lo iba exigiendo pues, por citar un ejemplo, en ocasiones se encontraron párrafos cuya redacción en francés, la lengua de partida, resultaba improcedente a la hora de trasladarla al español y, en este caso, se buscó una unidad equivalente (frase, párrafo).

³¹ Los problemas que se presentaron en la traducción objeto de este Informe, abarcan casi toda esta clasificación; su resolución se verá más detalladamente en el capítulo III, “Procesos enfrentados en la traducción de este texto”, así como la presentación de algunos errores de traducción.

³² Véase A. Hurtado Albir, *op. cit.*, pp. 279, 288 y 305-306.

II.2.1 Método utilizado: La “Escuela del Sentido”

De acuerdo con Mercedes Tricás, los métodos de traducción se basan en dos grandes grupos teóricos: el primero, que se centra en el aspecto puramente verbal de la operación de transferencia (teorizadores fundamentalmente lingüistas), y el segundo, que hace hincapié en el aspecto comunicativo. Dentro del primer grupo, el modelo traductológico más conocido es la estilística comparada; en cuanto al segundo grupo, relativo a las teorías comunicativas, se encuentran: la “Escuela del Sentido”, el Análisis del Discurso como método de traducción, la “traducción comunicativa” y la teoría del escopo.³³

La “Escuela del Sentido” (“École du Sens”) nace en torno a un grupo de profesores de la Escuela Superior de Intérpretes y Traductores (ESIT), de la Universidad de La Sorbona de París. Sus representantes son: Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, Karla Déjean le Féal y Mariano García-Landa.³⁴

Según esta teoría, el sentido se determina por:

- el contexto verbal, que limita las virtualidades semánticas de cada unidad
- el contexto cognoscitivo, que permite extraer el sentido de cada unidad en el interior del enunciado
- el “saber” y “los conocimientos” del lector sin los cuales no se podría restituir el valor exacto que el emisor otorgó a las palabras³⁵

En cuanto a la generación del texto traducido, ésta gira en torno a tres fases, que son:

³³ Véase M. Tricás, *op. cit.*, pp. 55-63.

³⁴ V. *ibidem*, p. 58.

³⁵ *Ibidem*, p. 59. Nótese la trascendencia de la teoría del sentido (iniciada por Seleskovitch en 1968) y su relación con conceptos enunciados en el punto II.2 de este capítulo, a saber, fidelidad, equivalencia, unidad de traducción e invariable traductora.

- **Comprensión:** el traductor se involucra, con su saber lingüístico y extralingüístico, en la captación del sentido del texto. Seleskovitch y Lederer subrayan la importancia de incorporar una suma de conocimientos, los *complementos cognitivos*, además del conocimiento lingüístico, para lograr la captación de sentido. Los “complementos cognitivos están integrados por el *bagaje cognitivo* (el saber general del sujeto) y el *contexto cognitivo* (almacenamiento mnésico que se constituye desde el inicio de la comprensión de un texto)”.³⁶
- **Desverbalización:** el sentido es una especie de síntesis no verbal, de elaboración cognoscitiva realizada a partir de la confluencia de elementos lingüísticos y no lingüísticos. La fase de desverbalización es el resultado de la fase de comprensión y el inicio de la fase de reexpresión. De acuerdo con la teoría de la ESIT, el sentido se define como un *recuerdo cognitivo*, de carácter no verbal; es el producto del proceso mental de comprensión, mismo en el que intervienen la formulación lingüística, los complementos cognitivos, el saber compartido, entre otros elementos.³⁷
- **Re-expresión:** El traductor moviliza los conocimientos lingüísticos y extralingüísticos con el fin de hallar las equivalencias en la lengua de

³⁶ A. Hurtado Albir, *op. cit.*, pp. 320-321.

³⁷ Véanse *ibid.*, pp. 324-326 y M. Tricás, *op. cit.*, p. 59.

llegada.³⁸ Esta fase implica un movimiento no lineal desde la fase de desverbalización a la verbalización en una lengua natural y

... se asimila al proceso de expresión en la comunicación monolingüe: de un *querer decir* a su formulación lingüística [...] En el caso de la traducción, este querer decir del emisor del texto original supone el punto de referencia buscado por el traductor, ya que se trata de reexpresarlo con los medios de otra lengua.³⁹

Los tres conceptos arriba enunciados se refieren, en gran parte, a procesos mentales efectuados por el traductor para realizar la tarea de llevar un texto original, escrito en una determinada lengua de partida, a una traducción, en una lengua de llegada. Y el método, como se explicó anteriormente, es una elección del traductor que se aplica en todo el texto, continuamente, incluso, en ocasiones, de manera inconsciente.

En mi caso particular, a lo largo de la traducción de “El cubo a la italiana” (y de la obra en general) tomé en cuenta, sobre todo, las fases de comprensión y re-verbalización pues considero que la fase de desverbalización es un proceso que se realiza más de forma automática cuando existe una formación profesional y en la que el traductor sólo intervendría en la medida en que se ocupe, si el texto es difícil, en insistir en el dominio de los procesos de comprensión y re-expresión, lo que también obedecería a otros factores como el tiempo, el interés en el resultado de la traducción, así como el propósito de la misma.

³⁸ Veáse M. Tricás, *op. cit.*, p. 59.

³⁹ A. Hurtado Albir, *op. cit.*, p. 328.

La “Escuela del Sentido” influye en teorías posteriores en dos aspectos importantes: otorga fidelidad a los conceptos e ideas del texto original y se distancia del aspecto morfosintáctico.⁴⁰

II.3 Tipo de texto

En *Traducción y traductología...*, Amparo Hurtado enuncia que en la modalidad de traducción escrita, los tipos de traducción están relacionados con las áreas convencionales tradicionales: traducción literaria, traducción general y traducción especializada; en el caso que nos ocupa trataremos en particular esta última.⁴¹ Para comenzar, los textos especializados están escritos en diversos lenguajes de especialidad, caracterizados por tres variables: la temática, los usuarios y las situaciones de comunicación:

Cabré indica que los lenguajes especializados tienen una temática especializada en el sentido en que han sido objeto de un aprendizaje especializado, que los usuarios son especialistas y que las situaciones de comunicación son de tipo formal, reguladas normalmente por criterios profesionales o científicos.⁴²

La traducción de textos especializados está determinada “por la dominante de *campo*, ya que el traductor ha de tener conocimientos en el campo temático en cuestión para poder efectuar el proceso traductor”,⁴³ situación que se vio favorecida cuando realicé la traducción de la obra de Hubert (al respecto véase *supra* “1.1 Motivos para abordar este tipo de traducciones”).

⁴⁰ M. Tricás, *op. cit.*, p. 59.

⁴¹ A. Hurtado Albir, *op. cit.*, p. 58.

⁴² *Ibid.*, p. 60.

⁴³ *Ibid.*, p. 61.

Gamero subraya las características y las competencias requeridas por el traductor en lo que concierne a la traducción escrita de textos técnicos, que pueden aplicarse también a los textos especializados: las primeras son la importancia del campo temático, la terminología específica y los géneros característicos;⁴⁴ por lo que toca a las competencias del traductor, se refiere a los conocimientos temáticos, los conocimientos de la terminología así como al de los géneros característicos y, una más, que abarca cada una de las competencias enunciadas, es la capacidad para documentarse.⁴⁵

En el caso del libro *Historia de la escenografía occidental de la Antigüedad a nuestros días*, se trata de un texto didáctico cuyo tema es la evolución del escenario, es decir, toca los campos del teatro y de la historia, y se encuentra organizado de forma cronológica con el fin de transmitir estos conocimientos a un público especializado, como se mencionó anteriormente, a estudiantes de teatro, actores, bailarines, directores de teatro, escenógrafos, etcétera.

⁴⁴ Dos nociones importantes en la descripción de los tipos de traducción son las categorías de género y campo. El género, “entendido como agrupaciones de textos pertenecientes a un mismo campo y/o modo y que comparten la función, la situación de uso y las convenciones textuales [...]”; cada tipo de traducción consta de géneros característicos pertenecientes al ámbito en cuestión”, en tanto que el campo es “la variación lingüística según el marco profesional o social (por ejemplo, científico, técnico, legal, etc.); en este sentido, el grado de intervención del campo temático en la configuración de los géneros textuales es decisivo para definir si se trata de la traducción de los denominados textos especializados [...] o de textos no especializados...”, en *ibid.*, p. 58.

⁴⁵ Véase Silvia Gamero, en *ibid.*, p. 61.

III. Procesos en la traducción de “El cubo a la italiana”

III.1 Tipo de lectores

A lo largo de este Informe se ha tratado el tema del tipo de lectores en distintos momentos (véase *supra*: “Introducción”, p. 5; “Capítulo I”, pp. 9-10; “Capítulo II”, pp. 14-15 y p. 26), en relación con la funcionalidad de la traducción –uno de cuyos principales elementos es el público receptor–; la importancia de la traducción del texto en Escenología –organización para la que se hizo una primera versión de la traducción de “El cubo a la italiana”–; su pertinencia en lo que concierne los elementos clave de la teoría de la traducción, en este caso, la fidelidad, específicamente, la “fidelidad al sentido”, y el tipo de texto.

Como se mencionó, la traducción del texto que nos ocupa se llevó a cabo, en primera instancia, para el uso de un público especializado, por lo que el asentamiento de notas en el texto traducido se hizo con el propósito de explicar, primordialmente, algunos términos técnicos que pudieran prestarse a alguna confusión y ciertas referencias culturales a las cuales, probablemente, el lector no tendría un acceso tan fácil.

Así, el tipo de lector se relaciona directamente con los objetivos de la traducción y éstos, a su vez, con el promotor de la misma; en el caso de “*Historia de la escenografía occidental...*”, determinar dicho aspecto fue relativamente fácil, ya que tanto el texto de partida como el de llegada pretenden cumplir funciones muy similares, aunque este último tiene en principio un público más restringido, puesto

que su difusión se ha limitado al centro de investigación teatral mencionado, el cual podría en algún momento contribuir a su divulgación.

III.2 Características generales del texto; redacción en español

La definición del tipo de texto es una de las fases principales que conviene resolver para determinar cómo se va a trabajar en la traducción del texto de partida y la producción del texto de llegada. “El cubo a la italiana” es un texto que versa sobre la historia del escenario, por tanto, es de tipo expositivo-narrativo⁴⁶ y didáctico, especializado en historia del teatro. Para llevar a cabo esta traducción se requirió un reconocimiento de diversas etapas del teatro y de los conceptos manejados en cada una de ellas, así como de los nombres de las obras y la revisión de algunos de sus fragmentos.

Considero que la formación que se adquiere en la Licenciatura en Lengua y Literatura Modernas (Letras Francesas) en cuanto a conocimientos temáticos es muy oportuna para la traducción de obras como *Historia de la escenografía...*, en virtud de que, a lo largo de la carrera, en las materias de Historia Literaria se revisan temas relacionados con el teatro –como obras dramáticas, autores y teoría– por lo que al traducir hay muchos conceptos que ya se conocen, los cuales, en mi caso,

⁴⁶ El texto expositivo “informa objetivamente, adoptando la forma de ‘descripción informativa’. Es utilizado por el discurso científico y los medios de comunicación informativos”.

El texto narrativo, por su parte, narra “historias y hechos acaecidos en el tiempo, tanto si son reales como imaginarios”, en *Enciclopedia Temática Biblos 2000*, p. 621.

no dudé en recrear con relativa facilidad, por ejemplo, cuando se habla de la relación entre el espacio escénico y la escritura dramática:

L'importance attachée, depuis le XVIII^e siècle, à l'espace scénique, tant par les scénographes que par les auteurs dramatiques, a profondément modifié l'écriture. Le discours didascalique, quasi inexistant antérieurement, tend à devenir autonome. Moyen pour l'auteur de communiquer sa vision mentale, il joue le rôle de la description dans le roman. Il ne saurait être confondu avec les « préfaces » ou « examens », commentaires dans lesquels, depuis le XVI^e siècle, les auteurs dramatiques s'expliquent sur leur art.⁴⁷

Así como el traductor debe contar con determinados conocimientos temáticos, también, en el caso de la traducción en cuestión, fue necesario consultar el significado de múltiples términos técnicos que se manejan en la obra, para lo cual se hicieron búsquedas en Internet y en bibliografía especializada, a la vez que se contó con la asesoría del editor, Edgar Ceballos –v. *infra*, “III.2.2 Vocabulario técnico (términos específicos)”–.

Asimismo, el género al que pertenece el texto es relevante ya que el traductor deberá, a su vez, darle la misma formación u optar por otra, considerando factores como la finalidad de la traducción y la lengua de llegada (el español, en este Informe). Los temas que se desarrollan en “El cubo a la italiana”, así como la secuencia que llevó la obra en general, siguen un orden cronológico; la tipografía utilizada da cuenta de los títulos, subtítulos y sub-subtítulos (además de las

⁴⁷ Véanse Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, p. 113 y, en este Informe, el “Anexo: Traducción del capítulo 3, ‘El cubo a la italiana’, del libro *Historia de la escenografía occidental desde la Antigüedad a nuestros días*”, p. 129. “La importancia otorgada al espacio escénico desde el siglo XVIII, tanto por los escenógrafos como por los autores dramáticos, transformó profundamente la escritura. El discurso didascálico, casi inexistente hasta entonces, tiende a ser autónomo. Medio para el autor que le permite comunicar su visión mental, desempeña el papel de la descripción en la novela, aunque no se confunde con los ‘prefacios’ o ‘exámenes’, comentarios en los que, desde el siglo XVI, los autores dramáticos explican su arte”.

ilustraciones) por lo que, a través de las diversas lecturas, se determinaron los criterios que se tomarían como base en la traducción.

Aun cuando se trata de un texto expositivo-narrativo con fines didácticos, lo que permitiría párrafos más largos, como en el texto de partida, en el texto de llegada se optó por dividir los párrafos conforme a una redacción más acorde con los usos en español a fin de evitar demasiadas oraciones compuestas que impidieran una buena comprensión para el lector hispanohablante; en general se redactaron párrafos de ocho líneas (100 palabras aproximadamente),⁴⁸ aunque no siempre fue posible pues, en atención a la coherencia, a veces fue necesario completar una idea y no se pudo cortar el párrafo o, por el contrario, éste se formó por una oración más corta.

En resumen, la fase del estudio del tipo de texto podría considerarse de las más laboriosas, pero imprescindible, en virtud de que sin ella no se puede conocer “el terreno que se pisa”. Aunque en muchas ocasiones se torna ardua, dicha revisión proporciona muy buenas herramientas de trabajo ya que los hechos históricos ahí permanecen y toca al traductor “vaciarlos” a su lengua materna, por una parte; por la otra, en cuanto al vocabulario técnico, del mismo modo éste, muchas veces, se encuentra ya clasificado. Es aquí cuando se requiere acudir, por ejemplo, a los textos documentales⁴⁹ y a los paralelos.⁵⁰

⁴⁸ “La extensión de los párrafos es variable y no hay normas. Depende del estilo o incluso de la época. Los libros de estilo recomiendan un máximo de 4 ó 5 frases, 20 líneas o 100 palabras.”, en <http://www.lenguaweb.net/tic/curso1/parrafo.htm>.

⁴⁹ Textos de donde se extrae el contenido informativo a fin de elaborar el conocimiento necesario del tema y familiarizarse con su léxico; ayuda a comprender mejor el texto que va a traducirse. Véase Mercedes Tricás, *Manual de traducción. Francés-Castellano*, p. 23.

⁵⁰ Textos parecidos en la lengua de llegada, que indican al traductor el tipo de lenguaje – normas y convenciones– que debe utilizar y lo guían en la reescritura. V. *idem*.

III.2.1 Historicidad del texto

El capítulo de “El cubo a la italiana” se refiere a la evolución del escenario occidental en un periodo que abarca de los siglos XVI al XIX, cuando quedó determinada su forma actual. A continuación se revisarán con mayor detalle dos características del texto referido, a saber, la historicidad del texto y la evolución de las palabras.

III.2.1.1 Referencias históricas, literarias y culturales

A lo largo del capítulo 3 de su obra, Marie-Claude Hubert cita numerosas referencias históricas, literarias y culturales que guían al traductor en la escritura de su texto de llegada que, como el original, debe dar cuenta de la situación histórica de la escenografía occidental durante el periodo arriba referido.

Referencias históricas

El lector puede encontrar en “El cubo a la italiana” datos que ilustran la evolución del escenario, así como acontecimientos históricos que marcaron dicha evolución; al respecto, cito los siguientes ejemplos:

En el siglo XVI, Francisco I invita a la corte francesa a diversos artistas, entre quienes se encontraban: “Arquitectos y autores dramáticos italianos, que creían haber resucitado el ‘teatro de los antiguos’, [y que] crean una forma radicalmente innovadora tanto en el plano arquitectónico como en el literario. El ‘teatro a la

italiana' sustituye el modelo esférico antiguo por un concepto cúbico del escenario".⁵¹

Más adelante habla de la evolución del escenario a la italiana, en el que se distinguen tres momentos fundamentales:

Humanistas y barrocos crean, desde la mitad del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XVII, un escenario donde la perspectiva intenta unificar la multiplicidad de los elementos del decorado. El clasicismo termina con la unidad de escena y muestra, por primera vez en la historia del teatro occidental, el personaje en la intimidad de su habitación. En la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX, la burguesía crea el decorado ornamental. La arquitectura de la sala a la italiana, tal como se conoce en la actualidad, se instaura en Francia con lentitud, sobre todo a partir del siglo XVIII, para responder a las exigencias de la ópera.⁵²

Asimismo, la autora enuncia dos acontecimientos que, en materia artística, son muy importantes en la época moderna, "por un lado está la imprenta, lo que permite difundir el acceso a los textos antiguos; por el otro, se encuentra la perspectiva que, al modificar todas las representaciones espaciales (arquitectónicas, pictóricas, escénicas), brinda una nueva imagen a la vista".⁵³

De esta forma, en las primeras páginas de "El cubo a la italiana", el traductor –y más tarde, el lector– puede situar la transformación del escenario occidental en un marco histórico que le permite relacionar, además, sucesos que tuvieron una repercusión fundamental en las artes en general, y en las artes escénicas, en particular. Por lo que toca al trabajo del traductor, considero que, si bien no está obligado a ser un especialista en historia para lograr una buena traducción de un texto como éste, la consulta de algunos referentes, como nombres de arquitectos famosos que contribuyeron a la evolución del escenario a la italiana, es algo que le

⁵¹ Anexo de este Informe, "Traducción del capítulo 3, 'El cubo a la italiana'...", p. 57.

⁵² *Ibidem*, p. 56.

⁵³ *Ibid.*, pp. 56-57.

da una mayor comprensión de los conceptos que se deben traducir de la lengua de partida a la de llegada.

Lo mismo sucede, desde mi punto de vista, con los datos de interés, en especial para el público especializado, sobre acontecimientos relativos al teatro, como la primera tragedia humanista, *Cleopatra*, y la primera comedia humanista, *Eugène*, escritas por Jodelle en 1552; el primer “teatro a la italiana”, construido por Sebastián Serlio en la corte del palacio de Vicenza hacia 1540, y las aportaciones de Andrea Palladio y de Aleotti al escenario a la italiana.⁵⁴

Además, el texto cuenta con una gran cantidad de nombres de teatros, autores, obras, arquitectos, pintores, movimientos artísticos, periodos históricos, que obligan al traductor a mantenerse alerta, primero, en cuanto a la traducción más correcta o fundamentada –pues los criterios podrían ser distintos en algunos casos–, y después para determinar qué principios aplicará al traducir a la lengua de llegada, ya que entre dichos nombres hay algunos que, por su significación, han pasado al español con su nombre original en francés, como lo es la Comédie-Française.⁵⁵ En general, el criterio que utilicé para la traducción de los nombres propios, fue dejarlos como se escriben en la lengua de origen, no así para lugares bastante conocidos que tienen una traducción en español –el caso más representativo en este texto: París– o los nombres de la realeza, que se encuentran en el mismo caso; un criterio similar se aplicó en el caso de las obras literarias.

⁵⁴ Véase *Ibid.*, pp. 64 y 74, 65, 67-70.

⁵⁵ “**Comédie-Française** la compañía de teatro nacional francesa. [...] Esta compañía, subvencionada por el Estado, fue creada en el siglo XVII. El teatro en sí mismo, llamado oficialmente ‘Théâtre Français’ o ‘le Français’, se encuentra en la calle Richelieu de París. Su repertorio, compuesto principalmente por obras clásicas se extiende a veces a obras más modernas.”, en *Larousse. Grand Dictionnaire. Español-français, français-espagnol. Gran diccionario español-francés, francés-español*, p. 142 de la segunda parte.

Referencias literarias

A lo largo de la traducción de “El cubo a la italiana” se distinguen tres tipos de referencias teórico-literarias propiamente dichas: históricas, literarias (obras y teoría) y técnicas (por lo general, tratados de escenografía, arquitectura y teatro), y hay algunas obras que, por su importancia, tienen más de una clasificación, como lo es la *Defensa e ilustración de la lengua francesa*.⁵⁶

De esta forma, el tema de las referencias literarias es también un aspecto que requirió de un trabajo minucioso al traducir ya que, si bien, hay obras literarias cuya traducción es ampliamente conocida en español (*Medea*, de Eurípides, y escrita en francés por Corneille; *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais, y *Madame Bovary*, de Flaubert), se citan otras tantas que es conveniente verificar haciendo consultas en fuentes como el Internet y/o bibliotecas, de ser el caso.

Respecto de las obras teóricas, creo que las traducciones de las mismas son relativamente fáciles, tanto las que versan sobre dramaturgia – *Discurso de las tres unidades*, *Discurso de la tragedia*, de Corneille; *Discurso de la poesía dramática*, de Diderot– como aquéllas referentes a arquitectura o escenografía –*De la arquitectura*, de Vitrubio; *Tratado de escenografía*, de Sonrel, y *Tratado de la perspectiva*, de Serlio–.

⁵⁶ “[...] Así surgió *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, libro señero en la literatura gala debido a su carácter programático y, a la vez, moderno y universal.

Como indicaba su título, La Pléyade pretendía, en primer lugar, defender a la lengua francesa contra sus detractores y, en segundo término, ilustrarla, hacerla tomar la elevación de una gran literatura, a imagen y semejanza de los clásicos, como habían hecho sus vecinos italianos. Para ello proponían mejorar la lengua para que pudiese expresar, igual que el latín, las más altas inspiraciones. Du Bellay argumentaba que el latín, en sus orígenes, también había sido un idioma pobre, pero que los romanos lograron ennoblecerlo tomando ejemplo de los griegos; así pues, si los autores franceses se animaban a escribir en francés, indudablemente éste se enriquecería y los literatos serían recompensados, [...]”, en <http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?Id=1525>.

En conjunto, las referencias teórico-literarias constituyen un elemento que brinda un testimonio fehaciente de la evolución del escenario occidental y de diversos elementos que influyen en ella, como son, la escritura dramática, la teoría sobre el teatro, al igual que los tratados arquitectónicos y técnicos sobre teatro.

Referencias culturales

Desde mi punto de vista, las referencias culturales son elementos que, como traductor, son importantes de considerar pues incluso podrían pasar inadvertidos para él por el conocimiento o la familiaridad que se tiene con la lengua de partida. Por ello es preciso discernir qué aspectos se explicarán más ampliamente en la traducción a la lengua de llegada, sin por ello llenar el texto de anotaciones que dificulten la lectura.

