# LA FICCIÓN FIGURATIVA Y ESPECTACULAR. LA TRANSTEATRALIDAD

FERNANDO CANTALAPIEDRA

Según Gérard Genette (1982: 536) "Todo objeto puede ser transformado, y cualquier modo puede ser imitado; así pues no hay arte que escape de esas dos formas de derivación, que, en literatura, definen la hipertextualidad, y que, de una manera más general, definen todas las prácticas artísticas de segundo grado o hiperartísticas". Por otra parte, Genette define la diégesis en estos términos: "la historia contada por un relato o una representación teatral es un encadenamiento, o a veces más sencillamente una sucesión de acontecimientos y/o de acciones; la diégesis [...] es el universo en donde acontece esta historia" (1982: 419). La diégesis es pues el "marco o universo espacio-temporal", o "histórico-geográfico", o "el dónde y el cuándo". Por otra parte, el citado autor (1982: 442) distingue la diégesis de lo pragmático, siendo esto último un "soporte instrumental: puñal, pistola -el qué y el cómo"-. Sin embargo, todo instrumento contiene su propia diégesis, por lo que no considero necesario, desde el punto de vista espectacular, mantener dicha distinción. Por otra parte, el término de diégesis, incluido su soporte objetual, es casi sinónimo -o complementario, al menos- de "praxeológico"; concepto que Peter Stockinger toma de la escuela polonesa de Kotarbinski, y que define así:

> "El concepto de praxeología [...] podría ser utilizado para explicar los fenómenos situados en el nivel de las estructuras espacio-temporales y actoriales del recorrido generativo. Reservando el concepto de discursivo a las solas prácticas verbales, la praxeología puede ser aplicada para designar las prácticas no verbales.[..] La praxeológica mostraría en fin que en los medios semióticos se es consciente del hecho de que los universos espacio-temporales específicos son capaces de engendrar lógicas "prácticas" particulares y simulables mediante modelos semio-narrativos" (Greimas y Courtés, 1986: 173-4).

La diégesis o praxeología espectacular se ocupa de todos los elementos perceptibles -visibles o audibles- en el marco de un espectáculo: teatro, ópera. zarzuela, cine, variedades, televisión, etc. Los fenómenos transespectaculares, al igual que el desarrollo técnico, influyen directa y fuertemente en el proceso evolutivo de los géneros espectaculares. Tras este breve preámbulo, limitaré mis reflexiones, muy genéricas, al campo concreto de la transteatralidad visual..

Si por transtextualidad se entiende toda "transcendencia textual del texto [...], todo aquello que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (Genette, 1982: 7), por transteatralidad debemos entender, consecuentemente, toda transcendencia praxeológica de un texto espectacular, esté o no esté representado.

Los ricos y variados métodos de análisis textuales han permitido un conocimiento casi perfecto de los mecanismos y procedimientos de la transtextualidad. No acontece otro tanto con la transteatralidad, por la sencilla razón de que hemos carecido hasta hace muy poco tiempo de métodos precisos de análisis espectacular. Tras las investigaciones de la Escuela de París sobre la semiótica figurativa y plástica, y las llevadas a cabo por el Grupo Mu sobre el signo visual, estamos ya en condiciones de abordar con ciertas garantías de objetividad los análisis teatrales y transteatrales.

Resumiendo mucho, el plano de la expresión visual de la teatralidad consta de varios peldaños (Cantalapiedra, 1994): a) categorías visuales, b) figuremas, c) figuras, d) coremas y e) escenogramas.

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

> "Enterrada hasta más arriba de la cintura y en el mismo centro del montículo: Winnie" [ed. de A. Rodríguez Gago, 1989: 127].

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

Al igual que el figurema está formado por una articulación de categorías visuales, y la figura está constituida por una organización sintáctica de figuremas, el corema está a su vez constituido por figuras y el escenograma por la organización de los coremas. El concepto de corema, tal y como yo lo entiendo, está más cerca de la idea de "área de representación" -espacial y actorial- que de la imagen clásica del "coro". Es decir, un corema puede estar constituido por una articulación espacial, es una categoría topológica, o por una representación actorial de carácter antropomorfo, o por la combinación de ambas; los coremas, por otra parte, de un escenograma pueden servir de base a diégesis distintas: sueño frente a realidad, pasado frente a presente, mundo masculino frente a mundo femenino, etc.