Algunas referencias culturales encontradas en “El cubo a la italiana”, son las siguientes:

Cofrades: La compañía de actores agrupada bajo el nombre de Cofrades de la Pasión y la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, en 1548 construyó una sala de espectáculos, el Hôtel de Bourgogne, en la calle Mauconseil, con el propósito de representar misterios.⁵⁷

Jean-Baptiste Lully:⁵⁸ En el texto de “El cubo a la italiana”, la autora lo cita como Lulli, aludiendo a su nombre en italiano, Giovanni Battista Lulli, quien en el

⁵⁷ Véanse http://fr.wikipedia.org/wiki/Hotel_de_Bourgogne y <http://www.blason-armoiries.org/institutions/c/confreeres.htm>.

⁵⁸ Se observa cierta tendencia de los franceses a traducir o transliterar nombres: Lully es un ejemplo de traducción de nombre propio, del italiano al francés; en “El cubo a la italiana” encontramos Saint Genest, nombre que también procede del italiano Genesio pero que muy posiblemente el escritor francés Jean Rotrou transliteró del español San Ginés.

siglo XVII “creó un estilo operístico francés al combinar los espectáculos cortesanos tradicionales con las tramas de los dramas contemporáneos franceses, creando así unas formas musicales que unían la danza con la ópera italiana”.⁵⁹

Marais: En la traducción objeto de este Informe Académico se menciona al Marais haciendo referencia a la compañía, al teatro y al barrio, que en ese entonces era “el barrio de moda”.⁶⁰ Al traducir el capítulo “Le cube à l’italienne”, fue importante entender las diversas acepciones de esta palabra a fin de redactar correctamente el texto traducido y lograr que fuera fidedigno para el lector.

Con base en las referencias descritas podría concluir que los aspectos culturales también constituyen una faceta fundamental para la aprehensión del texto de partida y la enunciación en el texto de llegada, aunque no siempre es necesario asentar una nota, a menos que el traductor lo considere conveniente porque en su cultura la expresión sea poco conocida o para ayudar a una mejor comprensión del texto meta.

⁵⁹ En: “Francia (Música)”, enciclopedia Encarta Premium 2008. Sobre el mismo tema, véase también <http://fr.wikipedia.org/wiki/Lully>.

⁶⁰ El Marais, « Le quartier de la noblesse [...]. Ce quartier était habité aux XVII^e et XVIII^e siècles par la noblesse, qui se rendait à la messe à l’église Saint-Louis toute proche (actuelle église Saint-Paul-Saint-Louis. [...] On y entendait la musique des plus grands compositeurs français de cette époque [...]», En : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Marais_\(quartier_parisien\)#Le_quartier_de_la_noblesse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Marais_(quartier_parisien)#Le_quartier_de_la_noblesse) (El Marais, “Barrio de la nobleza [...]. En los siglos XVII y XVIII, la nobleza habitaba ese barrio e iba a misa a la muy cercana iglesia Saint-Louis (actual iglesia Saint-Paul-Saint-Louis. [...] En ella se escuchaba la música de los más grandes compositores franceses de esa época [...]).”).

III.2.1.2 Evolución de las palabras

La evolución natural de las palabras es un reflejo de la historicidad de la lengua⁶¹ y, aunque en este apartado el propósito no es hacer un estudio a fondo de dicho aspecto, sí se hará mención de algunas palabras cuyo significado se consultó con el fin de delimitarlas y darles la significación más adecuada de acuerdo con su contexto.

Las palabras *decorado* y *escenografía*, por ejemplo, se refieren a representaciones gráficas en el escenario, pero de acuerdo con diferentes conceptos estéticos y funciones. A grandes rasgos, el *decorado* es “aquello que, en el escenario, representa el marco de la acción por medios pictóricos, plásticos y arquitectónicos, etc.”.⁶² Por su parte, la *escenografía*, durante el Renacimiento,

[...] es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral. También es, por metonimia, el decorado en sí mismo, el resultado del trabajo del escenógrafo. Hoy, con mayor frecuencia cada día, la palabra ocupa el lugar de decorado, para superar la noción de ornamentación y de envoltorio que a menudo todavía se asocia a la concepción anticuada del teatro como decoración. [...]

Mientras que el decorado se sitúa en un espacio bidimensional, materializado por el telón pintado, la escenografía es una escritura en un espacio de tres dimensiones. Es algo así como si pasásemos de la pintura a la escultura o a la arquitectura. Esta mutación de la función escenográfica está ligada a la evolución de la dramaturgia. Corresponde tanto a una evolución autónoma de la estética escénica, como a una transformación en profundidad de la comprensión del texto y de su representación escénica.⁶³

⁶¹ “La **lingüística histórica** (o **lingüística diacrónica**) es la disciplina lingüística que estudia el cambio de las lenguas con el tiempo y el proceso de cambio lingüístico. Por tanto, la lingüística histórica ocupa un lugar destacado en el estudio de la evolución diacrónica de las lenguas y su relación o parentesco genético.”, en http://es.wikipedia.org/wiki/Ling%C3%BC%C3%ADstica_hist%C3%B3rica.

⁶² Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, p. 116.

⁶³ *Ibidem*, p. 164.

De la misma forma, palabras como “Bello” – canon antiguo que fue revisado y corregido a la luz de la modernidad renacentista⁶⁴ se escribieron tanto en el texto original como en el texto meta con mayúscula debido a que esta grafía subraya el carácter connotativo de la palabra.

III.2.2 Vocabulario técnico (términos específicos)

Gran parte de dicho vocabulario se consultó en el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, de Patrice Pavis, aunque también fueron muy útiles las búsquedas en Internet y en diccionarios.

Durante la traducción surgió la duda sobre la expresión “a la vista del público”, la cual primero fue revisada con ayuda del director de Escenología y, más adelante, mi asesora también hizo una observación sobre la misma en el sentido de verificar esta parte de la traducción. Al respecto, encontré esta expresión en la definición de escena: “Sitio o parte del teatro en que se representa o ejecuta la obra dramática o cualquier otro espectáculo teatral. Comprende el espacio en que se figura el lugar de la acción a *la vista del público*”.⁶⁵

En la etapa de la corrección del texto traducido fue necesario verificar que los términos “decorado” y “decoro” no se hubieran confundido al traducir “*décor*”, mas no hubo mayor dificultad pues se revisó el texto de origen y decoro correspondía a *bienséance*, que se define como un término de dramaturgia clásica relativo a la conformidad con las convenciones literarias, artísticas y morales de una época o de

⁶⁴ “Traducción del capítulo 3, ‘El cubo a la italiana...’, p. 57.

⁶⁵ En http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=escena; las cursivas son mías.

un público.⁶⁶ Otros términos como “Pasión”, “lo maravilloso”, “tramoyista” y “maquinaria”⁶⁷ también obligaron a una búsqueda para comprobar que se estaban usando como lenguaje especializado.

Aun cuando hay varios términos comunes pertenecientes al campo de las artes escénicas –como actor, bailarina, música, espectáculo, público–, la enorme cantidad de vocabulario técnico empleado en “El cubo a la italiana” fue lo que determinó, finalmente, su calidad de texto especializado.

III.3 Utilidad de las referencias literarias en esta traducción

Por la experiencia adquirida en la traducción de “El cubo...” considero conveniente hacer una breve revisión de las obras literarias a fin de confirmar que los títulos estén bien asentados. El conocimiento de las mismas arroja luces sobre los personajes, el género al que pertenecen, el estilo de los autores, las situaciones y, cuando las obras no son muy conocidas o no fueron estudiadas durante la carrera por cuestiones relativas a los programas de estudio y los tiempos en que se tienen que abarcar, al menos sí se tienen nociones de las corrientes literarias a las que pertenecen, lo que sin duda contribuye al avance del proceso traductor.

⁶⁶ Véase P. Pavis, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁷ La traducción de “*machine théâtrale*”, de acuerdo con Patrice Pavis, es “maquinaria teatral” y fue el criterio que se adoptó en la traducción de “El cubo a la italiana”; aunque “tramoya” se refiere también al conjunto de máquinas utilizadas para efectos escénicos, y no sería del todo incorrecto, preferí conservar la primera traducción pues está ligada también a la aparición del concepto de lo maravilloso en el teatro. Véase *ibidem*, pp. 278-279.

En algunas partes del texto, la percepción que se tiene de los personajes coadyuva a la redacción del texto de llegada como, desde mi punto de vista, en el ejemplo siguiente:

A veces se opera una confusión entre el actor y el personaje a la vista del espectador, en la medida en que este encajonamiento del cubo escénico favorece la identificación del espectador con el personaje. Viene a la memoria el momento en el que Emma Bovary escucha, fascinada, en la ópera de Rouen, al cantante célebre que actúa una pasión violenta. Predispuesta por su temperamento histérico a este tipo de reacción, Emma, “*arrastrada hacia el hombre por la ilusión del personaje* trató de imaginarse su vida: esta vida resonante, extraordinaria, magnífica, y que ella hubiera podido llevar, sólo si el destino lo hubiera querido así” (Flaubert, *Madame Bovary*, segunda parte, capítulo 15).⁶⁸

III.4 Breve comentario sobre elementos lingüísticos que destacan en la traducción de “El cubo a la italiana”

Aunque no es el objetivo de este Informe hacer un análisis lingüístico exhaustivo de la citada traducción, sí me parece oportuno destacar algunas particularidades encontradas a lo largo de este trabajo.

III.4.1 Aspectos léxico-semánticos

III.4.1.1 Vocablos “extranjeros”: latinismos e italianismos

En el texto de partida encontramos voces extranjeras, como latinismos –*frons scaenae*, *hospitalia*, *porta regalis*, *versurae procurrentes*–, e italianismos –*Quattrocento*–. Estos términos o locuciones se refieren a vocabulario especializado

⁶⁸ “Traducción del capítulo 3, ‘El cubo a la italiana...’, pp. 124.

del teatro y periodos históricos, y creo que su empleo en la lengua de llegada, el español, funciona tan bien como en la lengua de partida, el francés.

Así, en esta traducción se aplicó este criterio en virtud de que el uso de dichos vocablos ha permanecido en nuestro idioma, además de que en el texto de partida vienen asentados en su forma original, lo cual indica también una intención de la autora. Cabe mencionar que, al final de la traducción, resultaron muy pocas las voces extranjeras.

III.4.1.2 Vocabulario técnico especializado de teatro

Por su naturaleza, el texto objeto de esta traducción cuenta con un amplio léxico especializado en teatro; al respecto véase *supra* –“III.2.2 Vocabulario técnico (términos específicos)”–. Aun cuando es un tema que se ha tratado con anterioridad, aprovecho este espacio para ampliar este punto.

Algunos términos como “lo maravilloso” parecían no ser adecuados para su asentamiento en español; sin embargo, su traducción se respaldó en la consulta al *Diccionario...* de Pavis, quien indica que es un término utilizado en la comedia de magia, la cual sólo existe con la creación de un efecto maravilloso o fantástico que opone al mundo real o “verosímil” un universo de referencia regido por otras leyes físicas; lo maravilloso aparece a partir del momento en que los sucesos se desarrollan en contra de lo esperado aunque guardan una relación entre sí.⁶⁹

Al realizar la investigación de este tema, los diccionarios de español –incluso los más reconocidos– no arrojaron luces sobre el manejo del término, entonces se

⁶⁹ P. Pavis, *op. cit.*, pp. 75-76.

recurrió al diccionario especializado; una vez que se hizo la consulta en este último, fue necesario buscar otros conceptos vinculados con lo maravilloso, específicamente el de *féerie*, “comedia de magia”, relacionado a su vez con una traducción previa que llevé a cabo con Escenología. De este modo, como se puede apreciar, en ocasiones el camino que hay que recorrer a fin de encontrar los significados adecuados para pasar a la lengua de llegada, es un poco intrincado pero, desde mi punto de vista, es también muy interesante y satisfactorio, en caso de lograr un buen resultado.

Otro ejemplo es el término “decorado corpóreo” (*décor construit* en francés), que en un principio traduje como “decorado construido”, una vez que ya se había revisado la palabra “decorado”; al hacer una búsqueda más específica verifiqué en los diversos tipos de decorado y encontré que uno de ellos correspondía a *décor construit*, ya que la obra consultada enuncia también los conceptos en francés, inglés y alemán.⁷⁰

Entre los que nunca faltan, un “falso amigo” se encontró en la palabra “machiniste”, que en primera instancia podría traducirse como maquinista ya que sí es una persona que maniobra la maquinaria teatral, pero se aplica más específicamente a máquinas de vapor, gas o electricidad,⁷¹ en especial al ferrocarril;⁷² lo anterior, aunado a que en la fuente especializada de teatro, se encuentra como “tramoyista”,⁷³ determinó el asentamiento de esta última palabra en la traducción.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 118.

⁷¹ Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*.

⁷² M. Moliner, *op. cit.*

⁷³ “**TRAMOYISTA** [...] Persona encargada durante la representación de asegurar el cambio de los decorados, el buen funcionamiento de los trucos, la existencia de accesorios o del atrezzo [sic] en el escenario.”, en P. Pavis, *op. cit.*, p. 493.

En resumen, para encontrar la traducción de este vocabulario fue necesario valerse de todos los recursos posibles, tanto de la búsqueda de información, tesoros, consulta con especialistas (informantes), en cuanto a recursos externos, como de los conocimientos propios, la experiencia y la intuición, en lo que corresponde a recursos internos o personales.

III.4.2 Aspectos morfosintácticos

III.4.2.1 Cambio de voz pasiva en francés a voz activa en español

Una corrección muy frecuente en el texto de llegada fue el uso de voz pasiva, tan común en francés, aunque también en ocasiones se consideró adecuado no eliminarla en algunas frases en español, como es el siguiente caso: “En *Scédase*, los cadáveres de las dos hijas del héroe son lanzados a un pozo”.⁷⁴

A pesar de que durante la carrera se estudió esta diferencia de uso entre el francés y el español, en un texto largo, como fue el texto de partida, sin duda la construcción pasiva aparece en numerosas oportunidades y, sólo después de varias lecturas de la traducción, es posible detectarlas y corregirlas. A fin de cuentas la voz pasiva existe y se usa en español, aun cuando se prefiere la voz activa, por tal motivo en una primera versión no es difícil que se traduzca literalmente.

⁷⁴ “Traducción del capítulo 3...”, p. 78; en el texto de partida: “Dans *Scédase*, les cadavres des deux filles du héros sont jetés dans un puits”, en M. C. Hubert, *op. cit.*, p. 84.

III.4.2.2 Uso de algunos relacionantes⁷⁵

Al llevar a cabo la corrección de la traducción, por parte de mi asesora surgieron observaciones respecto del uso de algunos nexos relacionantes, entre los cuales cito los siguientes ejemplos:

“*Si bien* se dispone de documentos que tratan sobre las representaciones de tragedias, nada permite afirmar, *por el contrario*, que las comedias humanistas fueran actuadas”⁷⁶ –en francés: “*Si nous disposons de documents concernant les représentations de spectacles tragiques, rien ne permet par contre d’affirmer que les comédies humanistes furent jouées*”–;⁷⁷ en este caso, “*Si*” (“*Si bien*”,⁷⁸ en español) desempeña la función de relacionante con valor concesivo, reforzado más adelante por la locución adversativa “*par contre*”. Se observa que el traductor desarrolla, o debe desarrollar, la intuición, además del conocimiento, para identificar “*Si*” como nexo no condicional.

El segundo ejemplo se tradujo de la siguiente manera: “En la época del Gran Siglo, así como en la Grecia antigua, el arte de la conversación, la elocuencia, la declamación, desempeñan un papel fundamental en las relaciones sociales, *de*

⁷⁵ “Las **palabras conectoras**, también llamadas [nexos](#), [enlaces](#) o relacionantes, son aquellas palabras que sirven para unir términos, sintagmas, oraciones o partes de un [discurso](#). Las categorías que desempeñan esta función con más frecuencia son la [conjunción](#), la [preposición](#), el [adverbio](#) y sus correspondientes [locuciones](#). La unión a menudo aporta un nuevo matiz que va más allá de la simple suma de los dos elementos, este matiz depende del contenido léxico del conector en cuestión.”, en http://es.wikipedia.org/wiki/Palabra_conectora.

⁷⁶ “Traducción del capítulo 3, ‘El cubo a la italiana...’, p. 74.

⁷⁷ M. C. Hubert, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁸ “**Si bien [es cierto que]**. Expresiones *concesivas, equivalentes a ‘aunque’: ‘Si bien no es todo lo que esperaba, me doy por contento’. “Si bien” tiene otras veces más bien sentido *adversativo, equivaliendo a ‘pero’: ‘Lo haré, si bien consignando mi protesta”, en María Moliner, *Diccionario del uso del español*.

modo que el teatro es particularmente apreciado”,⁷⁹ en la lengua original: “À l’époque du grand siècle, comme dans la Grèce antique, l’art de la conversation, l’éloquence, la déclamation, jouent un rôle fondamental dans les relations sociales. Aussi le théâtre est-il particulièrement prisé”.⁸⁰ La palabra *aussi*, que en general quiere decir *también*, a principio de oración tiene la función de una locución conjuntiva que indica consecuencia y resultado.⁸¹

En el caso de la palabra “*sur*”, inicialmente se tradujo como “*sobre*” en el siguiente ejemplo, aunque también significa “*en*”, preposición más acorde con la frase en español: “Arquitectos y autores dramáticos italianos, que creían haber resucitado el ‘teatro de los antiguos’, crean una forma radicalmente innovadora, tanto *en* el plano arquitectónico como *en* el literario.”⁸² (en francés: “Architectes et auteurs dramatiques italiens, croyant ressusciter le «théâtre des Anciens», créent une forme radicalement nouvelle, tant *sur* le plan architectural que littéraire”).⁸³ Como se puede apreciar, en relación con las preposiciones, en la práctica el traductor deberá ceñirse exclusivamente a los usos de la lengua de llegada, salvo que se detecte alguna intención especial en su utilización.

Y, por último, cito un ejemplo más sobre relacionantes: “Este muro, *detrás del cual* se perciben, en segundo plano, las calles de una ciudad rodeadas de monumentos antiguos...”,⁸⁴ una primera traducción de “*derrière lequel*”, de la obra de Hubert correspondiente a esta frase, había sido “detrás del que”, pero la

⁷⁹ “Traducción del capítulo 3...”, p. 91.

⁸⁰ M. C. Hubert, *op. cit.*, p. 91.

⁸¹ Cfr. http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=locución y http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=locución.

⁸² “Traducción del capítulo 3...”, p. 57.

⁸³ M. C. Hubert, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁴ “Traducción del capítulo 3...”, p. 69.

expresión de la versión definitiva corresponde mejor tanto a la traducción literal como al hecho de que “*Cual* se usa con preferencia a los otros pronombres relativos, ‘el [o la] que’ y ‘quien’, cuando va con preposición: ‘Sin la cual. Desde el cual. A partir de los cuales’”.⁸⁵

⁸⁵ María Moliner, *op. cit.*

CONCLUSIÓN

Considero que la experiencia laboral es enriquecedora para la carrera del profesional en letras, en esta ocasión, del traductor. Cuando el estudiante –y diría que también los profesionales– se encuentra frente al texto, ya sin profesores que puedan brindar un apoyo, con un objetivo determinado de la traducción por realizar, un plazo para entregar el trabajo, entre otros factores, creo que es el momento en que toma conciencia de su *responsabilidad*, pues también está de por medio su reconocimiento en el ámbito.

Sería ideal, además, poder construir esta experiencia en las áreas de interés del traductor, aunque esto no es de su completo dominio ya que también intervendrán aspectos como las oportunidades laborales, la remuneración que se pretenda lograr, la proyección que pueda alcanzar la traducción, entre otros. En mi caso, creo que tuve una buena oportunidad para desarrollar mi tarea como traductora ya que las artes escénicas constituyen un campo que me gusta y me interesa mucho, aunque reconozco que en los últimos años no lo he retomado por diversas razones personales, entre ellas, que me emplee en un área diferente (relacionada con estudios internacionales y diplomacia).

Aun cuando se llevó a cabo una primera versión de “El cubo a la italiana”, y que se hizo con dedicación y seriedad, al elaborar el Informe Académico por Actividad Profesional, el enfoque cambia un poco en virtud de que, en primer lugar, se tiene que realizar un estudio en un marco teórico en el que se fundamente el trabajo de la traducción, compartir la experiencia traductora y, por supuesto, someter el texto meta a la revisión de los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras,

asesora e integrantes del jurado, aspectos que obligan a llevar a cabo una reflexión sobre la tarea del traductor, por una parte, y por la otra, a lograr una mayor competencia para futuros trabajos de traducción.

Asimismo, se perfiló muy claramente la necesidad de ahondar en el tema de la profesionalización, conforme se avanzaba en la labor que implicó realizar este Informe Académico. Estimo que dicha profesionalización se puede lograr, además de la formación académica, a través de la especialización en traducción, lo que redundará en trabajos mejor elaborados y, por ende, mejor remunerados.

Finalmente, insistiría en una mayor valoración del traductor, aunque éste es en sí un tema que podría tratarse aparte y que da para todo un estudio pues se puede abordar desde diversos puntos de vista, como el académico, el laboral y el económico, por mencionar algunos. Dicho lo anterior, me parece fundamental subrayar la importancia de la labor de traducir, que es compleja, y sembrar la inquietud de llevarla a un estatus adecuado, incluso como gremio, ya que otras áreas (como las técnicas), a ojo de buen cubero, son mucho más valoradas, por no decir extravaloradas, que las humanísticas. No se debe olvidar que la traducción ha sido, por siempre, una de las profesiones indispensables para la comunicación entre los pueblos, naciones o civilizaciones, tanto más ahora que nos encontramos inmersos en la llamada “globalización” y que los propios adelantos técnicos permiten el contacto entre personas que, en ocasiones, se encuentran muy distantes físicamente y que nacieron en culturas con distintos idiomas.

ANEXO

**TRADUCCIÓN DEL CAPÍTULO 3, “EL CUBO A LA ITALIANA”,
DEL LIBRO *HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA OCCIDENTAL
DESDE LA ANTIGÜEDAD A NUESTROS DÍAS***

3. El cubo a la italiana

Contrariamente a lo sucedido con otros países europeos, en Italia durante la Edad Media no se perdió por completo la herencia de la Antigüedad. Las ruinas romanas se dibujan dentro del paisaje medieval italiano; los clérigos comentan la literatura antigua y en sus escuelas llevan a escena la comedia latina. De la misma manera, el Renacimiento italiano, precoz, impulsa todo este fenómeno en Europa; se apodera de Francia antes que de los otros países europeos gracias a Francisco I quien, desde 1515, invita a la corte a numerosos artistas italianos: pintores, escultores, arquitectos, a quienes les encomienda trabajos.

Las artes, sobre todo las escénicas, se transformarán de acuerdo al canon antiguo de lo Bello, ideal corregido y aumentado a la luz de la modernidad renacentista. Arquitectos y autores dramáticos italianos, que creían haber resucitado el “teatro de los antiguos”, crean una forma radicalmente innovadora, tanto en el plano arquitectónico como en el literario.

El “teatro a la italiana” sustituye el modelo esférico antiguo por un concepto cúbico del escenario, que aparta al espectador de la representación. Con este teatro desaparece la complicidad que establecía la escena griega entre los actores y el público, recuperada en la Edad Media y en la Inglaterra isabelina. Poco a poco, el teatro a la italiana se instala en toda Europa, donde se impone durante cinco siglos;

su perennidad hasta el día de hoy, a pesar de haber sido cuestionada, es signo de una asombrosa vitalidad.

Las dos características del teatro a la italiana, el escenario de ilusión en perspectiva y la sala con varios pisos de palcos y galerías colocadas en forma de U alrededor del patio de butacas, no se impusieron al mismo tiempo en Francia. En función de la evolución del escenario, a la cual está ligada la de la escritura dramática, se distinguen tres momentos sucesivos en el teatro a la italiana. Humanistas y barrocos crean, desde la mitad del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XVII, un escenario donde la perspectiva intenta unificar la multiplicidad de los elementos del decorado. El clasicismo termina con la unidad de escena y muestra, por primera vez en la historia del teatro occidental, el personaje en la intimidad de su habitación. En la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX, la burguesía crea el decorado ornamental. La arquitectura de la sala a la italiana, tal como se conoce en la actualidad, se instaura en Francia con lentitud, sobre todo a partir del siglo XVIII, para responder a las exigencias de la ópera. El análisis de su evolución, la cual no tuvo repercusión directa en la escritura, es breve.

DEL HUMANISMO AL BARROCO

Dos factores permitieron el nacimiento del teatro a la italiana. En materia artística, los tiempos modernos se inauguran con un doble descubrimiento: por un lado está la imprenta, lo que permite difundir el acceso a los textos antiguos; por el otro, se encuentra la perspectiva que, al modificar todas las representaciones espaciales

(arquitectónicas, pictóricas, escénicas), brinda una nueva imagen a la vista. La visión del espacio está determinada en parte por los símbolos que nos propone nuestra época, de la misma manera que nuestra aprehensión del mundo está parcialmente ligada a la división lingüística que opera la lengua materna en la realidad.

¿Retorno a la antigüedad o modernidad?

- *El culto a la Antigüedad.* El regreso a la Antigüedad, que caracteriza al espíritu renacentista, no tiene nada que ver con una actitud anclada en el pasado. Los humanistas son hombres resueltamente modernos, como lo muestra la *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, el más antiguo manifiesto literario francés, escrito por Du Bellay en 1549, en nombre de toda la Pléyade. Estos poetas y teóricos desean recuperar los secretos de los orígenes de la Antigüedad, no para resucitar el pasado sino para borrar las huellas de la “barbarie” medieval y lograr instaurar una lengua y una literatura modernas.

Al final de tantos siglos de tinieblas, los cánones antiguos les parecen los únicos adecuados para formar el espíritu nuevo. Pronuncian un anatema en contra del teatro medieval, simple en sus intrigas no construidas, burdo tanto en sus temas como en su lenguaje, y buscan “restaurar en su antigua dignidad” las obras de teatro clásico que vuelven a representar. En 1502 y en 1514 se editan las obras de Terencio y de Séneca –que funcionarán durante todo el siglo XVI como los dos grandes modelos cómicos y trágicos, respectivamente—. En 1537 Lazare de Baif,⁸⁶ el

⁸⁶ La autora se refiere al poeta Jean-Antoine de Baif, quien perteneciera al movimiento de La Pléyade.

padre del poeta, traduce al francés la *Electra* de Sófocles. En lo que toca a Ronsard, lleva a escena *Pluto* de Aristófanes.

El aporte del teatro humanista, que no produjo ninguna obra maestra literaria, es principalmente teórico. Jacques Grévin, en su *Breve discurso para la inteligencia de este teatro* (1561); Jean de la Taille, en su *Discurso sobre el arte de la tragedia* (1572), y Vauquelin de la Fresnaye, en su *Arte poética francesa* (1605), hicieron una reflexión sobre las lecciones de la *Poética* de Aristóteles –traducida en 1561 por Scaglier, un erudito italiano instalado en Francia–, así como sobre las de los tratados de los gramáticos antiguos, en especial el de Donato, *De la tragedia y la comedia*.

Ellos están a favor del retorno a los géneros antiguos, principalmente a la “verdadera tragedia” –a la que consideran, según la jerarquía griega, como el género dramático mayor–, “la cual está hecha, a decir de Jean de la Taille, según el verdadero arte y de acuerdo con el molde de los antiguos, es decir, de Sófocles, Eurípides y Séneca”. Le llama tragedia regular a la que se forma de acuerdo con las reglas. Este hombre, que figura desde los orígenes de las teorías clásicas de Mairet y de Chapelain, es el primero que formula en Francia la regla de la unidad y define el decoro:

Hay que representar siempre la historia o la interpretación en un mismo día, en un mismo tiempo y un mismo lugar, escribe; también tener cuidado de no llevar al escenario algo que no se pueda representar de manera cómoda y honesta, como ejecutar asesinatos, y otros tipos de muerte, y no por la ficción o de otra manera, pues cada uno sabrá de qué se trata —siempre es ficción—, como lo hizo alguien con muy poco respeto, y no según el arte, quien en pleno teatro simuló la crucifixión del gran salvador de todos nosotros.

- *Perspectiva y escenografía.* Desde el *Quattrocento*, Italia descubre las potencialidades que ofrece la perspectiva. Ésta impacta todas las artes del espacio. Serlio, el arquitecto que construirá el primer teatro a la italiana, publica en 1546 su *Tratado de la perspectiva*, seguido por el de Piero della Francesca, en 1570. Arquitectos, pintores y escultores, con frecuencia polivalentes como Leonardo, Ghiberti o Brunelleschi participan en la puesta en escena imaginando los decorados, elaborando una maquinaria compleja.

Los humanistas consideran poco “natural” el dispositivo medieval que reúne lado a lado diferentes lugares que, en realidad, se encuentran más o menos alejados unos de otros. Encuentran en la perspectiva un principio de unidad que, al ordenar los elementos del escenario, introduce lo natural, que se busca en la representación. El Renacimiento sustituye el dispositivo yuxtapuesto medieval por el decorado simultáneo convergente, es decir, un montaje profundo, regido por las leyes de la perspectiva; de esta manera crea la escenografía, arte de ordenar las diferentes partes del escenario. A partir de entonces el espectador se imagina que se respeta la distancia entre los lugares escénicos.

El arte de la perspectiva –escribe Sonrel en su *Tratado de escenografía*, de 1944– consiste en representar en algunos pies de profundidad varios centenares de metros de monumentos. Las alturas disminuyen en la medida en que uno se aleja del espectador, mientras que el suelo parece elevarse hasta el horizonte. La aplicación de estas leyes es el único origen de la inclinación de los escenarios, inclinación que determinaban con precisión los Serlio, Sabbatini y otros escenógrafos. Las casas van disminuyendo su amplitud y su tamaño hasta llegar a ser diez veces más pequeñas que su tamaño real.

Mientras que las mansiones medievales delimitaban diferentes áreas de actuación, las renacentistas, situadas a los lados, dejan lugar para un decorado ornamental.

Construido de madera, en un principio, más tarde pintado sobre tela, de acuerdo con la técnica de efecto engañoso, representa elementos que no son necesarios en la actuación: árboles de un bosque, casas delante de las cuales no se actúa, etcétera. Simbólico, este decorado ornamental busca más evocar un lugar que imitar una pseudorrealidad. Sin embargo, marca la aparición de un nuevo tipo de ilusión que da preferencia a la imitación de la realidad por encima del símbolo.

Con el tiempo tendrá un efecto sobre la escritura dramática pues los escritores querrán guiar al escenógrafo por el temor de que éste sustituya con su visión la de ellos. Antes de la aparición del teatro a la italiana, las didascalias se reducían a alguna vaga indicación del lugar inicial, del tipo: el escenario representa el palacio de..., y a la anotación del nombre de los personajes frente a réplicas que enunciaban. A partir del Renacimiento, los autores dramáticos tomarán la costumbre de describir el espacio escénico, de manera tímida al principio, como lo hizo Corneille, y con abundancia a partir del siglo XVIII.

La perspectiva ordena los elementos del decorado en el espacio, como lo hace para un cuadro en el plano, a partir de dos puntos que se encuentran uno frente a otro; el “punto de vista”, desde donde la visión es óptima, y el “punto de fuga”, hacia el cual convergen las líneas de construcción. El punto de vista, lugar reservado al príncipe, y que, por esta razón, un siglo más tarde el escenógrafo italiano Sabbatini llama “el ojo del príncipe”, es un punto que en la actualidad corresponde a la quinta fila de los asientos de la orquesta. En relación con el frente del escenario, es simétrico al “ojo de Dios” en el teatro religioso medieval. Se pasa del espacio democrático de los misterios, en donde no hay espectadores privilegiados, a un

espacio jerarquizado en donde el lugar de honor está reservado al mecenas que financia el espectáculo.

Para el espectador demasiado alejado del escenario la visión es deficiente, mientras que en las primeras filas, por el contrario, la ilusión creada por la perspectiva no surte efecto. Éste es el argumento que da el Decorador, personaje del *Verdadero San Ginés* de Rotrou, al actor Ginés quien, sobre el escenario, mientras se viste, critica el carácter artificial del decorado, que contempla desde un lugar inadecuado:

Es bello. Pero con un poco de recursos
usted podría aumentar su magnificencia;
no dejar nada a oscuras, poner allí más luz,
dar más altura a los trabajos de alrededor,
en mármol las partes de afuera, en jaspe las columnas,
enriquecer sus tímpanos, sus cimas, sus coronas,
poner más diversidad en sus coloridos,
en sus encarnaciones más vivacidad,
llevar mejores telas en sus trajes, *recorrer hacia atrás esos paisajes*,
lanzar en ellos chorros de agua, reorganizar (acentuar) sus sombras
y, sobre todo en la tela en donde pintan sus cielos,
crear un día natural, a juicio de la vista,
en lugar del color, que me parece un poco apagado.

EL DECORADOR.- Nos faltó tiempo, más que industria;
agregue que se ven mejor de lejos estos acortamientos,
estos cuerpos saliendo del plano de estas reestructuraciones;
el acercamiento a estos diseños acaba con sus perspectivas,
confunde los falsos días, les da colores menos vivos
y, como a la Naturaleza, es perjudicial a nuestro arte,
al que el alejamiento parece aportarle pesadez;
la gracia otra vez será completa en él.

(II, 1.)

- *Luz y actos.* El teatro a la italiana es un teatro cerrado. A diferencia del teatro griego, medieval o isabelino, que se presenta a la luz del día, éste rinde tributo a la luz artificial, inconveniente cuyas potencialidades explotará más tarde tomando como ejemplo las ceremonias religiosas, que juegan desde mucho tiempo atrás, con los

efectos de luz. Los problemas técnicos ligados a la iluminación dictaron el ritmo regular de la división en actos. En efecto, si se quiere que la sala esté llena de humo hay que despabilar las mechas de las lámparas de aceite, las candelas o velas, aproximadamente cada media hora, lo que corresponde a la duración de un acto en las obras de teatro de los siglos XVI y XVII. Si se toma en cuenta los discursos de los teóricos, la división de actos obedece a los preceptos dictados por Horacio en *Arte poética*. Así, la división se impone por la iluminación.

La división en cinco actos constituye la gran novedad introducida en el teatro francés por Jodelle a partir de *Cleopatra*, en 1552, la primera tragedia humanista. En esta obra la acción se divide en cinco grandes fases que disfrutaban de cierta autonomía. A la manera de los autores latinos, Jodelle coloca las intervenciones del coro entre los actos, procedimiento adoptado después de él por Garnier y por Montchrestien. De hecho, la nueva función del coro es cubrir el lapso necesario para la instalación de la iluminación. Además va a permitir volver creíbles las elipsis temporales.

Las soluciones arquitectónicas italianas

Para representar las obras de teatro antiguas, los arquitectos desean recrear el anfiteatro en el que fueron actuadas. Todos se basan en Vitrubio, cuyo tratado, *De la arquitectura*, redescubierto en 1486, rápidamente se traduce al italiano y después al francés. Mientras que el texto se conoce íntegramente, las ilustraciones que hizo el autor para explicarlo no se encontraron, pérdida significativa que constituye el origen de ciertas diferencias de interpretación por parte de los arquitectos. Por medio de

Vitrubio, la visión frontal, experimentada en la antigua Roma, se impone en el Renacimiento.

Se conservó la solución latina, en detrimento del modelo griego, no porque Vitrubio insistiera más sobre esta forma que le era familiar sino porque es la única compatible con el teatro cerrado. A partir de entonces el espectador se coloca frente al espectáculo y no rodea ya el área de actuación, como sucedía con los griegos y en la Edad Media, pero que los humanistas consideran arcaica, aun cuando el escenario isabelino la conservó. Al asistir a una representación, el espectador ya no participa en una ceremonia; se produce lentamente un nuevo concepto del lugar escénico, mismo que sólo se volverá a poner en tela de juicio en el siglo XX.

Sin embargo, la relación de modernidad entre estos dos conceptos se ha invertido totalmente en la actualidad: el modelo antiguo parece, a los ojos de un considerable número de directores de escena contemporáneos, más compatible con la modernidad que el escenario a la italiana, demasiado unificador.

- *Serlio*. El primer “teatro a la italiana” es el que construyó Sebastián Serlio en la corte del palacio de Vicenza hacia 1540. Lo único que se conserva son los planos de esa construcción provisional, en madera, como eran los teatros medievales. Las gradas de este anfiteatro a la antigua están dispuestas de manera concéntrica alrededor de un espacio vacío, hemisférico, como la orquesta romana, en donde se sientan el príncipe y su corte. Con el fin de permitir a los espectadores el acceso a las gradas, una galería separa el proscenio del hemiciclo. Se instaura una distancia entre espectadores y actores, que irá profundizándose.

El escenario, un estrado sobrepuesto por encima del piso a una altura de un metro setenta, está compuesto por dos partes. El proscenio es una plataforma reservada a la actuación, el cual se recorre entre palcos situados en la parte anterior del escenario. En segundo plano, el escenario inclinado está destinado a sostener los decorados corpóreos en perspectiva, sobre una base trapezoidal con los costados del trapecio isósceles inclinados hacia el telón de foro.

Los monumentos representados son cada vez más pequeños a medida que el espectador se aleja del proscenio; en lo que se refiere al actor, éste no figura en el decorado más que para entrar y salir, lo que lo obliga a limitarse al área del proscenio para actuar. Los pasillos se vuelven más complejos en relación con el Teatro de Terencio ya que los actores pueden llegar por el fondo, de la misma manera que por los pasajes laterales dispuestos entre los bastidores. Igualmente, la tenue iluminación obliga al actor a avanzar hacia el proscenio; las condiciones de visibilidad del escenario a la italiana, creadas por la perspectiva y la iluminación, contribuyen a la valoración del personaje, que coloca al centro del dispositivo, adquisición que el teatro clásico explotará con mucha fecundidad.

El escenario de los humanistas, desprovisto de marco, es un escenario abierto, forma intermedia entre los tablados medievales que rodean a los espectadores y el teatro a la italiana, tal como se conoce a partir del siglo XVIII, en donde no hay ya ninguna interpenetración sala-escenario. Se cerrará desde el momento en que el actor se introduzca, para actuar, en el decorado. La aparición del marco del escenario romperá entonces el frente de contacto actores-espectadores.

- *Palladio*. Hacia el año 1580, Andrea Palladio creó en Vicenza el primer teatro permanente edificado en Italia desde la Antigüedad. Un círculo de humanistas, la Academia Olímpica, le pide que edifique un lugar digno de volver a honrar la tragedia antigua. Tal lugar será el Teatro Olímpico, el cual se inaugurará con la representación de *Edipo rey*, de Sófocles, obra de teatro que fue seleccionada, sin duda, porque Aristóteles la consideraba como la más completa entre las tragedias griegas.

Gran admirador de Vitrubio, Palladio, quien pretendía hacer “un teatro a la romana”, no dudó en recorrer Italia para deducir conocimientos a través de la observación de las ruinas antiguas (lámina 16).

Tomé a Vitrubio como maestro y como guía, el único de los sabios de la Antigüedad cuyos escritos sobre esta materia se conservan, y me puse a investigar y a observar con curiosidad las reliquias de todos esos viejos edificios, que permanecen, a pesar del tiempo y de la brutalidad de los bárbaros. Y a medida que me parecían cada día más considerables, comencé a hacer un estudio muy preciso de cada una de sus partes, de las que finalmente me volví un observador tan cuidadoso que con frecuencia llegaba a transportarme a mi antojo a diversos lugares, tanto de Italia como de otras partes, con el fin de adivinar a través de las ruinas cómo se había conformado el todo, y poderlo plasmar en un dibujo. (*Los cuatro libros de la arquitectura*, Arthaud, 1980.)

Este teatro presenta un plano cuadrado, a diferencia del de Serlio, inscrito dentro de un plano rectangular, cuyos dos tercios estaban ocupados por las gradas y el pasillo de circulación. Aquí, tanto la sala como el escenario ocupan dos partes iguales, lo que representa la ganancia de un lugar considerable para el área de actuación y los pasillos.

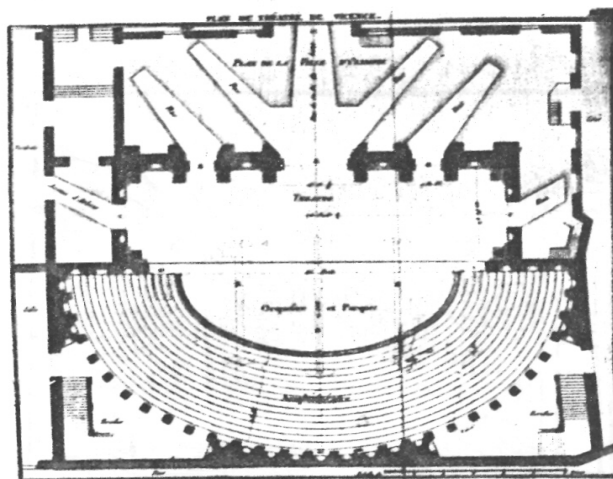
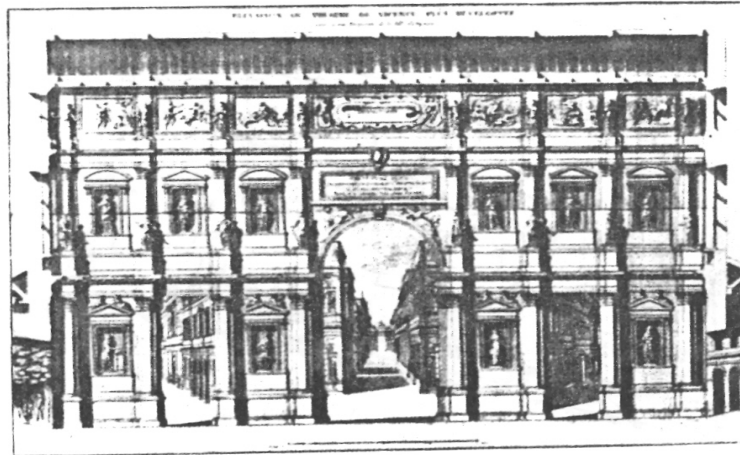


Lámina 16. Teatro de Palladio

Las proporciones del teatro a la italiana, que pronto se volverán canónicas, están casi definidas. Enunciémoslas: la dimensión de los pasillos (de una y otra parte del escenario) debe tener por lo menos el tamaño de la mitad de la abertura del marco del escenario. Los espacios disponibles por encima, que constituyen los telares, y por debajo, deben tener por lo menos el tamaño de la altura de abertura máxima del marco de escena. El trabajo de los actores, más libre sobre un espacio como éste,

se hace móvil y dinámico. La medida de las partes ocultas del escenario (telares y fosos) permitirá tornar más compleja la maquinaria y desarrollar la introducción de lo maravilloso en las obras de teatro “de maquinaria” y en el escenario lírico, en el siglo XVII.

La gran creación de Palladio se encuentra en el muro de escenario. Esta fachada monumental, decorada en forma de arco de triunfo, con tres aberturas, parece reproducir el *frons scaenae* latino. La más grande, situada al centro, se llama, de acuerdo con el modelo antiguo, *porta regalis* (puerta real). Las otras dos, laterales, se llaman *hospitalia* (puerta de los huéspedes). Otros dos muros, laterales, perpendiculares al muro del fondo, llevan cada cual una abertura. Estos retornos de ángulo, en los extremos del escenario (llamados por Vitrubio *versurae procurrentes*) encierran el proscenio en tres lados: comienza el proceso de encajonamiento del escenario. La teatralidad de este escenario es tan impactante que inspiró a Jean-Louis para instalar el decorado de *Fedra* en 1958. Gérard Philipe, quien en 1952 interpretó en ese lugar *El Cid*, declaró, consciente de la singularidad de este espacio: “El teatro actúa por sí mismo.”

Este muro, detrás del cual se perciben, en segundo plano, las calles de una ciudad rodeadas de monumentos antiguos, a pesar de las apariencias, no tiene nada en común con el muro antiguo. Sonrel escribe: “El ‘muro’ antiguo que constituía un fondo sólido para los comediantes se convierte en un marco para esos decorados, un arco de triunfo, que abre espacios infinitos hacia todos lados”. Ya no constituye un sendero sino que, por el contrario, revela la presencia de la ciudad, que se extiende a lo lejos. En el más allá escénico, gracias al fuerte declive del piso y a la perfección del efecto engañoso, es donde se introduce profundidad. Lentamente se

va a crear la ilusión, en el escenario a la italiana, de que no hay una frontera precisa entre el espacio escénico y el espacio dramático, y que los lugares mostrados a la vista del público por el escenario tienen una continuidad a través de pasillos, de acuerdo con un plan coherente (lámina 17).



Lámina 17. Partes del escenario a la italiana

- *Aleotti*. También el teatro Farnese, requerido por el duque de Parma al arquitecto Aleotti, se conserva hasta la actualidad. Aunque fue destruido en la última guerra, se reconstruyó de acuerdo con sus planos originales. Erigido treinta años más tarde que el Teatro Olímpico, difiere de éste en su concepción del escenario. Mientras que Palladio deja entrever, a través de las aberturas del muro de escena, una serie de calles, Aleotti lo abre sobre una amplia perspectiva única, en el eje del teatro,

rodeado por casas colocadas en el primer plano, no en el segundo. Los elementos del decorado constituyen un verdadero marco, que posteriormente es susceptible de cerrarse por una cortina. Por fin se encuentra el modelo del escenario a la italiana, que toda Europa imitará posteriormente. Semejante arquitectura despertaba la admiración de Gordon Craig, quien escribía, en *El teatro en marcha*:

En Parma existe un teatro que construyó G. B. Aleotti y que fue terminado en 1619; se le llama el 'Teatro Farnese'. Perfecto en lo que toca al esplendor, sin ser un teatro perecedero, ni un teatro perenne, es representativo de todo lo 'mejor' que debió haber sobrevivido e incorporado al teatro actual pero que desapareció rápidamente. El 'Teatro Farnese' permaneció con la huella del genio de aquel que lo edificó.

Las condiciones de la representación en Francia

- *Los lugares de espectáculo.* La influencia italiana en la arquitectura teatral francesa no es inmediata. Serlio, cuyo *Segundo libro sobre la perspectiva*, se tradujo al francés desde 1545, permanece sin embargo en Francia, llamado por Francisco I. Pero la concepción del teatro en ese lugar es todavía medieval. La moda está en las grandes Pasiones, como *La Pasión de Valenciennes*, actuada en 1547; gran parte de ellas se representa la mayoría de las veces al aire libre. Tampoco se siente la necesidad de construir un teatro permanente. Sin duda Montaigne es uno de los primeros en lamentar la ausencia de una sala de espectáculos en las grandes ciudades: "Y juzgaría razonable [...] que en las ciudades pobladas hubiera lugares destinados y dispuestos para estos espectáculos." (*Ensayos*, libro I, capítulo 26). Al final del siglo XVI, para satisfacer el gusto por el espectáculo, que favorece Enrique

IV, se acondicionan salas de juego de pelota de manera sencilla, en París y en provincia. Habrá que esperar a Richelieu para que se construya el primer teatro francés en 1640, bajo el modelo italiano: el Palais Cardinal.