Esta sencilla articulación de los elementos visuales es coincidente, en buena medida, con las técnicas espectaculares de la focalización y de la globalización luminosa: figurema (rostro) *fi* figura (un rey en su trono) *fi* corema (la familia real) *fi* escenograma (la corte en el salón del trono).

En el marco de las categorías visuales, cabe diferenciar, según la escuela de París, las categorías constitucionales de las no constitucionales. En el primer caso, estamos ante las plásticas de la expresión -las cromáticas son constituyentes y las eidéticas se presentan como constituidas, y, en el segundo caso, ante las categorías topológicas -posición y orientación. El Grupo Mu (1992), por su parte, ha elaborado una brillante metodología para el análisis de los signos visua-

les, y ha definido con precisión varios conceptos:

a) los Formemas -eidéticos, de dimensión, de posición, de transformación y de orientación.

b) los Cromemas y acromemas -de dominación, de saturación y desaturación, de luminosidad-, y

c) los texturemas -de materia, de grano, de tacto, de distribución, etc.- .

Pero la teatralidad es, lógicamente, un "arte del movimiento" (Denis Bablet, 1975: 315) y un arte en movimiento, por lo que debemos considerar también las categorías cinéticas y gestuales, las cuales influyen directamente sobre las categorías topológicas y las de transformación.

Todos los elementos visuales aquí citados permiten un análisis componencial, equivalente al sémico; es decir, estamos ante rasgos visuales genéricos y específicos, inherentes y aferentes. El estudio de los distintos clasemas -clases semánticas: Dimensión, dominio y taxema- y semantemas visuales permite, evidentemente el establecimiento de las distintas isotopías espectaculares, plásticas y topológicas.

En este rápido recorrido por los métodos de análisis de la praxeología espectacular, no podemos olvidar toda una serie de elementos que influyen directamente sobre la semiosis. En primer lugar, todo análisis sémico se lleva a cabo mediante cuatro operadores interpretativos (Rastier, 1987): el de la actualización, el de la virtualización, el de la asimilación y el de la disimilación. En segundo término, el Grupo Mu (1992) distingue tres operadores retóricos: el de la añadidura o agregación, el de la supresión y el de la sustitución; consistiendo esta última en una supresión seguida de una agregación. En tercer lugar, cabe distinguir los operadores contrastuales de mesura y desmesura: por un lado, lo con-forme y lo de-forme aplicado a la figuras; mientras que, por otra parte, lo intra-forme y lo dis-forme se acomoda a los figuremas. El operador contrastual actúa tanto sobre los formemas, o formantes, como sobre los cromemas, los texturemas, la cinética, los tonemas, el ritmo, etc., e influye directamente sobre los procesos patémicos de la recepción -el horror, el placer, la risa, la tensión, la relajación, la identificación, el rechazo, etc.-

Dicho esto, podemos apuntar que el proceso visual de la focalización y de la globalización espectacular -la manipulación del espectador, el hacer "fijarse en"- es, ante todo y sobre todo, una operación contrastual: contrastes luminosos, contrastes topológicos, contrastes de formantes, contrastes cromáticos, contrastes de texturemas, contrastes tonales, contrastes gestuales y cinéticos -sin olvidar la señalización gestual-, etc.

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

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

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

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

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

La semiosis de la diégesis espectacular depende siempre del contrapunto extradiegético:

los momentos de la creación textual, los de las distintas representaciones anteriores y el momento presente de los espectadores; en una palabra, ficción frente a realidad. Genette distingue asimismo los fenómenos de la transdiegetización -cambio de una época por otra- y los de transformación homodiegética -cambio de una estatua romana por otra de la misma época-, los cuales no afectan a la diégesis; y heterodiegética, que sí influye en la diégesis -cambio de una estatua romana por una gótica-. Estos fenómenos diegéticos se estudian también mediante los operadores retóricos de agregación, supresión y sustitución, global o parcial, de una diégesis o de un elemento praxeológico.