El único teatro parisino, el Hôtel de Bourgogne, construido en 1548 por los Cofrades, sólo se modernizará a partir de la mitad del siglo XVII. El escenario mantiene una solución comprometida entre el decorado simultáneo de mansiones, heredado de la Edad Media, y el decorado en perspectiva. Tres o cinco compartimientos escénicos autónomos se articulan, de acuerdo con una planta trapezoidal, alrededor de un espacio neutro en donde se desarrolla la actuación. Es posible mostrar por unos momentos un decorado de interior jalando un “tapiz” (es decir, una pequeña cortina) colocado delante de uno de los compartimientos. La antigüedad de la sala del Hôtel de Bourgogne no es suficiente para explicar la lentitud con la que se impuso ahí la perspectiva. En el siglo XVI esta sala no recibe las obras de teatro de los humanistas, que requerían de un decorado en perspectiva. Después, en el primer tercio del siglo XVII, autores dramáticos y decoradores franceses se niegan a abandonar el decorado de compartimientos, tan adaptado al gusto barroco, que representa elementos heterogéneos sobre una sola imagen.

De acuerdo con una convención tácita, cuando el actor hace su aparición por uno de los compartimientos, ya sea que se acomode frente a él o que pase a declamar al centro, define el lugar de la acción que se supone va a representar. De esta manera confiere al escenario completo una función provisional, hasta que la aparición de otro actor, que entra por otro compartimento, lo modifica. Este recurso se considera de buen gusto hasta el momento en que el criterio clásico impone la unidad de lugar. De esto da testimonio Scudéry, feroz enemigo de Corneille, en sus

"Observaciones sobre El Cid": "Al respecto, digamos una vez más que el teatro (el escenario) se entiende tan mal, que un mismo lugar representa los aposentos del rey, los de la infanta, la casa de Ximena, y la calle, casi sin cambiar de fachada, de tal manera que el espectador no sabe, con frecuencia, en dónde están los actores".

La particularidad del escenario del Hôtel de Bourgogne –desde el principio del siglo XVII, posiblemente antes– es que tiene dos planos, el gran escenario y el “pequeño teatro”. Este escenario sobrepuesto, menos profundo, se considera adecuado para los juegos de teatro en el teatro, apreciados por los barrocos. Así, se vuelve a descubrir hoy, con puestas en escena como la de *El Cid*, con Gérard Desarthe (en Bobigny, 1988), su adaptación perfecta a la escritura preclásica.

- *El fracaso del teatro regular (1552-1598)*. Firme en su repertorio de farsas y de moralidades, el Hôtel de Bourgogne permanece cerrado para las obras de los humanistas. Las tragedias y comedias se actúan cuando se celebran las fiestas principescas, en donde se acondiciona un salón del palacio para mostrar un espectáculo único. De la misma forma se representan por compañías de actores principiantes, con medios improvisados, en los colegios, en donde los letrados son sensibles al nuevo espíritu.

Apenas cuatro años después de la prohibición de los misterios en París, que sella el fin del teatro medieval, en 1552 Jodelle crea, con *Cleopatra*, la tragedia humanista. A pesar del entusiasta recibimiento que tuvo en el hotel de Reims, su obra sólo fue representada dos veces en París: una, en honor de Enrique II y su corte; la segunda, frente a un público culto, en el Colegio de Boncourt, arreglado para tal propósito como un "teatro a la antigua". Apenas con veinte años, Jodelle

–quien representaba a Cleopatra– dirigía con fervor esta puesta en escena que abría una nueva etapa en el teatro francés.

Asimismo, se le debe la primera comedia humanista, *Eugène*, la cual corrió la misma suerte. Robert Garnier fue llevado a escena en condiciones parecidas. Sin embargo sus tragedias, desde *Porcia* (1568) hasta *Las judías* (1582), representadas con mucha más frecuencia que las de Jodelle, le valieron cierta celebridad. En cuanto a Montchrestien, su *Sofonisba* conoció un éxito regular en 1595.

Aun cuando se dispone de documentos que tratan sobre las representaciones de tragedias, nada permite afirmar, por el contrario, que las comedias humanistas fueran actuadas. Las obras de teatro de Larivey, publicadas entre 1579 y 1611; *Los contentos*, de Odet Turnèbe, compuesta hacia 1581, y que en su conjunto se consideran como las obras maestras de la comedia humanista, posiblemente nunca pasaron la prueba de fuego.

El teatro humanista, representado ante príncipes y letrados, no llegó al gran público. A falta de textos dramáticos poderosos, así como de lugares escénicos acordes con el nuevo espíritu, el teatro perdió, en la segunda mitad del siglo XVI, la inmensa popularidad de que gozaba en la Edad Media. Sin embargo se trata de un periodo fecundo, en el cual el trabajo de los teóricos preparó, con mucha anticipación, la eclosión de la doctrina clásica. Las exuberancias barrocas, que están en el origen de la renovación teatral a principios del siglo XVII, colocan momentáneamente en una situación poco ventajosa la observancia de los principios inspirados por la Antigüedad.

- *El gusto por la irregularidad (1598-1640)*. Las obras de teatro humanistas, a las cuales la presencia de los coros les da un tinte lírico, se desarrollan a un ritmo lento. Con monólogos interminables y largos parlamentos, cansaron al público, deseoso de acción, ávido de emociones violentas. También los autores dramáticos, a fines del siglo XVI, van a abandonar las reglas de composición aristotélica, apremiantes, que el clasicismo volverá a introducir con más rigor y sin preocuparse ya del decoro. Regresan a un concepto más libre de la escritura escénica, comparable, de acuerdo con diversas opiniones, a la practicada en aquel entonces por los isabelinos en Inglaterra.

En París el paso de compañías nuevas aporta renovados bríos que favorecen este cambio. En 1598 la renovación del privilegio de los Cofrades perpetúa su monopolio sobre los espectáculos parisinos. Sin embargo, como sus producciones, pobres y envejecidas, no dejan ya buenas ganancias, se ven obligados a rentar sus salas a teatros ambulantes: comediantes italianos, compañías de provincia. Estos hombres de oficio, que sólo conocen una exigencia, la del escenario, no se preocupan por la teoría. El público, rápidamente seducido por su concepción espontánea de la actuación, descubre, gracias a ellos, los placeres de la irregularidad.

En 1623 una de esas compañías itinerantes da a conocer a Alexandre Hardy, en el escenario del Hôtel de Bourgogne, del cual se convertirá en el actor principal. Poco preocupado por la regularidad, lleva a escena un gran número de personajes. Hace evolucionar sus héroes a lo largo de la obra teatral manejando sin límites el tiempo y el espacio; de esta manera da a la acción una complejidad que no existía en el teatro de los humanistas. También suprime poco a poco los coros, que vuelven

lento el ritmo. Su originalidad termina allí: por otra parte, permanece fiel a los procedimientos de composición de Garnier, quien imita a Séneca; conserva un interminable prólogo de apertura, declamado por una sombra hierática, y un largo monólogo al principio de cada uno de sus actos.

Rotrou, fascinado por el barroco, dinamiza todavía más el ritmo de la acción. Sus intrigas, cuyo motor principal es el azar, son abundantes en peripecias inesperadas. Tal es el caso de otros autores dramáticos barrocos, como Scudéry, quienes fascinan al público del primer tercio del siglo XVII.

En cuanto a Corneille, cuando da a conocer su primera comedia, *Melita*, en 1629, ya no se preocupa por las reglas. Después justificará esta actitud al decir: "Esta obra de teatro fue mi ensayo, y no se preocupa por observar las reglas, ya que no sabía que existieran". Él también se da gusto, en sus primeras comedias, de 1629 a 1636, construyendo intrigas complicadas en las cuales se desarrollan varias acciones. *La ilusión cómica* es una obra maestra de la irregularidad. Corneille se permite esta libertad en 1636, antes de someterse a las reglas clásicas, que comienzan a imponerse. Ese "extraño monstruo" es, según sus propias palabras, "una intriga amorosa extravagante" que lleva una tragedia en el interior de una comedia. Un mago, en una gruta, hace aparecer la sombra de su hijo a un padre que no tiene noticias de él. De esta manera lo hace presenciar las desventuras que éste se encuentra viviendo; después le muestra la tragedia que este mismo hijo, convertido en actor, representa, pero sin avisarle que sólo se trata de un espectáculo.

El primer acto sólo parece un prólogo, escribe Corneille. Los tres siguientes componen una obra de teatro que no sé cómo nombrar: El final (la salida) es trágico, pero el estilo y los personajes son completamente de comedia. El quinto acto es una tragedia bastante corta como para no tener la justa grandeza que demanda Aristóteles. Si se hila todo esto junto se forma una comedia.

Parece que los barrocos hubiesen rivalizado en irregularidad. Les agradan los géneros recientes, sobre los cuales nadie ha legislado todavía: la pastoral y la tragicomedia; asimismo, el público los recibe con gusto. La pastoral es una obra de teatro en donde pastores fantásticos se divierten cariñosamente en un marco (...) bucólico. El género, nacido en Italia –en donde se absorbe rápidamente por la ópera– con la *Aminta*, de Torquato Tasso (1573), y *El pastor fiel*, de Guarini (1580), conoce en Francia un gran auge, cuando es importado a principios del siglo XVII. *Las pastorales*, de Racan, en 1625; la *Silvia*, de Mairet, en 1628, tuvieron un éxito increíble. Las intrigas de la pastoral hacen más complejas, a su antojo, las situaciones en cadena creadas por el amor no compartido. De la misma manera, está de moda la tragicomedia.

Este género, desconocido en la Antigüedad –aun cuando un pasaje del *Anfitrión*, de Plauto, da al término una autoridad usurpada–, permite todas las irregularidades. En la tragicomedia domina la tragedia, animada por momentos cómicos. En la época inmediata anterior, Garnier creó la tragicomedia, con *Bradamante*. Esta obra de teatro de 1582, que toma su tema de la Edad Media, contrasta con las tragedias anteriores, griegas o romanas, y con la siguiente, de inspiración bíblica. También se distingue del resto de su producción por la supresión de los coros, a los cuales, por lo demás, recurre de manera sistemática. Rotrou, cuya carrera dramática va de 1628 a 1649, manejó magistralmente este género,

utilizando con soltura elementos agradables en sus obras de teatro más crueles. Corneille, para quien las reglas clásicas constituirán obstáculos, aprecia en su juventud la libertad que da la tragicomedia. Después de *Clitandro*, que lleva a escena en 1630, le da su carta de nobleza a este género con *El Cid*, representada en 1637. En 1660, al hacer la edición completa de sus obras, es cuando retoma el término de tragicomedia. Debido a que el género no satisface ya el gusto clásico, adapta *El Cid* como tragedia, tras modificar el desenlace.

El gusto por el espectáculo, que el teatro humanista no buscaba satisfacer, renace con el barroco. Pierre Delaudun d'Aigaliers, poeta y teórico, rechaza en su *Arte poética*, el punto de vista de Horacio, según el cual no se tenían que representar escenas sangrientas:

Lo correcto es que esto no se puede representar allí, pues, ¿cómo se podría desmembrar a un hombre en el teatro? Bien podría decirse que se le va a desmembrar en la parte trasera y después salir a anunciar que este hecho ha quedado consumado, y llevar su cabeza o alguna otra parte de su cuerpo. Sobre esta cuestión, mi opinión es que la mitad de la tragedia se actúa tras bambalinas.

Volvemos a encontrar en Hardy y en Rotrou el realismo macabro heredado de los misterios. Hardy muestra escenas crueles y asesinatos. En *Scédase*, los cadáveres de las dos hijas del héroe son lanzados a un pozo. En 1636 Rotrou, en *Hércules moribundo* nos hace presenciar la agonía y después la apoteosis de Hércules. Entre los accesorios del Hôtel de Bourgogne se encuentran entonces "tumbas, sangre, puñales, una camilla cubierta de negro, una mujer sin cabeza, cabezas ficticias, corazones, esponjas que gotean sangre".

En 1634 Corneille, con su primera tragedia, *Medea*, no duda en hacernos presenciar la muerte de Creúsa quien, devorada por el fuego de la túnica mágica de Medea, se retuerce de dolor, así como el sufrimiento de Creonte, quien se abre un costado. Él mismo, a través de la mirada desesperada de Jasón, subraya la crueldad de la escena: "¡Qué veo aquí, buenos dioses! ¡Qué espectáculo tan horroroso!/ A cualquier parte que mis ojos lleven mi vista errante/ veo, o a Creonte muerto, o a Creúsa moribunda." (V, 4)

La brutalidad de algunas escenas de *Clitandro* –su primera tragicomedia, escrita en 1630– logra estremecer. En ellas se sigue el rastro de un criminal herido a través de las huellas de sangre que deja marcadas en el piso: el hecho que le precede es que una joven se defiende de un pretendiente, al cual rechaza, y que intenta violarla; en el forcejeo le clava un prendedor de pelo en el ojo. En el prefacio de esta obra, Corneille subraya la audacia de su trabajo: "Puse los accidentes mismos en escena".

Decorado múltiple y unidad de lugar

La escena renacentista, italiana o francesa, ofrece un decorado exterior, un lugar de la ciudad o un crucero que favorece los encuentros.

- *Las tres escenas*. Serlio, imitando a Vitrubio, clasifica los decorados en tres categorías. La escena trágica está decorada con monumentos a la antigua, palacios o templos dispuestos en perspectiva a lo largo de una alameda central; la escena cómica está decorada con casas al estilo gótico o renacentista, en tanto que la

escena satírica, propicia para la pastoral, ofrece el espectáculo de un lugar silvestre: un campo con un arroyo o una fuente, árboles, un bosque, a veces una gruta, etcétera. Estos decorados de usos múltiples, codificados por Serlio, que conoce los orígenes de los decorados de repertorio, se utilizarán en la mayor parte de los teatros hasta mediados del siglo XVII y, con frecuencia, más allá de esta época; aseguran la transición entre el concepto antiguo, donde la acción se llevaba a cabo al aire libre, delante de un simple muro, y la escena clásica, que mostrará a los espectadores el interior de los lugares, de los que anteriormente sólo se conocían las fachadas.

Sonrel escribe: "La convención que marca la supresión de la cuarta pared de una sala parecía antinatural, al grado de no admitirlo ni por un solo instante. Anteriormente se presenciaban las escenas que se desarrollaban en el interior de las casas gracias a las ventanas o a las galerías ampliamente desplegadas". Desde el Renacimiento, las puertas y ventanas llegan a ser elementos constitutivos del escenario a la italiana: a través de ellas se puede escuchar una conversación sostenida en el interior de una casa; si se entreabren, un personaje puede, desde el interior, conversar con un protagonista que se encuentre en el escenario.

- *Complejidad de la unidad de lugar en los humanistas.* Un dispositivo como éste impide al autor dramático situar la acción en lugares alejados unos de otros en la realidad, como era el caso de los misterios, pero le permite una relativa flexibilidad ya que la plaza de la ciudad reúne varios lugares. La pluralidad de lugares que ofrecía el teatro medieval se abandona en beneficio de una unidad compleja. Por

una especie de convención tácita, en el escenario se pueden representar de manera simultánea lugares que la vista logra abarcar en la realidad.

Jodelle hace uso de este recurso en la mayoría de sus obras. De esta manera, la acción de *Dido* tiene lugar tanto en la puerta como frente al castillo de la heroína, dos lugares que parecen estar un poco alejados. Todos los humanistas seguirán su ejemplo. Jean de la Taille, quien escribe una decena de años después de él, en *Saúl el furioso* –tragedia de 1562 cuyo tema se toma de la Biblia–, sitúa la acción tanto delante de la tumba de Saúl como delante de la casa de la hechicera que se supone está cerca del campo. Las indicaciones que da, concernientes a la posición relativa de los dos lugares, permanecen indefinidas a propósito.

Garnier, el autor más representado en el siglo XVI, crea sus obras poco después de Jean de la Taille; Garnier resuelve el problema del lugar múltiple situando la acción de *Antígona*, no como lo hace Sófocles (delante del palacio real) sino "a las afueras de las puertas de la ciudad de Tebas", en el marco de un decorado satírico. Así, en sus obras utiliza una cueva, donde Edipo descansa en el acto I y Antígona está aprisionada en el acto IV.

En su tragicomedia, *Bradamante*, escrita en 1582, Garnier tiene problemas para conciliar su tema, –cuya acción, tomada de Ariosto, se desarrolla en lugares muy lejanos uno del otro–, con las soluciones que le ofrece el escenario de su época. Se ve obligado a concentrar la acción en París, en tres lugares relativamente cercanos: la tienda de León, la casa de Aymon y el castillo de Carlomagno. Como todavía queda una distancia que separa estos tres lugares; Garnier, hábilmente, intercala una o varias escenas mientras que un personaje da la impresión de desplazarse de un lugar a otro fuera de escena. Llega a suprimir o a transformar los sucesos

narrados por el Ariosto que no pueden desarrollarse en ninguno de los tres lugares mencionados arriba (lugares alejados de París, episodios en el bosque, escenas de interiores). La unidad que adopta, como muchos otros autores dramáticos de su tiempo, es la que seguirá aún el joven Corneille en sus comedias.

- "*La unidad de ciudad*" preferida por los barrocos. Las primeras obras de Corneille, desde *Melita* (1629) hasta *El Cid* (1637), en las cuales el barroco alcanza un punto de perfección, se escriben para ser representadas con un decorado de compartimentos. Las lacónicas indicaciones inaugurales que este autor da en la mayor parte de sus comedias de juventud, del tipo de "La escena tiene lugar en París", no significan que respete estrictamente la unidad de lugar, de la que se preocupa poco en esta época. La única cosa que rechaza, en nombre de la verosimilitud, es el recurso que consiste en transportar al espectador de una ciudad a otra: "Este sentido común, que constituía toda mi norma, me había provocado la suficiente aversión a esa terrible falta a la regla que colocaba a París, Roma y Constantinopla en el mismo teatro, para reducir el mío a una ciudad, escribe en el análisis de *Melita*". Agrega que los personajes de su obra parecen "residir en barrios tan alejados uno del otro que parecería casi imposible que se conocieran".

A pesar de este alejamiento que el espectador debe suponer, coexisten alrededor de una plaza o de una y otra parte de una calle las casas de todos los protagonistas: la de Melita, la de Clitor, y la de Tircis y Cloris. El decorado de *La galería del palacio* (1632) yuxtapone dos lugares situados en barrios distintos de París: la galería del palacio de justicia –lugar de paseo con arcos y lujosas tiendas que, por entonces, llaman la atención de la gente distinguida– y una calle del Marais,

el barrio de moda. En *Medea*, donde "la escena transcurre en Corinto", coexisten tres lugares: la gruta de Medea, la prisión de Egeo y la plaza pública.

La única unidad que Corneille respeta en esa época, como él mismo lo precisa en la "Advertencia al lector" que precede a *La viuda* (1631), es la unidad de ciudad: "En cuanto a la unidad de lugar, la interpreto a mi manera, y la limito a la amplitud del teatro o la extiendo a toda una ciudad, como en esta obra". Corneille procede de la misma manera en *El Cid*, representado en el Marais en 1637. Más adelante, en 1660, explicará su modo de proceder en el *Discurso de las tres unidades*, publicado al inicio del tomo III de sus *Obras*: "*El Cid* multiplica todavía más los lugares particulares sin abandonar Sevilla: el teatro, desde el primer acto, es la casa de Ximena, el apartamento de la infanta en el palacio del rey y la plaza pública; en el segundo le agrega la recámara del rey, y sin duda hay algo de exceso en esta licencia".

Las reservas que al parecer enuncia no tienen más propósito que el de satisfacer a los doctos. A Corneille no le es fácil adaptarse a la unidad de lugar en 1660, época en la que ésta se impuso; la complejidad de sus intrigas le parece siempre más compatible con la unidad de ciudad. "Convengo con mucho gusto en que lo que representen en una sola ciudad se haga acorde a la unidad de lugar. No es que yo pretenda que el teatro represente a esta ciudad entera, ya que eso sería demasiado vasto, sino solamente dos o tres lugares particulares encerrados en el límite de sus murallas." Este artista tiene conciencia de que el espacio escénico, construcción imaginaria, permite todas las libertades. ¿Acaso no lo dice, en el Examen, de *Clitandro*?:

Por lo demás, dejo el lugar de mi escena al gusto del lector, aunque aquí sólo me costara nombrarlo. Si mi tema es verdadero, tengo razón para callarlo; si se trata de una ficción, ¿qué caso tendría seguir no sé qué coreografía para dar un aliento a la historia, atribuir a un país de príncipes imaginarios y narrar sus aventuras, que no se leen en las crónicas de su reino? De esta manera, mi escena se sitúa en el castillo de un rey, próximo a un bosque; no determino en ella lo que es la provincia ni el reino; donde usted la sitúe allí se mantendrá.

Sin embargo, este mismo Corneille es el que creará el clasicismo, apenas cuatro años después de *El Cid*. Muchas cosas cambiaron, como se verá, en el curso de estos cuatro años, tanto en el lugar escénico como en el gusto del público.

EL ESCENARIO EN LA ÉPOCA CLÁSICA

Con la construcción del primer escenario a la italiana en Francia, en 1641, el teatro se orienta hacia dos caminos muy diferentes. La comedia y la tragedia encuentran un modo de expresión privilegiado en el decorado único, el cual destaca el lugar del personaje mientras que las obras armonizadas con música y danza crean sus efectos utilizando la libertad que ofrece el decorado sucesivo y la maquinaria. Los clásicos franceses, Corneille, Molière y Racine, aun cuando concibieron lo esencial de su obra para el decorado único, no desdeñaron las obras de gran espectáculo.

Condiciones de la representación

La eclosión del teatro en el siglo XVII es el resultado de la conjunción de varios factores. La protección real, la construcción de teatros permanentes y la pasión por la puesta en escena que despierta el fenómeno transforman las condiciones de la representación.

- *Un mecenazgo estatal.* A partir de 1635 se presencia, gracias a Richelieu, una verdadera rehabilitación del teatro y del oficio de actor, descrito hasta aquella época de una manera severa: "Una vez que el escenario se limpie de toda clase de suciedad puede glorificarse con la reconciliación de la comedia con sus devotos y de la voluptuosidad con la virtud", le escribe Balzac, en una carta fechada en 1636. El cardenal, apasionado por el teatro, se enorgullece de escribir —aun cuando, presionado por el tiempo, se sirve de la ayuda de autores dramáticos experimentados, como Chapelain o incluso Corneille—; visualiza el medio más seguro de controlar la opinión involucrándose en la cultura desde las altas esferas. En 1640 le encarga al abad D'Aubignac escribir un *Proyecto de reestablecimiento del teatro francés*. Este predicador, convertido en autor dramático, hace el balance de los males que sufre en ese entonces el teatro, tanto desde un punto de vista moral como desde un punto de vista estético.

Existen tres razones que vuelven necesaria la reivindicación del arte teatral: para el espectador ir al teatro significa pecar; con respecto a los actores, quienes tienen fama de tener una moral relajada, llevan sobre sus espaldas el peso del

desprestigio y, a los ojos de los regidores, el teatro no es favorable para la paz de la ciudad, ya que con frecuencia sobrevienen peleas a la salida de los espectáculos. Aún hay otros tres inconvenientes que explican el desinterés del público, que D'Aubignac exhorta a solucionar; éstos se refieren a la calidad de los espectáculos: actores, "poemas dramáticos", decorados, con frecuencia son pésimos.

Richelieu levanta una verdadera campaña de prensa en favor del teatro, orquestada por escritores como Balzac, Boisrobert o Scudéry. Dos obras representan el cambio que se opera en ese momento: la *Comedia de comediantes*, de cuyo "poema dramático" Scudéry hace un elogio, desde 1635, y *La ilusión cómica*, que sale a la luz el año siguiente, en donde Corneille crea el personaje de un orador en favor del teatro: "En la actualidad el teatro/ se encuentra en un punto tan alto que todos lo idolatran/ y lo que su tiempo veía con desprecio/ ahora constituye la adoración de todos los buenos ingenios". (V, 6)

En 1635, el rey subvenciona a los comediantes del Hôtel de Bourgogne y una joven compañía, instalada desde 1629 en el barrio del Marais, que acaba de descubrir Corneille. Los Grandes Comediantes, a quienes les hace competencia el Théâtre du Marais, pierden su monopolio sobre los espectáculos parisinos. Durante los treinta años que corresponden a la expansión del teatro clásico, bajo Richelieu y Mazarin, el teatro goza de la protección real. A la muerte de Mazarin, en 1661, Colbert, menos letrado que sus antecesores, confía a Chapelle, poeta y crítico literario, la tarea de seleccionar a los mejores artistas para el rey; de esta manera Molière y Lulli serán introducidos a la corte. Pero, desde 1665, jansenistas y devotos, instigados por hombres como Nicole, Conti o Bossuet, vuelven a atacar al teatro, al

que Luis XIV protege hasta 1680 y en el que pierde interés más tarde bajo la influencia de Madame de Maintenon.

- *Nuevas salas.* Por fin, después de 20 años, se construyen tres grandes teatros: en París y en la corte, cuna de las obras clásicas del teatro francés, y, más tarde, las primeras óperas. El Marais, hasta 1644, no es más que una sala en desuso; el escenario de este antiguo juego de pelota, colocado en uno de los pequeños costados del edificio, lleva, como el del Hôtel de Bourgogne, dos plataformas, los escenarios pequeño y grande. Varias galerías de madera sobrepuestas, divididas en palcos, cubren lo largo de los muros laterales. La galería que está situada enfrente del escenario se supera por el "anfiteatro" de gradas.

Algunos nobles toman su lugar –desde el éxito de *El Cid* o posiblemente desde antes– en asientos instalados a los lados del escenario, costumbre molesta para los actores, que se prolongará hasta 1759 en la Comédie-Française. Reconstruido en 1664 a causa de un incendio, e inaugurado de manera triunfal por Corneille con *La continuación del mentiroso* y *Rodoguna*, el Marais se convierte en un teatro moderno al que asiste todo París (lámina 19). Molière se inspira en él cuando funda, en ese mismo año, en el juego de pelota de la Cruz Negra, el Illustre Théâtre. Tres años más tarde sirve, de igual manera, como modelo a los comediantes de la compañía real, a partir de la transformación del Hôtel de Bourgogne. El lujo con el que es reconstruido justifica esta alusión de Rotrou, en *San Ginés*: “El teatro de hoy, regio en su estructura,/ admirable en su arte, y rico en su pintura/ es promisorio para el sujeto de las mismas cualidades”.

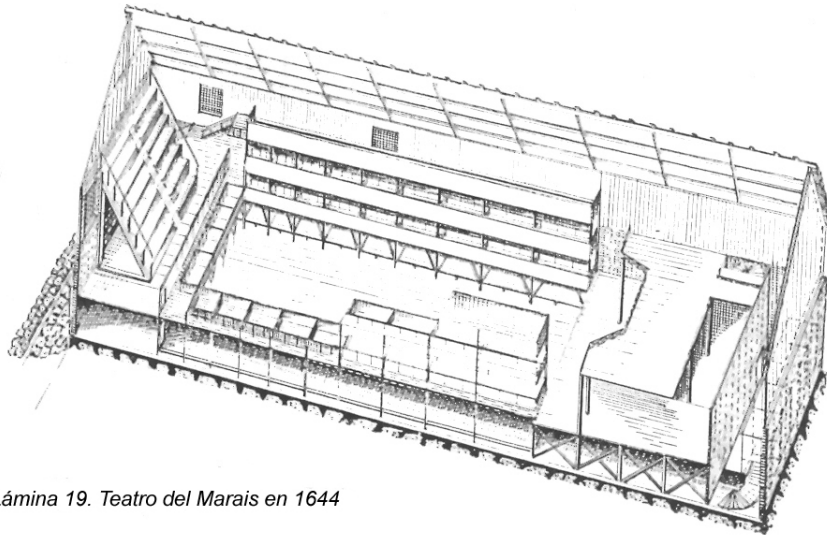


Lámina 19. Teatro del Marais en 1644

Las transformaciones conciernen más a la arquitectura de la sala que al escenario mismo, el cual es poco modificado. El nuevo teatro, inmenso, puede recibir mil quinientas personas, acomodadas de acuerdo con su rango social, en cuatro clases de lugares: el anfiteatro, los cuarenta palcos, los lugares del patio de butacas y del "paraíso": de esta manera se denomina la galería lateral alta que ocupan los espectadores menos afortunados. Desde entonces, la estructura de la sala a la italiana, aun cuando su forma arquitectónica definitiva no está todavía establecida, reflejará las jerarquías sociales. La sociedad se coloca en escena de acuerdo con un protocolo estricto, tanto en el teatro como en todos los lugares en los que se muestra.

En 1635 París está dotado de dos teatros permanentes subvencionados, el Hôtel de Bourgogne y el Marais, no así la corte, que aún no cuenta con ellos pues está acostumbrada a acondicionar lugares provisionales en los palacios para la

celebración de sus fiestas. En Versalles, durante todo el siglo XVII, los espectáculos se dan en el decorado de la corte de marfil o en los teatros verdes, levantados en el parque. Richelieu es el encargado de la edificación de la primera sala a la italiana (lámina 18). En 1641, le encarga al arquitecto Lemercier construir una sala de espectáculos en el Palais Cardinal –el cual, poco tiempo después de su muerte, se convierte en el Palais-Royal, en donde Molière se instalará en 1661–. El escenario, un poco más elevado, está rodeado de un cuadro arquitectónico adornado con columnas jónicas y estatuas. Este cuadro de escena abre una ventana sobre un lugar ficticio que parece real por un momento. Un telón, cuyo difícil manejo lo hace inútil entre los actos, cae y se vuelve a levantar al principio y al final de la representación. El cuadro, que separa definitivamente a los actores de los espectadores, crea el ilusionismo, el cual desde entonces caracterizará al teatro a la italiana.

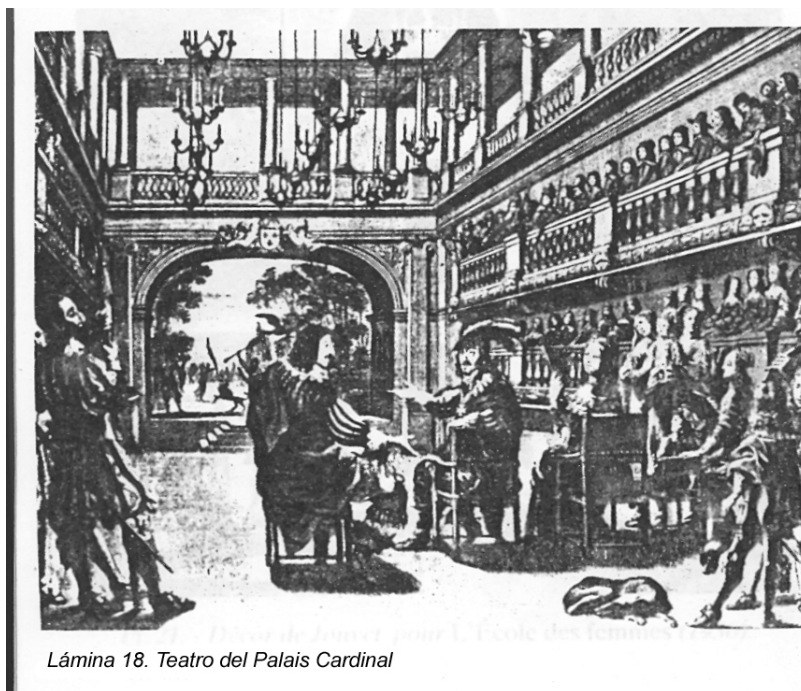


Lámina 18. Teatro del Palais Cardinal

En *La práctica del teatro*, en el capítulo "De los espectadores", D'Aubignac precisa que los actores deben desempeñar sus papeles:

como si no hubiera espectadores, es decir, todos los personajes deben actuar y hablar como si fueran verdaderamente el rey y no como Bellerose o Mondory (actores célebres); como si estuvieran en el palacio de Horacio en Roma, y no en el Hôtel de Bourgogne en París; y como si nadie los viera ni los escuchara, sólo como los que están sobre el escenario actuando igual que si estuvieran en el lugar representado. Lo que debe quedar bien establecido es que todo lo que parece afectado con el propósito de dar gusto a los espectadores, se convierte en un vicio.

El teatro se inaugura con *Mirame*, tragicomedia de Desmarets. El espectáculo inicia una nueva época pues ofrece la primera verdadera realización en Francia del decorado en perspectiva. Una galería cubierta de bastidores laterales simétricos, en forma de peristilo de columnas toscanas, convergía a lo lejos hacia un paisaje marítimo. Los artificios creados por la maquinaria despertaron un vivo entusiasmo: "Había máquinas que elevaban el sol y la luna y reflejaban el mar a lo lejos, cargado de olas". Aun cuando *Mirame* se representó con un decorado único, el escenario estaba dotado de una maquinaria lo suficientemente compleja como para presentar decorados sucesivos con cambios de vista instantáneos. Torelli los perfecciona desde 1647; matemático, arquitecto, mecánico, pintor y poeta, este italiano reflexionó sobre las lecciones de Sabbatini, cuyo tratado de 1637 agrupa todos los artificios técnicos que permiten crear la ilusión (lámina 20). Célebre en toda Europa desde el momento en que creó la maquinaria del Teatro Novissimo de Venecia, realiza en París la mayor parte de la maquinaria de los grandes espectáculos.

Cuando el Palais-Royal se ve demasiado pequeño, Le Vau levanta en el Louvre, en 1662, el Teatro de las Tulerías, destinado al arte lírico. La inmensa sala se expande a todo lo ancho del Pabellón de las Tulerías; por un lado desemboca

hacia los jardines del palacio y, por el otro, hacia la corte del Carrusel. Esta orientación es el origen de los dos términos, *côté cour* y *côté jardin*, manera de designar las partes derecha e izquierda del escenario, visto desde la sala.



Lámina 20. Sabbatini: Instalación de un decorado en el escenario a la italiana (hacia 1638)

- *El arte de la puesta en escena.* El siglo XVII, fascinado por los recursos que ofrece la maquinaria en los nuevos escenarios, se apasiona por la puesta en escena. En la época del Gran Siglo, así como en la Grecia antigua, el arte de la conversación, la elocuencia, la declamación, desempeñan un papel fundamental en las relaciones sociales, de modo que el teatro es particularmente apreciado. Voltaire evoca con admiración el tiempo “en el que los héroes de Corneille y de Racine, los personajes de Molière, las sinfonías de Lulli y las voces de los Bossuet y de los Bourdaloue se hacían escuchar... No volverán los tiempos –agrega–, en que un duque de La Rochefoucauld, el autor de las *Máximas*, al terminar de charlar con un Pascal o un Arnaud, iba al teatro de Corneille”.

La mayor parte de los documentos que tratan la puesta en escena en el siglo XVII vienen de la *Memoria de Mahelot Laurent y otros decoradores del Hôtel de Bourgogne*. Este control, llevado de 1633 a 1688, comprende ilustraciones que contienen ciertos decorados, notas que describen los compartimentos necesarios para la acción, una enumeración de los accesorios y de los trajes utilizados en algunas obras de teatro representadas en el Hôtel de Bourgogne y, más tarde, a partir de su fundación en 1680, en la Comédie-Française. La parte que concierne a Mahelot, el primer decorador del Hôtel de Bourgogne, habría sido redactada en 1633-1634. Además de esta obra escrita por un técnico que piensa como un profesional de la escena, los textos teóricos de los autores dramáticos que participaron en la elaboración de la doctrina clásica nos legan incidentalmente su preciosa experiencia sobre la escena. En 1631, Mairet, en el prefacio de *Silvanira*, una de las primeras tragedias regulares, Chapelain, D'Aubignac en la *Práctica del teatro*, cada uno de estos tres autores, en su momento, reformulan el ideal de los humanistas, unidades y decoro. Corneille continúa este trabajo de reflexión, tanto en sus prefacios como en los *Tres discursos*, de 1660. Muy preocupado por los problemas de la puesta en escena, anota consejos destinados a los actores y al decorador. En cuanto a Molière, quien se encarga de los decorados, pone las reglas para los desplazamientos, gestos y expresiones del rostro de sus actores: es el primer director de teatro francés. En el prefacio de la edición póstuma de 1682 Lagrange escribe:

Se le ha denominado el Terencio de su siglo; esta sola palabra encierra todos los halagos que se le puedan hacer. No solamente era inigualable en la manera como sostenía todos los caracteres de sus comedias sino que además le daba un encanto muy particular por la precisión que acompañaba el juego de sus actores:

una mirada de reojo, un paso, un gesto; allí todo se observaba con una exactitud que hasta entonces no se conocía en los teatros de París.

Hasta sus detractores coinciden en este aspecto; respecto de *La escuela de mujeres*, Donneau de Visé llega a comentar: "Cada actor sabe cuántos pasos debe dar y todas sus miradas están contadas".

El decorado único

El decorado único, que se impone con el clasicismo, nace de una preocupación por la verosimilitud externa. Así se designa la verosimilitud relativa a la representación, en oposición a la, interna, que concierne a la acción. Para que la ilusión creada sea óptima en el siglo XVII, el lugar que se presenta a la vista de los espectadores no debe cambiar ya que el espectador no se mueve. En su *Discurso de las tres unidades* Corneille escribe:

Para evitar cualquier molestia en el espectador, me gustaría que aquello que se le muestra en un teatro, sin cambios, pudiese detenerse en una recámara o en un salón, de acuerdo con la elección que se hubiese hecho; desafortunadamente esto es, con frecuencia, tan dificultoso, por no decir imposible, que es necesario encontrar alguna ampliación para el lugar.

En 1640, con *Horacio*, Corneille adopta por primera vez la unidad de lugar, regla a la cual, de acuerdo con su propia confesión, jamás se plegará totalmente, excepto en *Polieucto* y en *Pompeyo*. Veinte años más tarde esta regla se vuelve ineludible. Molière, a pesar de su desinhibición, casi siempre la respeta. En cuanto a Racine, un imperativo como éste parece no limitarlo. Los tres decorados predilectos del teatro clásico son la plaza de una ciudad, el gran salón de una casa burguesa, para la

comedia, o el "palacio a voluntad", para la tragedia –de acuerdo con la expresión consagrada desde la memoria de Mahelot–; todos tienen la misma función escénica. El salón en el cual desembocan las diferentes piezas, en el interior de la casa (estancia burguesa o palacio), constituye, al igual que la plaza en el corazón de la ciudad, un cruce que favorece los encuentros.

- *La plaza de la ciudad.* Molière conserva el dispositivo preclásico al situar la acción de sus primeras comedias en una plaza de la ciudad en cuyas calles se disponen casas simultáneas. Para *El atolondrado*, Mahelot indica: "Teatro es casas y dos puertas al frente con sus ventanas". El decorado es idéntico en *La escuela de maridos* y en *La escuela de mujeres*. Un dispositivo como éste, que mantiene una multiplicidad de elementos escénicos, da más libertad al autor dramático que el decorado de interior. Corneille enfatiza que "[...] los autores de la Antigüedad, que hacían hablar a sus reyes en la plaza pública, cumplían fácilmente con la rigurosa unidad de lugar en sus tragedias"; este tipo de decorado es conveniente para el género cómico, que con frecuencia recurre a los apartados.

El artificio del apartado es más cómodo, en la medida en que el personaje que dirige una palabra destinada sólo al espectador puede sustraerse de la mirada de los otros protagonistas en un ángulo, una calle, detrás de una puerta, etcétera. Por lo contrario, esta solución no es compatible con la verosimilitud ficticia, cuando se trata de escenas de confidencias. ¿Cómo podría Arnulfo, quien secuestra bruscamente a Agnés, hablar en una plaza pública, a la vista de todos? Entonces, la verosimilitud interna y la verosimilitud externa entran en conflicto.

El problema se resolvió con el abandono de la unidad de lugar, desde la ingeniosa puesta en escena de Jouvett: los muros del jardín de Arnulfo se abrían en el momento en que la plaza pública no era conveniente para la intimidad de una escena (lámina 21). Corneille, quien en sus comedias de juventud recurre de manera sistemática a la plaza de la ciudad, toma conciencia, en forma retrospectiva, de su inconveniencia; en 1660, en el Examen de *La galería del palacio*, escribe a propósito de sus dos heroínas:

Es cierto que lo que conversan en ese lugar se diría mejor en una recámara, o en un salón, e incluso sólo para que los vean los espectadores abandonan esa puerta en la que deberían resguardarse, y van a hablar al centro del escenario. Pero se trata de un ajuste en el teatro que se tiene que permitir para encontrar esa rigurosa unidad de lugar que exigen los grandes teóricos. Se aleja un poco de la verosimilitud exacta y del decoro, pero es casi imposible hacerlo de otra manera; por su parte, los espectadores están tan acostumbrados a esto que no encuentran nada que los incomode. Los antiguos, basándose en los ejemplos de los cuales se han extraído las reglas, se daban esa libertad; escogían una plaza pública como el lugar para representar sus comedias, e incluso sus tragedias, pero estoy seguro de que, haciendo un examen minucioso, más de la mitad de lo que ponen en boca de sus personajes, se diría mejor en la casa que en esa plaza.

- *El decorado de interiores.* Si bien, en lo sucesivo, Molière utiliza las plazas de la ciudad en piezas de farsa como *Georges Dandin*, *El señor de Pourceaugnac*, *La condesa de Escarbañas*, *Las artimañas de Scapin*, recurre al decorado de interiores cada vez que confiere al drama familiar una dimensión patética. Sitúa la acción en el seno mismo de la casa para demostrar el desastre causado por la patología del jefe de familia. Orgón, "tartufado"; Harpagón, atormentado por el dinero; Filaminta, llena de bellos discursos; Argán, obsesionado con la enfermedad y con su comitiva de médicos, siembran la desgracia alrededor de ellos. De la misma manera, en el espacio cerrado de una sala se representa el drama de Alceste, mientras que el de Esganarel, de *La escuela de maridos*, y el de Arnulfo, bribones farsantes, se

exponen públicamente. Alcestes no escapa al ridículo pero el personaje, interiorizándose, es digno de compasión.

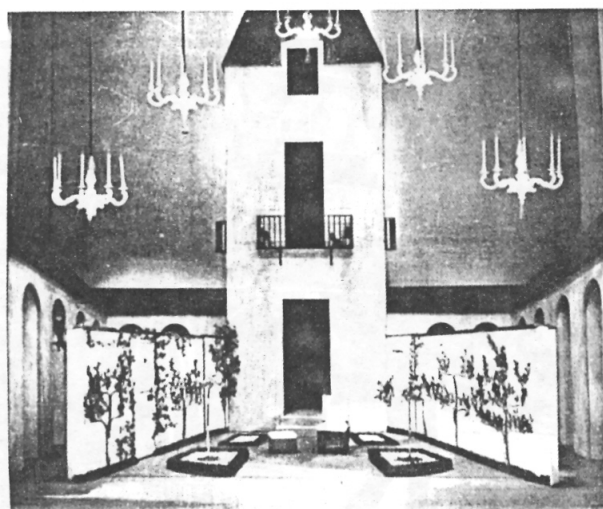
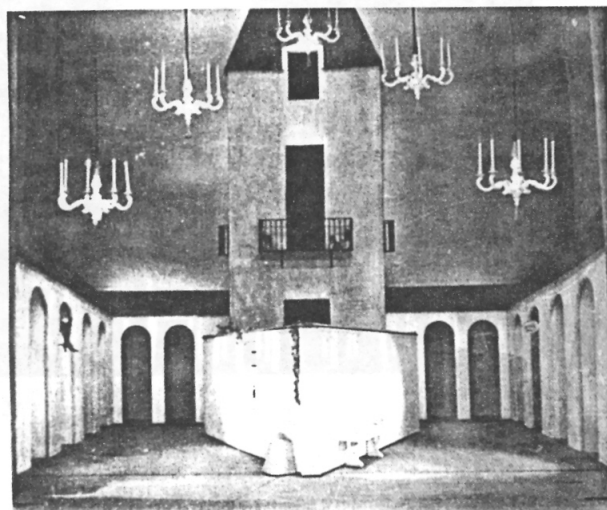


Lámina 21. Decorado de Jouvet para La escuela de mujeres (1936)

Si bien Molière, como Racine y Corneille, utiliza un interior estilizado, trata de dibujar una prolongación del espacio escénico, en el diálogo en el que los protagonistas hacen alusión a otros lugares situados detrás del escenario. Pero también se evocan otros sitios, en especial el pequeño gabinete contiguo a la sala donde Damis,

escondido, escuchará las proposiciones de Tartufo a Elmira y de donde irrumpe con el fin de confundir al impostor. De esta manera se constituye, para el espectador, una topología imaginaria de la casa. Así Molière anuncia la comedia burguesa del siglo XVIII, anclada en el realismo.

Corneille y Racine, quienes analizan a sus personajes desde el interior, privilegian el lugar cerrado. Corneille lo adopta desde *Horacio*, donde resalta, lacónico: "La escena se desarrolla en Roma, en un salón de la casa de Horacio". Por su parte, el regidor del Hôtel de Bourgogne da testimonio del mismo deseo de sobriedad: "Teatro es un palacio a voluntad. En el quinto acto, un sillón". De cualquier modo a Corneille, a quien le gustan las intrigas complejas, le resulta difícil adaptarse al lugar único, incompatible en ocasiones con la verosimilitud interna, como lo explica, a propósito de *Cinna*, en el Examen:

Es verdad que allí se encuentra una duplicidad del lugar particular. La mitad de la pieza se desarrolla en casa de Emilia, y la otra en el gabinete de Augusto. Habría resultado ridículo si pretendiera que este emperador deliberara con Máximo y Cinna si abandonaría el Imperio y no, precisamente, en el mismo lugar en donde este último va a informarle a Emilia sobre la conspiración que ha levantado en su contra.

Para resolver esta dificultad, Dullin, en su puesta en escena de *Cinna*, en 1947, en el teatro Sarah-Bernhardt, optó por el decorado múltiple preclásico. Así, escribe:

Este decorado comprende cuatro lugares escénicos:

1º La recámara de Emilia;

2º La sala en el palacio flanqueada del lado derecho del escenario por una galería interior;

3º Estas dos piezas están separadas por una larga galería que divide los apartamentos, los aleja a la vista de los espectadores y permite darles todo su valor a las entradas y salidas de los personajes. Conduce en línea directa a la zona neutra del proscenio, y oblicuamente, a cada departamento; basta con enlazarla a través de la iluminación a la casa que se quiera emplear;

4º El proscenio, que se convierte en una zona neutra por fuera de los apartamentos.