Recordaré, brevemente, los cinco modos de transtextualidad definidos por Gerard Genette (1982: 7-16), aunque utilizaré los vocablos ya adaptados al teatro.

a) La interteatralidad: entendida como una relación de co-presencia entre dos o más elementos praxeológicos. Genette distingue las relaciones de citación, plagio y alusión. He aquí una muestra:

En una escenificación reciente sobre la vida de Van Gogh, de cuyo título no quiero acordarme, se utilizó una serie de sillas colgadas de los telares, con movimientos descendentes y ascendentes. Pocos días después, los organizadores franceses de los premios de teatro "Molière" ofrecieron al público -al de la sala y al televidente vía satélite- el mismo escenograma en homenaje póstumo a Ionesco. En este caso se trataba de "citar" una escenificación -no recuerdo cuál- y al mismo tiempo de una "alusión" a la obra escenificada, "Las sillas", del mencionado autor. En el primer caso, se trataba de un simple "plagio" de esta última escenificación, con la excusa, supongo, de las distintas sillas de paja pintadas por Vicente Van Gogh ("El cuarto de Vicent", "El cuarto de Vicent en Arles, "La silla y la pipa", "el sillón de Gauguin", todos ellos datan de 1888).

b) La parateatralidad es todo aquello que relaciona la diégesis espectacular con su entorno: carteles publicitarios; la entrada, espera y aplausos o silbidos del público, los martillazos, el apagado de las luces, la apertura de los telones, los entreactos, el saludo de los representantes y del autor al público, los ensayos y el ensayo general para la crítica, las notas, del decorador, del regidor, del director de escena. Los escritos de estos últimos pueden llegar a ser capitales no sólo para entender una diégesis espectacular concreta, sino que además pueden servir de base teórica a una nueva architeatralidad; casos, por no citar que los más conocidos, de Constantino Stanislavski con su *Escenificación de Othelo*, de *Shakespeare,* y de Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, en donde se incluyen estudios sobre las escenificaciones de "Akropolis", "el doctor Fausto" y "El príncipe constante".

c) La metateatralidad: consiste, siguiendo siempre las definiciones de Genette (1982: 11), en la relación que une una escenificación con otra, de la cual habla, aunque ni la cite ni la nombre; se trata de una conexión crítica. No guarda vínculo alguno con la clásica definición de "el teatro dentro del teatro", salvo si se establece una relación crítica con otra escenificación diegética. Es decir, existe metateatralidad si:

a) la escenificación "z" del texto "a" critica, de un modo u otro, algún pasaje de la escenificación "x" del mismo texto, o de otro diferente.

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

d) La architeatralidad: Gérard Genette (1982: 7 y 12) la define como "un conjunto de categorías generales, o transcendentales, tipos de discursos, modos de enunciación". La architextua-

lidad viene a veces indicada por elementos paratextuales: Titulares: Poesías, Ensayos, Novela, Teatro, etc.

En el campo espectacular conviene distinguir entre la architeatralidad y los modos estéticos. Por un lado tenemos el drama, la comedia, la tragedia, la revista de variedades, el auto sacramental, el teatro del absurdo, el teatro pánico, el pos-teatro, etc.; y, por otra parte, el modo romántico, naturalista, realista, simbolista, expresionista, cruel, pobre, etc. De tal modo que, por citar una posibilidad, un drama romántico puede ser representado bajo el modo naturalista; lo cual implica que estamos, al menos, ante tres tipos de architeatralidad: dramática, romántica y naturalista, en este caso.

e) La hiperteatralidad y la hipoteatralidad: Por hiperteatralidad se entiende toda relación, de transformación o de imitación, que une un texto espectacular "b" –hiper– con otro anterior "a" –hipo–. Genette (1982: 45) combina los dos modos de relación, ya citados, con tres tipos de regímenes: el lúdico, el satírico y el serio –( entre ellos se puede intercalar además lo polémico, lo humorístico y lo irónico)–, obteniendo así seis categorías hipertextuales de base:

| RÉGIMEN:<br>RELACIÓN: | LÚDICO<br>(respetuosa) | SATÍRICO | SERIO<br>(degradante) |
|---|---|---|---|
| TRANSFORMACIÓN<br>(textual) | parodia | mascarada<br>(Travestissement) | transposición |
| IMITACIÓN<br>(estilística) | remedo<br>(pastiche) | recargo,<br>(Charge) | fraguado<br>(forgerie) |

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

Por mi parte, considero que las transformaciones hiperteatrales, homodiegéticas o heterodiegéticas, deben ser estudiadas con la ayuda de los operadores retóricos –agregación, supresión y sustitución–, y de los operadores de mesura estética –lo conforme y lo intra-forme indican el régimen serio y respetuoso, mientras que lo de-forme y lo dis-forme señalan el régimen "degradante", en su tendencia cómica o trágica.