La iluminación permite a Dullin ocultar o resaltar una parte del dispositivo:

Dado que hemos escogido las 'mansiones' en un decorado único, el palacio de Augusto, conviene que cuando la acción tiene lugar en la recámara de Emilia, el salón real se hunda en la penumbra y viceversa; cuando la acción tenga lugar en este salón de la casa, la recámara de Emilia no debe tomarse en cuenta. El pasillo que separa las dos casas debe estar iluminado de tal manera que pueda comunicar una y otra según se requiera; debe dar profundidad al decorado y, para lograrlo, será atravesado al menos por dos estelas luminosas que aclararán al mismo tiempo, de paso, los rostros de los personajes.

El problema que se le plantea de manera constante a Corneille es encontrar un lugar en el que se puedan actuar tanto el conflicto político como el drama amoroso.

Me gustaría –escribe en el *Tercer discurso*–, introducir ficciones teatrales para establecer un lugar teatral que no sería ni el apartamento de Cleopatra ni el de Rodoguna en la pieza que lleva este título, ni el de Phocas, de Leontina, o de Pulcherie en *Heraclio*, sino una sala en la que desemboquen estos distintos apartamentos, a lo cual le atribuiría dos privilegios: uno, que cada uno de los que allí hablara presumiera de hablar con la misma privacidad con la que hablaría en su recámara; el otro, que en lugar de que, como es costumbre, algunas veces por decoro, los que se encuentran en el teatro vayan a buscar a los que están en su gabinete para hablarles, éstos últimos puedan buscarlos en el teatro, sin alterar el decoro, con el fin de conservar la unidad de lugar y el enlace de las escenas.

Es la solución que adopta en *Polieucto*, al situar la acción en una antecámara, entre el departamento de Félix, sede del poder, y el de Paulina, ligada por el amor tanto a Polieucto, quien se apoya en su nobleza armenia, como a Severo, acreditado por Roma.

El lugar cerrado le sienta perfectamente a Racine, quien subordina el conflicto político al drama amoroso. La pasión necesita del secreto. *La Tebaida*, *Andrómaca*,

Británico, Mitrídates, Berenice, Bayaceto, Fedra, se actúan en una sala del palacio real; *Alejandro e Ifigenia*, en la tienda de un rey. Racine, en las primeras réplicas, generalmente define el lugar de la acción como una trampa a punto de cerrarse sobre quien quiera escapar. Albina, en *Británico*, dirigiéndose a Agripina, a quien sorprende delante de la puerta de Nerón, abre el drama con estas palabras: “¿Cómo? Mientras Nerón se abandona al sueño,/ ¿es preciso que venga usted a esperar su despertar?/ ¿Que vagando en el palacio sin compañía ni escolta/ la madre de César vigile sola a su puerta? Señora, regrese a su apartamento”. (I, 1)

En Racine, las puertas de la antecámara donde se sitúa la acción siempre constituyen una amenaza. El decorado que esboza Racine en *Berenice*, al situar la escena "en Roma, en un gabinete que está entre el departamento de Tito y el de Berenice", necesita dos puertas. Delega a Antíoco, bajo pretexto de ilustrar a su confidente, el cuidado de informar al espectador:

Detengámonos un momento. El lujo de estos lugares,
lo percibo bien, Arsacio, es nuevo a tus ojos.
Con frecuencia *este gabinete regio y solitario*
es depositario de los secretos de Tito.
Aquí es donde algunas veces se esconde de su corte,
cuando viene a explicar su amor a la reina.
De su apartamento esta puerta está cercana,
y esta otra conduce al de la reina.

La interiorización del decorado implicó la desaparición del coro de la escena clásica. Como cortejo que escolta al héroe, el coro de la tragedia griega o humanista es un emblema que da prueba pública de su rango. El coro espera el final de los acontecimientos delante del palacio, sin entrar jamás. No sería conveniente que un coro acompañara al héroe clásico hasta la intimidad de una recámara; sólo una

persona cercana puede tener acceso a ese lugar: éste papel se delega al confidente quien, en el teatro clásico, sustituye al coro y queda junto al héroe con el fin de asistirlo en todas sus acciones.

El coro, que abarrotaba en el escenario exiguo tanto a clásicos como a humanistas, se hace incompatible con el nacimiento del individualismo en la conciencia europea del siglo XVII. El interés creciente que se le atribuye a la singularidad del individuo vuelve molesta la presencia del grupo. Ese testigo, percibido a partir de aquel momento como un intruso, llega a ser indeseable durante el clasicismo que orienta el teatro hacia la intimidad, al permitir que el espectador entre en la privacidad de las casas como en el secreto de los corazones. De la misma forma, la complicidad del amigo sustituye a la pompa propia del coro. En 1637, Corneille subraya, *a posteriori*, en el Examen, la novedad del papel de la "sirvienta", al dar a conocer *La galería del palacio*. Explota toda la fecundidad de este nuevo papel en *La dama de compañía*, comedia escrita poco después:

El personaje de nana, propio de la vieja comedia, y que la falta de actrices en nuestros teatros había conservado hasta entonces representándolo con hombres escondidos tras una máscara, se encuentra aquí metamorfoseado en el de la acompañante, representado por una mujer, sin necesidad de utilizar disfraz alguno.

- *Los enlaces de escenas*. Como la plaza de la ciudad, el decorado de interior puede ser fuente de inverosimilitud. "No puedo estar de acuerdo –escribe el abad D'Aubignac– en que en el salón de un palacio, donde aparentemente siempre hay gente que va y viene, se haga una larga narración de aventuras secretas que podrían descubrirse sin gran osadía". Los románticos, que se oponían ferozmente a

la unidad de lugar, retomarán el mismo argumento; en el prefacio de *Cromwell*, Víctor Hugo escribe:

Lo extraño es que los teóricos pretendan apoyar su regla de las dos unidades en la verosimilitud, ya que precisamente la realidad es la que la mata. No hay cosa más increíble, en efecto, que ese vestíbulo, ese peristilo, esa antecámara, lugar común donde nuestras tragedias tienen la amabilidad de desarrollarse; donde llegan, no sé como, los conspiradores para declamar contra el tirano, el tirano para declamar contra los conspiradores.

Para el dramaturgo, el único medio de conciliar la verosimilitud interna y la unidad de lugar, es estimular las entradas y salidas de los personajes. "Es necesario, si se puede –escribe Corneille en el *Discurso de las tres unidades*–, dar razón de la entrada y la salida de cada actor; considero indispensable esta regla, sobre todo para la salida, pues no hay nada tan desagradable como que un actor se retire del teatro solamente porque no hay más versos que pronunciar." El lugar único necesita los enlaces escénicos, inexistentes en las dramaturgias anteriores.

Corneille distingue tres tipos de enlace: el de vista, el enlace presencia y el de ruido. En el Examen de *La dama de compañía* define así el enlace de vista: "Sostengo que es un enlace suficiente cuando el actor que entra al escenario ve al que sale, o que el que sale ve al que entra ya sea porque lo busca, porque huye de él o simplemente porque lo ve, sin tener interés ni en buscarlo ni en rehuirle". El autor prefiere el enlace de presencia y de discurso "que se hace cuando un actor no sale del teatro sin dejar ahí a otro a quien le haya hablado". En cuanto al enlace de ruido, no aconseja su uso: "no me parece adecuado mientras que no haya ocasiones muy justas e importantes que obliguen a un actor a salir del teatro cuando escucha ruido. Si fuera simplemente por curiosidad que acude a un lugar, para saber qué

significa ese ruido, se trataría de un enlace tan débil que yo no le aconsejaría a nadie utilizarlo".

Los enlaces escénicos implican que el acto se lleve a cabo en tiempo real. Si las escenas son discontinuas, como en *La viuda*, en el seno de cada acto, la duración de la acción puede exceder mucho a la de la representación, como lo subraya Corneille en el Examen de su comedia. Al principio del acto I, Filista abandona a su amigo para ir a visitar a su amante. Reaparece, en la última escena del acto, cuando salen las visitas

que deben haber consumido toda la velada o por lo menos la mejor parte [...] La excusa que se podría dar en este caso [...] es que no hay punto de enlace entre las escenas y, en consecuencia, punto de continuidad en la acción. Así, se podría decir que estas escenas desligadas, que están colocadas una después de la otra, no se continúan de forma inmediata, y que hay un tiempo considerable entre el final de una y el comienzo de la otra, lo que no sucede cuando están ligadas en un solo bloque ya que este enlace es la causa de que una empiece necesariamente en el mismo instante en que la otra termina.

El imperativo del enlace de escenas creado por el decorado único tiene una incidencia en el cuadro de configuración de los personajes. En la medida en que el autor dramático debe dar pie a la entrada de cada uno de los protagonistas, no puede reunir dos personajes cuando le plazca. Corneille explica esto en el *Discurso de la tragedia*:

El *Horacio* puede proporcionar algunos ejemplos: la unidad de lugar es exacta, todo tiene lugar en un salón. Pero si hiciéramos una novela con las mismas particularidades escénicas que he empleado, ¿sucedería todo en este salón? Al final del primer acto, Curacio y Camila, su amante, van a encontrar al resto de la familia, que debe estar en otro apartamento; entre los dos actos reciben allí la noticia de la elección de los tres Horacios; en el inicio del segundo, Curacio aparece en este mismo salón para felicitarlo. En la novela habría hecho esta felicitación en el mismo lugar en el que se recibe la noticia, en presencia de toda la familia, y no es verosímil que se separen para

esta acción pero es necesario en el teatro, a menos que los sentimientos de los tres Horacios, de su padre, de su hermana, de Curacio y de Sabina se presentaran para mostrarlos todos a la vez. La novela, que no muestra nada a la vista del público, logró su propósito fácilmente, pero en el escenario fue necesario separarlos, para poner algún orden y tomarlos uno después del otro, empezando por estos dos, a quienes me vi forzado a regresar a este salón, sin reflejar verosimilitud.

El decorado único, estilizado, le otorga un espacio admirable a la palabra. Favoreció la aparición del teatro psicológico, donde el héroe confía al espectador sus estados de ánimo, y dio un valor al actor al colocarlo en el centro del dispositivo. Por el contrario, su sobriedad no permite grandes efectos en la puesta en escena; es incompatible con el gusto del espectáculo que los progresos de la maquinaria teatral han suscitado. Paralelamente al teatro de textos, renace en la segunda mitad del siglo XVII el gusto por un teatro total, en el cual hay música, cantos, danza, que la Edad Media había cultivado y que las fiestas de la corte habían conservado. Luis XIV le da una magnificencia sin igual con los lujos de los *Placeres de la isla encantada*.

El decorado sucesivo

En la segunda mitad del siglo XVII, París descubre, con un entusiasmo que irá en aumento, la ópera, introducida a la corte por Mazarín. *Orfeo*, ópera italiana de Luigi Rossi, se representa en 1674 en el Palais-Royal. Cambios a la vista del público, máquinas capaces de elevar por los aires hasta a 40 personas –realizadas por Torelli, quien pronto adquiere el sobrenombre de "el gran mago"– fascinan al público.

Los espectadores, acostumbrados al decorado único, no dan crédito a lo que ven sus ojos. "Los cambios de decoración eran sorprendentes; los espectadores dudaban si no eran ellos mismos quienes cambiaban de lugar", anota un cronista.

Contrariamente a la opinión de los teóricos clásicos, la ilusión prescinde sin problema del decorado único. El teatro, en competencia por este género que se arroga todas las audacias, trata de imitarlo creando géneros mixtos, obras teatrales con maquinaria, comedia y tragedia-ballet, tragedia musical. El Marais introduce en su repertorio, junto a la tragedia y la comedia, obras de teatro de gran espectáculo con el fin de que toda la ciudad de París pueda admirar esas maravillas tan apreciadas en la corte. El genio de Lulli, florentino instalado en París, escogido como intendente de la música en 1661, desde el inicio del reino personal de Luis XIV, contribuirá a ese florecimiento de la ópera. Con la ayuda de Quinault, quien fue su libretista, ofrece en 1673, *Cadmus et Hermione*, la primera verdadera ópera francesa. Hasta el día de su muerte, acaecida en 1687, no compondrá menos de una ópera por año.

- *Las obras teatrales con maquinaria.* La tragedia es la primera que se pone al día en el gusto del público al percibir, acertadamente, que, atrapada por reglas estrictas, es el género que corre más peligro. En el carnaval de 1650, Corneille ofrece, con *Andrómeda*, la obra maestra de la *tragedia con maquinaria*, con un acompañamiento musical, perdido en la actualidad, de D'Assoucy. Consciente de la novedad de su empresa, previene a los espectadores de no buscar ahí ni alejandrinos tan trabajados ni la expresión de pasiones tan fuertes como en las obras de teatro anteriores:

[...] permitan que la belleza de la representación supla la falta de bellos versos, que no encontrarán aquí en cantidad tan grande como los encontraron en *Cinna*, o en *Rodoguna*, porque mi principal objetivo aquí es *satisfacer la vista* por el estallido y la diversidad del espectáculo, y no conmover el espíritu con ayuda del razonamiento, o el corazón, por la delicadeza de las pasiones.

Aunque es difícil compartir la severidad de Corneille en cuanto a la versificación, melodiosa, no es posible dejar de pensar que califica injustificadamente esta obra de teatro trágica. La acción principal –el matrimonio entre Perseo y Andrómeda, al cual los dos jóvenes aspiran– sólo se ve contrariada por un pequeño obstáculo, encarnado por la persona a la que Andrómeda había sido prometida, personaje suprimido fácilmente en el desenlace. La fatalidad no tiene lugar aquí. ¿No es la prueba de que la tragedia no puede integrar elementos de espectáculo?

La música, los decorados concebidos por Corneille con la participación de Torelli, transportan al espectador a una atmósfera mágica. Cada acto tiene "*una máquina voladora con un concierto de música*, que sólo he empleado en satisfacer el oído de los espectadores, mientras que su vista se detiene a observar cómo descende o sube una máquina, o se fijan en alguna cosa que les impide prestar atención a lo que pudieran decir los actores".

Con la aparición de cada nuevo decorado la escena debe permanecer vacía un instante a fin de que los ojos se "entretengan en satisfacerse contemplando su belleza". De la misma manera, cuando baja una máquina, el diálogo se detiene, reemplazado por la música y los coros, para que el espectador disfrute del espectáculo. La estrella de Venus, "que sirve de máquina para llevar a la diosa en medio del teatro, avanza lentamente, sin que la vista pueda descubrir con qué está suspendida". La lentitud es inherente al ritmo de la obra de teatro con maquinaria.

Cada máquina, que permite la aparición de un dios, introduce una peripecia: Eolo, ayudado por sus vientos, secuestra a Andrómeda en el acto II, llevándola por los aires. Perseo baja del cielo en Pegaso, en el acto III, para salvar a la joven amenazada por un monstruo marino. Júpiter, en el acto V, aparece sobre un "trono resplandeciente de oro y de luz" para anunciar que la noche de bodas de Perseo y Andrómeda va a tener lugar en el Olimpo. La obra teatral se resuelve con la ascensión pagana de Andrómeda, al lado de Júpiter.

Del mismo modo, Corneille delega la función catártica en los elementos de espectáculo. El ruido refuerza la emoción creada por la llegada de la máquina. El estruendo de la tormenta, que precede a la aparición de las nubes de Eolo y sus ocho vientos, anuncia una catástrofe inminente: "Aquí el estruendo de la tormenta comienza a avanzar con un ruido tan grande, acompañado de relámpagos redoblados con tal rapidez, que *esta ficción despierta temor*, y también admiración, puesto que se aproxima en gran medida a la realidad". La estética de la tragedia con maquinaria es opuesta a aquella de la tragedia clásica, la cual confiere al puro verbo el papel de unir y desligar la acción, así como el arte de crear el efecto catártico, y que no admite ni pausa en el ritmo ni vacío en el escenario.

Las obras de teatro con maquinaria, muy apreciadas por el público, tanto en la corte como en París, no ganaron los votos de los concedores. Como lo muestra La Fontaine, la fascinación no fue unánime, más aún cuando los incidentes técnicos imprevistos a veces arruinan el efecto esperado: "Cuando escucho el silbido (del tramoyista), no encuentro jamás/ el cambio tan pronto como me lo espero;/ con frecuencia al más bello carro le resiste el contrapeso,/ un dios cuelga de la cuerda y

grita al tramoyista,/ un resquicio de bosque permanece en el mar,/ o la mitad del cielo en medio del infierno”.

En el *Discurso de las tres unidades*, Corneille se muestra particularmente severo hacia el género, cuando la maquinaria "sólo sirve para hacer bajar un dios para arreglar todas las cosas, al punto de que los actores ya no saben cómo terminarlas". El autor parece no recordar que procedió de igual manera con *Andrómeda*. Por el contrario, justifica el uso de la maquinaria tomando partido contra Aristóteles, en el caso en el que la pertenencia a un mundo maravilloso caracterice al personaje. En su juventud no dudó en terminar *Medea* bajo el vuelo de la maga, llevada en un carro tirado por dos dragones; la maga desafiaba a Jasón con estas palabras: "Observa los caminos del aire que me son franqueados en su totalidad,/ por ahí es por donde huyo [...]/ Sígueme, Jasón, y encuentra en esos lugares desolados/ conductores parecidos a mis dragones alados". (V, 6)

En su segunda tragedia con efectos de maquinaria retoma el mito de *El vellocino de oro*, actuado en el Marais en 1661. En cuanto a Racine, si no adoptó en *Ifigenia* el desenlace de Eurípides es porque la recepción del público cambió desde la Antigüedad. En el momento del sacrificio de Ifigenia, Eurípides introduce en escena a Diana, quien eleva a la joven y la transporta a Táuride, colocando una cierva en su lugar, sobre el altar: "Qué apariencia la de resolver mi tragedia con la ayuda de *una diosa o de una máquina* –dice– y mediante una metamorfosis, ¿quién podría encontrar alguna creación del tiempo de Eurípides, pero *que fuera demasiado absurda e increíble entre nosotros?*" También Racine fue orillado a crear el personaje de Erifila, otra Ifigenia, sacrificada en lugar de la hija de Agamenón.

- *Un teatro musical.* Racine, que parecía haberse retirado del teatro de manera definitiva después de *Fedra*, regresa en 1689 con una "tragedia musicalizada", a petición de madame de Maintenon. *Esther* es creada, en colaboración con Jean-Baptiste Moreau, en la casa real de Saint Louis, fundada en Saint-Cyr por las jóvenes nobles sin fortuna. Quinault murió, poco después le siguió Lulli; Racine puede esperar una nueva carrera teatral en un género cercano a la ópera.

La estética de la obra descansa esencialmente en la música y el decorado; en el prefacio, Racine define su obra como "una especie de poema donde el canto [está] mezclado con el relato, todo ligado por una acción". El autor pretende restaurar la tragedia griega, la cual le despierta una profunda admiración: "Llevaba a cabo –escribe– un propósito que con frecuencia se me había ocurrido; se trataba de unir, como en las antiguas tragedias griegas, el coro y el canto con la acción, y emplear en cantar alabanzas del verdadero Dios a esa parte del coro que los paganos utilizaban para cantar alabanzas a sus falsas divinidades".

Racine reconoce que, gracias al compositor, "sus cantos hicieron uno de los más grandes deleites de la obra". Los suntuosos decorados cambiantes desempeñan, de igual modo, un papel importante en la concepción de ese espectáculo en el que Racine, a pesar de lo que diga, no respeta la unidad de lugar:

Se puede decir que la unidad de lugar se respeta en esta obra, en el sentido de que toda la acción se desarrolla en el palacio de Asuero. Sin embargo, como se quería hacer este divertimento más agradable a los niños introduciendo algunas variedades en las decoraciones, no he conservado esta unidad con el mismo rigor que en otras ocasiones emplee en mis tragedias.

Una didascalia inaugural, escrita a propósito de manera confusa, nos previene de que "la escena transcurre en Susa, en el palacio de Asuero". Cada acto ofrece el espectáculo de un decorado nuevo; "el apartamento de Esther", en el acto I; "la pieza donde está el trono de Asuero", en el acto II; "los jardines de Esther, y uno de los lados del salón donde se lleva a cabo el festín", en el acto III. En el diálogo, Racine insiste en la suntuosidad del decorado abriendo, por ejemplo, el acto III con estas palabras: "Éste es pues el magnífico jardín de Esther, / y este salón suntuoso es el lugar del festín".

Racine ofrece en seguida, con *Atalía*, una ópera sagrada en cinco actos. El decorado único, que retoma, le da valor al acto de palabra. La belleza de la obra nace de la alternancia del alejandrino y los coros, que aseguran la transición entre los actos. En el prefacio, Racine anota: "este coro está compuesto por jovencitas de la tribu de Leví, y lo encabeza una muchacha que doy como hermana a Zacarías. Ella es la que introduce al coro en casa de su madre. Canta para él, lleva la palabra por él, y desempeña las funciones de ese personaje de los coros antiguos, que era llamado corifeo". Para Racine no hay umbral verdadero entre el canto y la declamación: la voz es su instrumento preferido. Si se da crédito al testimonio de su hijo, establecía, con la ayuda de Lulli, una verdadera partitura musical para las actrices, que les hacía repetir.

- *Un teatro danzado*. Molière creó la comedia-ballet con *Los importunos*, para las fiestas de Vaux brindadas por Fouquet en honor de Luis XIV, apasionado por la danza. El género nació entre las prisas de los preparativos de este espectáculo,

donde debían presentarse una comedia y un ballet de manera continua. Molière escribe en el prefacio:

Como sólo había un pequeño número escogido de excelentes bailarines, se tuvieron que separar las entradas de este ballet, y la señal era presentarlos en los entreactos de la comedia con el fin de que esos intervalos dieran tiempo a los mismos faranduleros de regresar con otros vestuarios. De esta manera, para romper también el hilo de la obra por estas especies de intermedios, se dio el aviso de unirlos lo mejor que se pudiera, y no hacer sino una sola cosa del ballet y la comedia; pero, como el tiempo era muy limitado, y todo aquello no fue arreglado por una sola cabeza, puede ser que se encuentren lugares del ballet que no entran en la comedia de manera tan natural como otras. Sea lo que fuere, resulta una mezcla nueva para nuestros teatros, en la cual se podría buscar algunas autoridades en la Antigüedad y, como todo mundo la encontró agradable, puede servir como idea para otras cosas que podrían ser meditadas con más detenimiento.

En vista del éxito obtenido, Molière, también un bailarín sin igual, ofrecerá una decena de comedias-ballets, casi todas musicalizadas por Lulli. Ahora volvemos a descubrir ese aspecto barroco del genio de Molière, desde que directores de escena ingeniosos, como Jérôme Savary o Jean-Marie Villegier, vuelven a actuar los intermedios que no se representaban desde hacía mucho tiempo.

La comedia-ballet representa para Molière, a quien le fascinaba la libertad, el medio para satisfacer a los doctos adoptando la unidad de lugar sin privarse de las posibilidades de la puesta en escena ofrecidas por los decorados sucesivos. Si la acción de *El burgués gentilhombre* y de *El enfermo imaginario* sucede en el universo cerrado de un salón burgués o de una recámara de enfermo, los intermedios bailados que se desarrollaban entre los actos permiten introducir nuevos decorados.

Aún más, la flexibilidad de la comedia permite que su teatro conserve la truculencia a la cual el poder de su temperamento lo predispone. Ciertos intermedios, como las ceremonias burlescas en donde el señor Jourdain es

reconocido como "mamamuchi", y Argán médico, son bufonerías. Después de la muerte de célebres autores de farsa, este tipo de escritura tuvo un declive. Desde 1635, el trío del Hôtel de Bourgogne –Gros Guillaume, Gaultier-Garguille, Turlupin– desapareció, así como Tabarín, que se producía en el Pont-Neuf. Ningún intérprete de farsa tomó su lugar. Pesa un desprestigio sobre la farsa, cuyos elementos cómicos no son ya compatibles con la "alta comedia", como lo demuestra este juicio de Boileau: “En el teatro me gusta un autor agradable [...] pero para un falso bromista, de burdos equívocos,/ que para divertirme no tiene más que la suciedad,/ que se vaya, si quiere, montado en dos tablados,/ divirtiendo al Pont-Neuf con sus cuentos sosos/ a los lacayos reunidos actúe sus mascaradas”.

La tragedia-ballet de *Psique* es el símbolo mismo del gran gusto que despertaban los espectáculos musicales bajo el reinado de Luis XIV. En 1671 se presentó en la sala de máquinas de las Tulerías, con la colaboración de los más grandes artistas de esta época. Molière y Corneille compartieron el texto, Lulli escribió la música, Quinault el libreto; participaron trescientos bailarines. Los tramoyistas rivalizaron por la rapidez de los cambios a la vista del público. Corneille mismo subraya el aspecto encantador del decorado en un monólogo que pone en boca de Psique, sorprendida de verse transportada de un desierto espantoso en el cual había sido abandonada, a un magnífico palacio:

¿Dónde estoy? Y en un lugar que yo consideraba bárbaro
¿qué sabia mano ha construido este palacio,
que el arte, que la naturaleza arregla
con el montaje más raro
que el ojo pueda admirar jamás?
Todo ríe, todo brilla, todo resplandece,
en estos jardines, en estos apartamentos,

cuyos lujosos amueblados
tienen todo para encantar y adular;
y para cualquier lado que giren mis sobresaltos,
no veo bajo mis pasos más que oro o flores.

(III, 2)

En 1673, a la muerte de Molière, Luis XIV redistribuye las salas de espectáculo en París. Cierra el Marais y da a Lulli, para quien ha creado desde hace poco tiempo la Academia Real de Música, el Palais-Royal. En 1680 crea la Comédie-Française ordenando la fusión del Hôtel de Bourgogne y del teatro Guenegod, donde está instalada la compañía de Molière, dirigida por Armande Béjart y La Grange, a quien le debemos la edición completa de las obras de Molière. A partir de entonces dos salas comparten el monopolio de los espectáculos parisinos: el Palais-Royal, consagrado al arte lírico, y la Comédie-Française, al arte dramático. Así se institucionaliza la separación, ya dada, entre el canto y la declamación.

EL ESCENARIO BURGUÉS

Los grandes cambios sociopolíticos que sacudieron los siglos XVIII y XIX no pasaron sin repercusiones para el espacio teatral. Público y salas se transforman durante este periodo de mutación. Este fenómeno sociológico, mayor, concierne menos a nuestro objetivo que la evolución del escenario. Los progresos de la escenografía, que favorecen una concepción ilusionista de la representación, tienen una incidencia directa en la escritura. Los autores tratan el espacio de manera realista cargándolo

siempre de múltiples significaciones, ya sea en la época del drama burgués, más tarde en la época naturalista, o de manera simbólica en la época romántica.

El público

- *Proliferación de teatros.* Con la multiplicación de pequeños teatros populares –fenómeno que a partir de entonces irá en aumento–, el paisaje parisino se transforma a mediados del siglo XVIII. La especialización de las salas de espectáculos, iniciada por Luis XIV desde 1680, se acentúa en el transcurso del siglo XVIII, en el cual se da, además, una verdadera jerarquía entre los teatros. La alta sociedad se reencuentra en la Opéra para presenciar espectáculos líricos y coreográficos; en la Comédie-Française se representan tragedias, comedias de tono serio, dramas burgueses (en el siglo XIX esta compañía agregará los dramas románticos). Estos dos prestigiados lugares serán, a partir de entonces, los templos del buen gusto.

La Comédie-Italienne se dirige a un público más variado; a partir del momento en que se une a la Opéra-Comique (1762) presenta comedias ligeras donde el canto alterna con la declamación, mezcla de artes inaceptable bajo los criterios tanto de la ópera como del público francés. El público es muy aficionado a las comedias de vodevil (es decir, con coplas cantadas con aires de moda), las cuales aparecieron en la primera mitad del siglo XVIII en los teatros de feria, después de las comedias de arietas (cantadas con música original), en la segunda mitad del siglo.

Los teatros de feria, donde uno se corrompe, atraen a las masas al ofrecer espectáculos mezclados con canciones, danzas, acrobacias y bufonadas. Lesage,

tras escribir algunas comedias de costumbres de tipo convencional, especialmente *Turcaret* (1709), para los comediantes franceses, de 1712 a 1735 da un centenar de vodeviles a los extranjeros, en los que se afirma un deseo de libertad absoluta.

Bajo el reinado de Luis XVI, estos teatros de feria, cada vez más numerosos, le hacen competencia a las tres grandes salas parisinas. En la víspera de la Revolución, París está repleto de ellos. Florecerán más que nunca en la Revolución, una vez que la ley de 1791 abolió las limitaciones del monopolio y se revocó la censura. Después de un periodo de declive, bajo el gobierno de Napoléon, quien volvió a instaurar la censura, estos teatros renacen bajo la Restauración y el Segundo Imperio. El melodrama causa furor en las salas de teatro situadas en los bulevares. Carné recrea maravillosamente esta atmósfera de alborozo febril en *Los hijos del paraíso*, película de 1945, cuya acción se sitúa en los Funámbulos, uno de los teatros del famoso Boulevard du Crime, destruido en 1862. De esta manera nació la costumbre de denominar "obras de bulevar" a las comedias ligeras escritas por autores exitosos, como Labiche, quien triunfa bajo el gobierno de Napoleón III, y, más tarde, Feydeau.

- *La sala a la italiana*. Creada en Venecia para el público de ópera desde 1654, después en Roma en 1671, la sala llamada "a la italiana" se expande rápidamente por toda Italia. Los espectadores se reparten por este tipo de sala en filas de palcos superpuestos, acomodados alrededor del patio de butacas conforme a un plano en U, ovalado y semicircular; uno de los ejemplos más representativos de este tipo de salas es la Scala de Milan. La sala a la italiana se establece en Francia hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Allí toma un aspecto un poco diferente ya que las

galerías están constituidas, la mayor parte de las veces, por balcones abiertos y no por palcos.

En 1753 Soufflot construye en Lyon la primera sala a la italiana, la cual despierta en seguida la admiración de los enciclopedistas, D'Alembert, Diderot, hombres apasionados por el teatro. En 1770, Gabriel construye la ópera de Versailles. En 1875, se edificará la gran ópera de París a manos de Charles Garnier quien, habiendo recorrido todos los teatros de Europa, nos dejó, en *El teatro*, texto escrito en 1871, pertinentes reflexiones sobre la arquitectura de los teatros a la italiana (lámina 22).

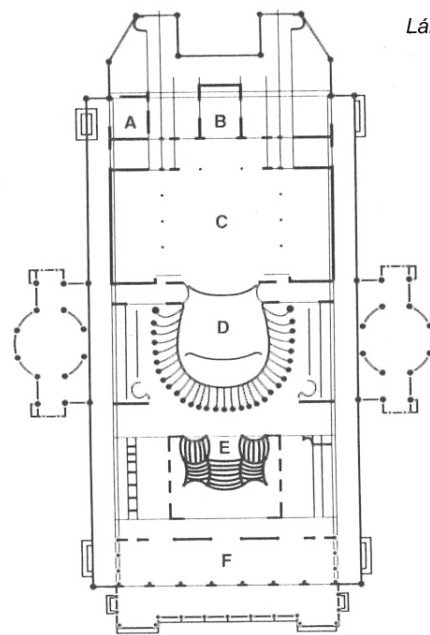


Lámina 22. Plano del Palacio Garnier

- | | |
|------------------|---------------|
| A. Foso de canto | D. Sala |
| B. Foso de danza | E. Escalinata |
| C. Escenario | F. Gran foso |

La preocupación por las diferencias sociales se manifiesta en la compartimentación de la sala a la italiana, en la cual cada uno tiene su rango. La mirada que lanza sobre ella el narrador de la *Velada con el señor Teste* da muestra de ello:

Cada uno estaba en su lugar, al margen de cualquier pequeño movimiento –escribe Valéry–. Disfrutaba el sistema de clasificación, la simplicidad casi teórica de la asamblea, el *orden social*. Tenía la deliciosa sensación de que todo lo que respiraba en ese cubo iba a seguir sus leyes, iluminar por risas en grandes círculos, conmoverse por placas, sentir cosas íntimas –únicas– por agitaciones secretas, ¡elevarse a lo inconfesable! Erraba sobre esos *pisos de hombres...*

El teatro a la italiana es un lugar apto para exhibirse. La sala, iluminada durante la representación hasta el final del siglo XIX, ofrece un espectáculo que a veces sustituye al que se actúa en el escenario. Balzac, en *Las ilusiones perdidas*, nos dejó un documento precioso sobre los medios literarios parisinos en la época de la Restauración, sobre todo de la atmósfera que reinaba entonces en los teatros. Cuando Lucien de Rubempré, joven poeta provinciano recién llegado a París en ese entonces, va por primera vez a la ópera, se impresiona, tanto por el juego de quevedos que hay de un palco al otro como por el espectáculo mismo.

Pluralidad de lugares

- *Abandono de la unidad.* Mientras que los clásicos fundaban las unidades tomando en cuenta la verosimilitud externa, el drama, burgués y romántico, los enfrenta en nombre de la verosimilitud ficticia, la única susceptible de crear emociones.

"Toda acción tiene su propia duración así como un lugar particular. ¡Dar el mismo lapso a todos los sucesos, aplicar la misma medida para todo! ¡No se puede medir a todos con la misma vara!", exclama Víctor Hugo en el prefacio de *Cromwell*. Desde el principio del siglo XVIII la unidad de lugar ya no es compatible con las preferencias de los espectadores puesto que aquella transforma el escenario en una "sala de visitas", según los términos de Sebastián Mercier, autor dramático y teórico del drama (*Nuevo ensayo sobre el arte dramático*, 1773). El público espera que la acción se represente frente a sus ojos, en el lugar mismo donde está sucediendo. Desde 1722, Houdar de la Motte escribe en su *Segundo discurso*:

¡Oh, madre mía!, ¡Oh, hijo mío!, ¡Oh, hermano mío!, ¡Oh, hermana mía! Estas exclamaciones solas casi aseguran nuestras lágrimas, y sin preocuparse si el reconocimiento se asemeja a otros, ni incluso si se conduce con suficiente precisión, uno se deja llevar por la emoción de los personajes pues mientras más emocionados están menos libertad permiten para reflexionar acerca de si tienen razón en estarlo [...] La mayor parte de nuestras obras de teatro sólo son diálogos y narraciones, y lo que es sorprendente es que la acción que conmovió al autor y que lo determinó a escoger su tema sucede casi siempre tras el teatro.

El redescubrimiento del teatro isabelino, al que el clasicismo había dejado en una especie de ostracismo, revela, desde el siglo XVIII, un concepto más libre del escenario. Esta influencia inglesa crece en la época romántica, en la que se descubre también el teatro alemán, gracias a madame de Staël.

Los grandes sucesos históricos, temas predilectos del drama romántico, no se pueden contener en un sitio único. Stendhal, en *Racine y Shakespeare* (1823-1825) hace de la obra teatral isabelina el único modelo compatible con la libertad del arte: "¿Qué es la tragedia romántica? –exclama–. Es la tragedia en prosa *que dura varios meses y se desarrolla en diversos lugares*". Víctor Hugo, en el prefacio de *Cromwell*

en 1827, más tarde en *William Shakespeare* en 1864; Vigny, en su *Carta a Lord**** sobre la velada del 24 de octubre de 1829 y sobre un sistema dramático, escrita después del estreno de *Otelo* (obra que él mismo adaptó para el teatro francés), no agotan los elogios frente a la modernidad del drama isabelino.

- *¿Lugares sucesivos o simultaneidad?* Los autores dramáticos del siglo XVIII, quienes dieron gran importancia a la intriga, se divierten variando los lugares escénicos y adoptan el decorado sucesivo. Sin embargo, pretendían guardar un aspecto de unidad, por lo que situaban la acción en lugares próximos unos de los otros, estableciendo nexos con la concepción preclásica de la escena.

En *Arlequín educado por el amor*, de Marivaux, "el escenario oscila entre el palacio del hada y una campiña cercana a ese palacio". En *El barbero de Sevilla*, Beaumarchais utiliza dos lugares contiguos: la calle delante de la casa de Bartolo, en el primer acto, y después en el interior de la casa, el apartamento de Rosina. En *Las bodas de Fígaro*, todo sucede en el suntuoso palacio de Aguas Frescas, pero el lugar cambia en cada acto, representando unas veces el interior del castillo: la recámara de Susana, la de la condesa, la sala de audiencias, la gran galería, y otras tantas el exterior, por ejemplo, un rincón del parque con dos pabellones. En Italia, Goldoni utiliza el mismo procedimiento y reencuentra "la unidad de ciudad" del Corneille preclásico. En sus *Memorias*, este autor escribe:

Los censores de mis obras de teatro de carácter pretendían que yo había roto la unidad de lugar. La acción de mis comedias transcurría siempre en la misma ciudad; los personajes no salían de allí; recorrían, es verdad, diferentes lugares, pero siempre en los límites de los mismos muros, y creí, y creo todavía que, de esta manera, se observaba suficientemente la unidad de lugar.

En el siglo XIX, cuando la acción lo requiere, los románticos ya no dudan en situar sus dramas en lugares muy alejados unos de otros. Víctor Hugo, en *Hernani*, transporta al espectador de Zaragoza a Aix-la-Chapelle; Musset, de Florencia a Viena en *Lorenzaccio*. Víctor Hugo, Dumas, sin embargo, conservan la unidad de lugar al interior de cada acto que se desarrolla en un tiempo continuo.

Todavía presos de una cierta preocupación de verosimilitud externa, piensan que únicamente las elipsis temporales, situadas entre actos, pueden hacer creíbles los cambios de lugar. En *Los burgraves*, la acción, segmentada en tres momentos, se lleva a cabo en tres lugares diferentes, situados en el viejo burgo de Heppenheff. La primera parte, titulada "El abuelo", se actúa en la galería de retratos; la segunda, "El mendigo", en la sala de las panoplias; la tercera, "El panteón perdido", en una sombría gruta. Tanto el lugar como el título confieren, de entrada, su tonalidad al acto.

El abandono de la unidad de lugar introduce dos consecuencias en la escritura dramática. Los enlaces escénicos que requería sólo se vuelven necesarios cuando dos escenas sucesivas se producen en el mismo lugar. Para Diderot tiene poca importancia si las escenas están o no enlazadas; cita a Terencio, quien casi no se preocupa de enlazar sus escenas y que deja el teatro vacío hasta tres veces seguidas: "Esos personajes que aparecen uno tras otro y que sólo lanzan una palabra al pasar, me provocan una gran confusión". La presencia o la ausencia de enlace entre las escenas se convertirá poco a poco en un procedimiento retórico de composición que permite efectos contrastantes sobre los cuales Brecht jugará sin cesar.

De la misma manera el lenguaje dramático se transforma. Las largas narraciones, destinadas a informar al espectador sobre lo que sucede en los intermedios, desaparecen, afectadas por la ineficacia. Una vez que la acción se desarrolla en el escenario, el diálogo, en Marivaux o Beaumarchais, por ejemplo, rápido, imita el ritmo de la conversación. El drama romántico, que se reconcilia con el gusto clásico por lo sublime, reintroduce momentáneamente el parlamento que el naturalismo, deseoso de captar la verdad de la conversación, suprime nuevamente para regresar a él mediante un veloz intercambio de réplicas.

Diderot presiente que el abandono de la unidad de lugar sólo puede repercutir en la unidad de acción. Teórico innovador, aunque autor dramático de poca remonta, sueña con un gran escenario de áreas múltiples de actuación que, prestándose a la representación de acciones simultáneas, sería susceptible de dar una idea de la complejidad de la vida. Una segmentación del lugar escénico permitiría al autor dramático situar una escena dialogada en una esquina mientras que un juego mudo podría desarrollarse en otro lugar, en contrapunto.

Para cambiar el rostro del género dramático sólo pediría un teatro muy amplio, en donde se mostrara, cuando el tema de la obra lo exigiera, una gran plaza con edificios adyacentes, como el peristilo de un palacio, la entrada de un templo, diferentes lugares distribuidos de tal forma que el espectador viera toda la acción, y que hubiera una parte escondida para los actores.

Agrega, lamentando la exigüidad/la insuficiencia de los escenarios de su tiempo:

Allí no se puede mostrar más que una acción mientras que en la naturaleza las hay variadas, y casi siempre simultáneas, cuyas representaciones concomitantes, apoyándose de manera recíproca, producirían en nosotros efectos impactantes. En ese momento temblaríamos al ir al espectáculo pero no podríamos impedirlo; sería entonces cuando, en lugar de esas pequeñas emociones pasajeras, de esos fríos aplausos, de esas lágrimas raras con las cuales se contenta el poeta, el espectáculo transformaría los espíritus, llevaría a las almas la emoción y el

espanto, y veríamos esos fenómenos de la antigua tragedia, tan posibles y tan poco creídos, renacer entre nosotros (*Conversaciones sobre El hijo natural*, 1757).

Diderot confiesa que él mismo trató de mantener una simultaneidad de acciones, tal como sucede en la realidad, en *El padre de familia*, drama de 1758; en su *Discurso sobre la poesía dramática*, escribe:

Intenté separar tanto las dos escenas simultáneas de Cecilia y del padre de familia que comienzan el segundo acto, que se podrían imprimir a dos columnas, donde se vería la pantomima de una corresponder al discurso de la otra, y el discurso de ésta corresponder alternativamente a la pantomima de aquella. Esta repartición será cómoda para el que lee, además de que no está hecha de la mezcla de discursos y movimientos.

Ningún drama burgués cumple con los objetivos de Diderot. Él mismo conserva la unidad de acción en sus obras, al igual que sus contemporáneos, Sébastien Mercier y Beaumarchais. Asimismo, el drama romántico la conserva pues, dice Víctor Hugo en el prefacio de *Cromwell*, "la unidad de acción [...], la única admitida por todos porque es el resultado de un hecho: ni el ojo ni la mente humana podrían comprender más de un conjunto a la vez".

Sólo Musset, francotirador, no se preocupa de eso. Mucho más innovador, rompe la continuidad espacio-temporal del acto, la fragmenta en secuencias cortas, que se actúan en lugares diferentes y no se enlazan necesariamente en el plano temporal. *Lorenzaccio*, drama en cinco actos, ofrece el espectáculo de treinta y ocho lugares diferentes. Musset lleva a escena varias acciones: aquella de Lorenzo, quien sueña con matar a Alejandro de Médicis, creyendo que de esta manera podrá reencontrar su pureza de antaño, interfiere con la de la marquesa Cibo, quien trata

de arrancar del vicio al duque a través de su amor, y la de los republicanos, reagrupados alrededor de Philippe Strozzi, quienes pretenden abatir la tiranía.

Musset también hace pasar al espectador muy rápidamente de un lugar a otro, de acuerdo con los personajes en quienes concentra de forma momentánea la acción. Algunos lugares que él concibe permiten escenas simultáneas; por ejemplo, sitúa la feria en la plaza de una iglesia de Florencia, donde se escuchan alternadamente, al fondo del escenario, las conversaciones de los fieles a la salida de misa, y las de los vendedores instalados al frente de la plaza (I, 5).

El realismo ilusionista

- *La “cuarta pared”*. El proceso de “encerramiento” del escenario, que comenzó en la época clásica, se radicaliza con el nacimiento del drama burgués, en la segunda mitad del siglo XVIII. Los espectadores son sacados de la escena en 1759, con la supresión de los taburetes que la abarrotaban. El fenómeno, que se había producido desde 1699 en el escenario lírico, pues los taburetes estorbaban la operación de las máquinas, permitió tomar conciencia de que la separación total sala/escenario refuerza el ilusionismo. Un solo rasgo de unión permanece entre la sala y el escenario: los palcos de proscenio.

Aunque los actores ignoren tanto como los otros a esos espectadores confundidos a los lados del escenario, en realidad son percibidos como una intrusión molesta del público. Strindberg, en el prefacio de *La señorita Julia* en 1888, pide que

se supriman los palcos de proscenio con "sus comensales y sus bebedores risueños".

Un nuevo juego aparece con el drama. El actor sólo avanza excepcionalmente sobre el proscenio para declamar un gran parlamento, frente a los espectadores. Él actúa en el interior del decorado, sin preocuparse, excepto en los apartados, del público. Antonio, creador del Teatro Libre (1887), el escenario de los naturalistas, suprimirá incluso el proscenio, último punto de contacto entre la sala y la escena, con el fin de aumentar el ilusionismo. El marco del escenario, el telón que cae entre los actos materializan la ruptura que se operó entre el universo de los actores y el de los espectadores. Esta "cuarta pared" que cierra el escenario es indispensable, según Diderot, para que la ilusión pueda nacer.

Si en lugar de encerrarse entre los personajes y dejar al espectador convertirse en lo que le dé la gana, el poeta sale de la acción y baja al patio de butacas, echará a perder su plan [...] Y el actor, ¿qué llegará a ser de él si usted se ocupó del espectador? ¿Creerá usted que él no sentirá que lo que usted colocó en este lugar y en este otro no fue imaginado para él? Usted pensó en el espectador, allí se dirigirá él. Usted quiso que uno le aplaudiera, él querrá que se le aplauda, y no sé ya en lo que se transformará la ilusión [...] Así pues, ya sea que usted componga o actúe, no piense más en el espectador, como si no existiera. *Imagine, a la orilla del teatro, una gran pared que lo separa del patio de butacas; actúe como si el telón no se levantara (Discurso de la poesía dramática).*

Curioso, el espectador contempla subrepticamente el espectáculo que se le permitió presenciar, como a través del ojo de una cerradura. El juego se desarrolla por fuera de él, sin que esté implicado de ninguna manera. Es lo que explica, en *El intercambio*, de Claudel, la actriz Lechy a Martha, la pequeña campesina inculta:

LECHY ELBERNON.- El teatro. ¿No sabe lo que es?

MARTHA.- No.

LECHY ELBERNON.- Está compuesto por el escenario y la sala. Todo está cerrado; por las tardes la gente acude y se sienta por hileras, unos detrás de otros, mirando.

MARTHA.- ¿Cómo? ¿Qué ven, si todo está cerrado?

LECHY ELBERNON.- Ven el telón del escenario, y lo que hay detrás cuando éste se levanta. Y sucede algo sobre el escenario, como si fuera verdad.

A veces se opera una confusión entre el actor y el personaje a la vista del espectador, en la medida en que este encajonamiento del cubo escénico favorece la identificación del espectador con el personaje. Viene a la memoria el momento en el que Emma Bovary escucha, fascinada, en la ópera de Ruán, al cantante célebre que actúa una pasión violenta. Predispuesta por su temperamento histérico a este tipo de reacción, Emma, "*arrastrada hacia el hombre por la ilusión del personaje* trató de imaginarse su vida: esa vida resonante, extraordinaria, magnífica, y que ella hubiera podido llevar, sólo si el destino lo hubiera querido así" (Flaubert, *Madame Bovary*, segunda parte, capítulo 15).

- *Papel preponderante de la escenografía.* La historia del escenario a la italiana en los siglos XVIII y XIX se confunde con la del decorado. El cubo del escenario, separado del mundo de los espectadores, trata de reproducir un fragmento del mundo real. También el decorado, habitado por los actores-personajes, es tratado como un espacio verdadero. La escenografía multiplica los trucos para crear un aspecto natural en el escenario.

Servandoni, arquitecto florentino establecido en París en 1724, adopta la perspectiva oblicua, la cual da al decorado un aspecto de desorden aparente, parecido al que ofrece la realidad. Antes los escenógrafos colocaban el punto de

fuga de sus decoraciones en el centro de la composición, de acuerdo con una simetría convencional. A partir de entonces, el o los puntos de fuga están dispuestos libremente, en una y otra parte del eje del escenario. Los tramoyistas compiten en creatividad al momento de imitar en escena los fenómenos naturales: lluvia, relámpagos, tormenta, volcanes en erupción, temblores, etcétera.

A partir de 1820, el gas del alumbrado modifica profundamente el decorado ya que permite regular la luz a un punto en que es similar a la luz natural y lanzar de forma instantánea la escena a una oscuridad total. Los autores dramáticos románticos exploran en seguida este recurso en su escritura traduciéndolo en efectos de noche. Los esfuerzos de los escenógrafos, a lo largo de dos siglos, para dar al escenario un aspecto natural resultan infructuosos, como lo confirma Strindberg en el prefacio de *La señorita Julia*: "No hay nada más difícil que lograr una recámara que tenga casi la apariencia de una recámara, cualquiera que sea, por otro lado, el talento del decorador para construirle volcanes en erupción o caídas de agua".

Desde entonces el decorador juega un gran papel en la realización del espectáculo, como lo subraya Diderot en el *Discurso de la poesía dramática*:

Pero lo que muestra, sobre todo, cuán lejos estamos todavía del buen gusto y de la verdad, es la pobreza y la falsedad de las decoraciones y el lujo de los vestidos. Usted exige de su poeta que se ajuste a la unidad de lugar, y abandona el escenario a la ignorancia de un mal decorador.
¿Quiere acercar a sus poetas a lo verdadero, y a la conducción de sus obras, y a su diálogo; a sus actores a la representación natural y a la declamación real? Levante la voz, pida solamente *que se les muestre el lugar del escenario, tal como debe ser.*

Agrega, recomendando una estrecha colaboración entre el autor y el decorador:

Que su poeta, una vez que haya usted juzgado su obra digna de representársele, envíe a buscar al decorador. Que le lea su drama. Que el lugar de la escena, bien conocido por éste, lo muestre tal como es, y que sobre todo tenga cuidado en el hecho de que la pintura teatral debe ser más rigurosa y más verdadera que cualquier otro tipo de pintura (capítulo 19, "De la decoración").

El creciente interés que, a lo largo del siglo XIX, se pone en la ejecución material de los espectáculos, se manifiesta en la publicación de libros que trataban sobre puestas en escena. Para la creación de *Enrique III y su corte*, de Dumas, representada en la Comédie-Française en 1829, el director teatral Albertin redacta, por primera vez, "indicaciones generales para la puesta en escena". En ellas consigna la instalación y manejo de los decorados, los juegos escénicos de los principales personajes en cada réplica, la disposición de los grupos de comparsas; la descripción de los vestidos, la lista de accesorios, etcétera. Los melodramas, sobre todo, muy apreciados por el público, son los que dan un lugar preponderante a los elementos de espectáculo, mismos que son capaces de producir un violento efecto emocional. Guilbert de Pixérécourt, exitoso autor cuyos melodramas permanecieron largo tiempo en el repertorio del Boulevard, en especial *Coelina o la niña del misterio* (1800), se dedica por su parte, ayudado por su tramoyista, a la realización material de sus obras teatrales.

- *Los signos del espacio.* Conscientes del impacto de los elementos de espectáculo en el público, los autores dramáticos dan cada vez más importancia al espacio escénico, presente a la vez en el diálogo y minuciosamente descrito en las didascalias. Cuidadosos del realismo, Beaumarchais, Diderot, Sébastien Mercier atribuyen al espacio la función de situar al personaje, de "pintar las condiciones" (las

profesiones). Quieren aprehender al hombre ordinario en la familiaridad de su interior, al que describen en sus más pequeños detalles. Su escenario, que calca su estética sobre la del cuadro, presenta un retrato de las costumbres, tan fiel como las telas de Greuze o de Fragonard, tan admiradas por Diderot.

El abandono del realismo no merma en absoluto la importancia atribuida al espacio. El decorado forma parte de la creación de la atmósfera en el drama romántico. Permite recrear el color local, ya sea que la acción se actúe en un viejo castillo medieval, en un bosque oscuro o una landa salvaje, en una sala del palacio. Víctor Hugo coloca al principio de cada uno de sus dramas una topología de la escena tan minuciosa como la de sus predecesores, Diderot o Sébastien Mercier. Pero la precisión, aburrida en las descripciones de estos últimos, con él se transforma por la belleza del verbo; en sus borradores traza los decorados. Consciente de la importancia de la escenografía, él considera al espacio como un personaje mudo, a la vez testigo y reflejo del drama; en el prefacio de *Cromwell*, escribe:

Los personajes al hablar o actuar no son los únicos que graban un fiel calco de los hechos en el espíritu del espectador. El lugar en donde dicha catástrofe ha tenido lugar se convierte en uno, testigo terrible e inseparable; y la ausencia de esta especie de personaje mudo completaría en el drama las más grandes escenas de la historia.

A fines del siglo XIX, con el teatro naturalista, se da un regreso contundente del realismo escénico. Zola no deja de prodigar elogios a Diderot y Sébastien Mercier, a quienes considera precursores. El decorado, de acuerdo con él, debe ofrecer a los espectadores ese "trozo de vida" que los novelistas intentan atrapar. Las "descripciones continuas" que visualiza tienen una función informativa: dar a conocer

al espectador el estado civil del personaje. En 1855 Becque, en *La parisina*, describe el salón de su heroína sin omitir ningún detalle. Las puestas en escena rivalizan en lo referente a la riqueza de detalle. Para *Los carniceros*, de F. Irces, obra cuya acción se sitúa en una carnicería, Antoine tapiza el escenario de pedazos de carne cruda, de la que escurría sangre.

El decorado del escenario a la italiana, universo autónomo considerado como un fragmento de la realidad, se amuebla. Desde principios del siglo XVIII los objetos escénicos invaden la escena, anteriormente desnuda. En la época clásica apenas se podían enumerar algunos accesorios, indispensables para la actuación, siempre los mismos en la tragedia, principalmente la espada; más diversificados en la comedia, según los requerimientos de la acción, como la mesa que funciona como escondite en *Tartufo*, las llamas para iluminar al señor Domingo en *Don Juan*, etcétera.

A partir del siglo XVIII los objetos escénicos se multiplican. Algunos, como el secreter en *Las falsas confidencias*, de Marivaux, donde Araminta hace que Dorante se siente para dictarle una carta, o el armario en el que Hernani se oculta, son soportes para la actuación, designados a la vez en el diálogo o en las didascalias. Otros, únicamente mencionados en las indicaciones escénicas, sólo tienen una función decorativa. Este nuevo papel otorgado a los objetos, que toca de la misma manera a la pintura desde comienzos del siglo XVIII y a la novela en el siglo XIX, se explica por las transformaciones sociológicas que se operaron.

Como lo señala Michel Butor en sus *Ensayos sobre la novela*, en 1969, en el capítulo "Filosofía del mobiliario", si los objetos no intervienen mucho hasta el siglo XVIII se debe a que la sociedad es estable y los objetos permanecen casi en el mismo lugar. Por el contrario, a partir de la Revolución los objetos importan cada vez

más porque, dentro de la inestabilidad social, los objetos, en particular los muebles, objetos domésticos, constituyen un punto de referencia. Los novelistas del siglo XIX no paran de describir los interiores en los cuales se desenvuelven sus personajes, así como los objetos que manejan cotidianamente, para definirlos a través de esos objetos.

Del mismo modo, el vestuario se vuelve cada vez más complejo. Los autores dramáticos clásicos, para quienes la ropa está cargada de significado, no proporcionan ninguna indicación sobre la de sus personajes, con excepción de algunas raras alusiones, como los listones verdes de Alceste, el cuello antiguo de Harpagón, los "vanos ornamentos y los velos" de Fedra. Por el contrario, los textos del siglo XVIII abundan en anotaciones exactas, a veces útiles a la actuación, como en *Las bodas de Fígaro*, en el momento del disfraz de Querubín, a quien la condesa viste como una joven, con el fin de evitar enfrentarlo a la cólera de su esposo. La mayor parte del tiempo, sirven únicamente para situar socialmente al personaje tanto en el drama burgués como en el teatro naturalista, o para crear el color local que la época romántica proporciona.

La importancia otorgada al espacio escénico desde el siglo XVIII, tanto por los escenógrafos como por los autores dramáticos, transformó profundamente la escritura. El discurso didascálico, casi inexistente hasta entonces, tiende a ser autónomo. Medio para el autor que le permite comunicar su visión mental, desempeña el papel de la descripción en la novela, aunque no se confunde con los "prefacios" o "exámenes", comentarios en los que, desde el siglo XVI, los autores dramáticos explican su arte. En estas especies de manifiestos indican sus fuentes,

defienden sus obras del ataque de sus detractores (doctos o aficionados), formulan sus propósitos, estéticos o morales, nos informan sobre la reacción del público.

A diferencia de este discurso teórico exterior a la obra, las didascalias son la inscripción, en el texto mismo, de la puesta en escena. El texto de teatro, a partir de entonces doble, está constituido por dos registros diferentes: el diálogo, destinado a ser verbalizado, y las didascalias, que son visualizadas. La práctica de una escritura como ésta corre el riesgo de caer en la redundancia. En las didascalias inaugurales de *Eugénie*, drama de 1767, Beaumarchais describe el lugar escénico y da explicaciones, en su afán de ser claramente comprendido.

Para una mejor comprensión de varias escenas, cuyo efecto total depende del juego teatral, consideré necesario agregar aquí la disposición exacta de la sala. A ambos lados del fondo se ven dos puertas: la que está a la derecha parece ser el pasaje que lleva hacia donde se sube a casa de Madame Murer; la de la izquierda lleva al departamento de Eugénie. Sobre la parte lateral de la sala, a la derecha, la puerta es la que conduce al jardín; enfrente, a la izquierda, está la de la entrada, por donde se anuncian las visitas.

Beaumarchais está perfectamente consciente de que en la lectura, diálogos y didascalias pueden desempeñar un doble papel y que en la representación, los signos visuales pueden imponerse a los signos lingüísticos. "Al leer la obra, continúa, se sentirá la necesidad de conocer dónde está cada lugar, mismos que he indicado, en parte, en el diálogo de la primera escena."

Efectivamente, la obra de teatro comienza de la siguiente manera:

BETSY.- ¡Qué bello es todo esto! ¡Pero lo que hay que ver es la recámara de mi amante!

EL BARÓN.- ¿Ésta que se encuentra a la derecha?

BETSY.- Sí, señor; la otra es un pasaje por donde se sube con *Madame*.

Todos los directores de escena se enfrentan a ese problema de la redundancia. ¿Es necesario o no duplicar las informaciones verbales por una serie de signos visuales (elementos del decorado, gestos, etcétera)? El problema permanece intacto.

- *El sueño de un teatro mental.* Desde el siglo XVIII, el escenario está lleno de signos inútiles. Michaux, fascinado por la desnudez de los teatros orientales, expresa su hastío ante ese realismo ilusionista que caracteriza al teatro a la italiana:

Únicamente los chinos saben lo que es una representación teatral. Los europeos, desde hace mucho tiempo, ya no representan más. Los europeos presentan todo. Todo está sobre el escenario. Todas las cosas, no falta nada, incluso la vista que se tiene desde la ventana. El chino, por el contrario, coloca lo que va a significar la llanura, los árboles, la escalera, conforme se tiene necesidad de representarlo. Puede representar muchos más objetos y exteriores que nosotros (*Un bárbaro en Asia*).

Desde el siglo XIX algunos autores dramáticos dan testimonio de su rechazo frente a los excesos de la escenografía. En 1808 Goethe, en el prólogo de su *Primer Fausto*, se burla de todos aquellos que multiplican los efectos espectaculares para agradar a las masas y que dan al director de teatro las siguientes intenciones:

¡A quienes pretendo agradar es a las masas! Se viene aquí al espectáculo: se pretende que haya mucho qué ver. Si la vista está satisfecha, si presenta al público cuadros variados y maravillosos, usted boga con las velas abiertas... No puede gustar a las masas si no es por la cantidad... Hoy no escatime ni decorados ni maquinaria; haga aparecer el sol y la luna; siembre las estrellas a manos llenas, utilice a discreción agua, fuego y rocas, bestias feroces y aves de rapiña. Amontone entre estas cuatro tablas todas las maravillas de la creación, y recorra con un rápido vuelo los cielos, la tierra y los infiernos.

Víctor Hugo, Musset, reivindican, en su calidad de poetas, una libertad creadora que los excesos espectaculares paralizan. Incomprendidos ambos por el público de su

tiempo, poco representados, sueñan, uno con un "Teatro en libertad", y el otro con un "Espectáculo en un sofá". En nombre del verbo protestan contra el lujo de las puestas en escena. Es la misma noción que cuestionarán los simbolistas de fines del siglo XIX. El "poema dramático" no puede apegarse a los artificios del escenario. Maeterlinck, quien sueña con un "teatro invisible", afirma, tajante: "La representación de una obra maestra con la ayuda de elementos accidentales y humanos es contradictoria. Toda obra maestra es un símbolo y el símbolo no soporta jamás la presencia del hombre [...] La ausencia del hombre me parece indispensable".

Aunque él sitúa la acción de *Pélleas et Mélisande*, drama de 1893, en quince lugares sucesivos: bosque, fuente, gruta, domo, salón del palacio, etcétera, acepta de buen grado que en el escenario los decorados se reduzcan a dos pues, escribe: "hablando seriamente, para los dramas del alma, el papel de los apoyos puede reducirse a casi nada". De acuerdo con Mallarmé, la lectura, que se puede explotar por múltiples facetas, es mil veces superior a la representación que, por ser reductora, va en contra de la imaginación del espectador. Asimismo, en lo que concierne al teatro este autor prefiere la danza, forma de espectáculo que privilegia el símbolo; al respecto se expresa en *Divagaciones* de la siguiente manera:

La bailarina no es una mujer que danza, por las razones yuxtapuestas de que no es una mujer sino una metáfora que resume uno de los aspectos elementales de nuestra forma: poder, frutero, flores, etcétera, y que no danza, sugiriendo con una escritura corporal, por el prodigio de expresiones o de impulsos, lo que de otra manera se expresaría en párrafos de prosa dialogada, así como descriptiva, mediante el recurso de la redacción.

A partir de entonces los autores dramáticos van a tomar el ejemplo de la coreografía con el fin de escapar de la trampa del realismo. El teatro simbolista siempre fue

actuado –a excepción de *Herodías*, drama que Mallarmé dejó inconcluso– gracias a directores de teatro muy talentosos, también convencidos de la preponderancia de la palabra en el teatro. Paul Fort, cuando crea el Teatro de Arte, y Lugné-Poe, la Obra, rechazan tratar el decorado como el cuadro de la acción; ayudados en la realización por pintores como Vuillard, Bonnard o Gauguin, hacen el acompañamiento pictórico del drama.

El decorado ornamental nació con el escenario a la italiana, el cual, en cuatro siglos, adoptó soluciones muy diferentes unas de otras. A partir del siglo XVII, el decorado único, que renace en áreas de actuación convergentes, fue reemplazado por el decorado único clásico o por el decorado sucesivo. El escenario, destinado inicialmente a evocar un lugar, más que a recrearlo, se orientó hacia el realismo ilusionista a partir del siglo XVIII. Estas diferentes concepciones produjeron distintos tipos de actuación, de la estilización al realismo. Mientras que durante los siglos XVI y XVII los actores interpretan delante del decorado, declamando frente al público, a partir del siglo XVIII se desenvuelven al interior del decorado, sin preocuparse por su presencia. El gran aporte del escenario a la italiana es el decorado de interior, surgido durante el clasicismo. El personaje, que anteriormente sólo aparecía en el escenario en un papel público, se encuentra sorprendido frente a sí mismo, en su intimidad. Visto desde el exterior en el teatro antiguo o preclásico, en el siglo XVII el actor se interioriza poniendo su corazón al desnudo delante del espectador, a quien expone, por medio de largos monólogos, su dilema, sus alegrías o sus penas.

La aparición del decorado trajo consigo, demasiado rápido, la presencia de un más allá escénico confiriendo al espacio escénico una topología inexistente hasta entonces en la dramaturgia. En el caso de los griegos, los personajes evocan en sus discursos lugares fuera del escenario, como los campos de batalla, la tumba. Estos lugares, imaginarios, están situados en otro lado, en un espacio indiferenciado. En el teatro a la italiana se precisó el espacio dramático. Todavía indefinido en la época clásica, es tratado con una nitidez cada vez más grande a partir del drama burgués.

A partir del siglo XVIII los progresos de la escenografía motivaron a los autores dramáticos a explorar las posibilidades del espacio escénico, que es también su materia, al igual que un personaje, al cual le confieren un papel informativo. También la escritura dramática se transformó de forma radical, de tal manera que el discurso didascálico tomó un papel cada vez más importante.

Este escenario a la italiana, rico en todas sus posibilidades, creó las condiciones necesarias para el nacimiento tanto de la tragedia como del vodevil, puesto que la sobriedad del cubo a la italiana permitía dar una dimensión superior al verbo y los descubrimientos escenográficos favorecían la complejidad de la intriga. El proceso de interiorización generó tanto las grandes figuras del teatro clásico y del drama romántico, como los personajes insulsos del vodevil, preocupados por sus problemas burgueses de adulterio y de dinero. Cuestionado fuertemente, como se verá, en el transcurso del siglo XX, el escenario a la italiana hoy es objeto de un interesante resurgimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Enciclopedia Encarta Premium 2008 (DVD), Microsoft Corporation, 2008.
- Enciclopedia Temática Biblos 2000. Lengua y gramática. Literatura universal. Matemáticas, Barcelona, Thema Equipo Editorial, 2002, 846 pp.; pp. 594596 y 621.
- GARCÍA PELAYO Y GROSS, Ramón y Jean Testas, Larousse. Grand Dictionnaire. Españolfrançais, françaispañol. Gran diccionario españolfrancés, francésespañol, 850 pp.+716 pp.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, Traducción: historia y teoría, 2ª edición, vol. I, Madrid, Gredos, 1994 (Biblioteca Románica Hispánica), 466 pp., p. 258.
- _____, Traducción: historia y teoría, 2ª edición, vol. II, Madrid, Gredos, 1994 (Biblioteca Románica Hispánica), 873 pp., pp. 592847.
- GIORDANO, Carlos y Saul Yurkievich, Collins Pocket Diccionario. FrancésEspañol. EspañolFrancés, CollinsGrijalbo, MéxicoBarcelonaBuenos Aires, 495 pp.
- GOETHE, Johann W., Fausto, traducción de Elisa Dapia Romero España, Edicomunicación, 1999 (Cultura), 349 pp., pp. 2122 y 25.
- GOETHE, Johann W. von, Fausto, traducción de M. Martí Brugueras y J. M. Mínguez, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972, 436 pp., pp. 6970 y 74.
- GONZÁLEZ PORTOBOMPIANI, Diccionario literario. De obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países, tomo XII, Barcelona, Montaner y Simón, 1960, 626 pp.
- [http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA= Locución](http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=Locución), marzo de 2009.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Gian_Battista_Guarini, marzo de 2009.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Gin%C3%A9s_de_Roma, 22 de marzo de 2009.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Ling%C3%BC%C3%ADstica_hist%C3%B3rica , marzo de 2009.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Medea>, marzo de 2009.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Orlando_furioso, marzo de 2009.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Palabra_conectora, 26 de mayo de 2009.

- http://es.wikipedia.org/wiki/Porcia_Catonis, marzo de 2009.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Quattrocento>, septiembre de 2007.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Sofonisba>, marzo de 2009.
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Hotel_de_Bourgogne, enero de 2009.
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Marais_\(quartier_parisien\)#Le_quartier_de_la_noblesse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Marais_(quartier_parisien)#Le_quartier_de_la_noblesse), marzo de 2009.
- [http://fr.wikipedia.org/wiki/Porcie_\(trag%C3%A9die\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Porcie_(trag%C3%A9die)), marzo de 2009.
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Genest, 22 de marzo de 2009.
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sophonisbe>, marzo de 2009.
- http://it.wikipedia.org/wiki/Nicola_Sabbatini, 23 de abril de 2009.
- <http://leponyme.free.fr/bibliographie.htm>, julio de 2008.
- http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?estado_id=9&municipio_id=7&target=&table=revista&count=&table_id=334&l=, mayo de 2009.
- http://www.amazon.fr/Histoiresc%C3%A8neoccidentalelAntiquit%C3%A9-jours/dp/2200212089/ref=pd_rhf_p_t_1, abril de 2008.
- <http://www.armandcolin.com/cgibin/collf.pl?co=COL002>, abril de 2008.
- <http://www.arqweb.com/vitrum/index.asp>, mayo de 2008.
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rotrou.htm>, abril de 2009.
- <http://www.blasonarmoiries.org/institutions/c/confreres.htm>, enero de 2009.
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/514984/NicolaSabbatini>, 23 de abril de 2009.
- <http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?id=1525>, febrero de 2009.
- <http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/plan%20completo/1%20sem/produccion.pdf.>, 7 de abril de 2009.
- <http://www.lenguaweb.net/tic/curso1/parrafo.htm>, febrero de 2009.

- <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/resumen1jaume.html#8>, septiembre de 2008.
- HUBERT, MarieClaude, *Histoire de la scène occidentale*, París, Armand Colin, 1992, 150 pp.
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, España, Cátedra, 645 pp.; pp. 5862, 201303, 311331, 388389, 484485, 506, 514515, 633645.
- MOLIÈRE, *Comedias. Tartufo, El burgués gentilhomme, El misántropo, El enfermo imaginario*, México, Editorial Porrúa, 1980 (“Sepan cuántos...”, núm. 144), 161 pp., pp. 12.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español (DVD)*, 2ª edición, España, Gredos.
- MOYA, Virgilio, *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2000, (Lingüística), 219 pp., pp. 961, 71 y173179.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, traducción de Jaume Melendres, España, Paidós, 1998, 558 pp.
- RACINE, Jean, *Teatro completo*, vol. II, traducción, prólogo y notas de Flor Robles Villafranca, Barcelona, Editorial Iberia (Obras maestras), 302 pp., pp. 6 y 10, 203 y 208.
- RAE, *Diccionario de la Real Academia Española (DVD)*, 2008.
- STRINDBERG, Johan August, *La señorita Julia/El padre*, traducción de Cristóbal de Castro y Rosendo Diéguez, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980 (Biblioteca Básica Universal), 112 pp., pp. 78.
- TRICÁS, Mercedes, *Manual de traducción. FrancésCastellano*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1998, 275 pp.