Al contemplar, en un análisis somero, algunos de los decorados de cuatro escenificaciones de Hamlet, llevadas a cabo entre 1868 y 1913, se observa una cierta evolución hiperteatral:

a) 1868, París: Rubé y Chaperon (Bablet, 1975: pl.2) presentan un escenograma, de tres

coremas, (Acto I, escena 2ª) configurado por un bosque de pinos, nubes y un castillo gótico de dos cuerpos. Estableciendo así una diégesis gótica coincidente con la extradiégesis cultural y artística del romanticismo en boga, es decir, de los espectadores de aquel entonces.

b) 1910, Munich: J. Klein y E. Kilian (Bablet, 1975: pl.156 y 157) elaboraron una diégesis neoclásica. Si en la primera escenificación citada dominaban los formemas eidéticos de /verticalidad + redondeado apuntado/, en ésta última los formemas dominantes son los opuestos /horizontalidad + ortogonal/. Las formas rectangulares de los dos grandes tapices y de la puerta del fondo dominan todo el acto tercero. En el acto quinto, el paisaje natural y salvaje deja ahora paso a un parque, es decir a un paisaje dominado y cerrado. Klein y Kilian han optado por una praxeología "culturalizada".

c) 1911, Moscú: G. Craig, tras un largo proceso estético sobre la escenografía de Hamlet, que se inició en 1896, (Bablet, 1975: pl. 143 y 144) imaginó el universo diegético del palacio de Hamlet como un conglomerado de grandes columnas; manteniendo así el formema /verticalidad/ y sustituyendo las formas /cónicas/ de Rubé y Chaperon por las formas rectangulares, suprimiendo al mismo tiempo las figuras vegetales, ya no hay ni bosque ni jardín. Si estos dos últimos decoradores establecieron un lazo entre la diégesis espectacular y la cultural de sus espectadores, Craig hace lo mismo, dado que sus formas eidéticas, e incluso cromáticas, coinciden en buena medida con la revolución industrial del cemento armado (La primera patente, de Joseph Monier, data de 1877 ) y de la electricidad.

d) 1913, París: Los directores de escena Lugné-Poe y Gémier cambiaron radicalmente de universo diegético y los decorados de J. Variot (Bablet, 1975: pl.160 y 161) volvieron a evocar un universo entre románico y gótico, las líneas verticales y horizontales han desaparecido -salvo en la escena del cementerio en donde aparecen las cruces- y los arcos apuntados se transforman en arcos de medio punto. Los motivos heráldicos -¿dorados?- aparecen reiterados sobre los muros interiores -¿púrpura?, y son ellos los que actualizan constantemente el recorrido temático de la realeza. Es decir, los motivos heráldicos sustituyen a las dos figuras regias de los grandes tapices rectangulares de Klein y Kilian. Quizá sea por eso por lo que los decorados de Variot recuerden las paredes tapizadas, tan de moda en las casas burguesas de entonces. Si esto fuera así, entonces la evolución de la hiperteatralidad se manifiesta, entre otras cosas, mediante la representación de los texturemas de materia: /piedra fi yeso fi cemento fi tela/. Se puede entonces señalar que toda ficción diegética deja rastros de la realidad extradiegética, cultural, histórica, estética, técnica, etc.

Mientras que los universos espectaculares anteriores invitaban a los espectadores a la globalización visual, y a la actuación centrífuga de los representantes; en el presente caso, el arco central de medio punto funciona como un focalizador visual y como un elemento centrípeto de la actuación de los comediantes. Dicho de otro modo, la diégesis espectacular es un elemento pragmático con influencia directa sobre la producción y la recepción del discurso teatral.

Termino estas breves notas recordando que las técnicas audiovisuales nos permiten hoy en día estudiar la teatralidad con la misma facilidad o dificultad que la literatura impresa; claro está, claro está que ésta aún nos lleva una ventaja de seis siglos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BECKETT, Samuel (1989) *Los días felices.* Edición bilingüe de Antonia RODRÍGUEZ GAGO, Madrid: Cátedra.

CANTALAPIEDRA, Fernando (1994) *Semiótica teatral del Siglo de Oro.* Kassel: Reichenberger.

GENETTE, Gérard (1982) Palimpsestes. La littérature au second degré. París: Seuil.

GREIMAS, A.-J. y COURTÉS, J. (1986) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Tome 2. París: Hachette.

GROTOWSKY, Jerzy (1970) *Hacia un teatro pobre.* México: Siglo XXI.

GROUPE MU ) 1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image.* París: Seuil.

RASTIER, François (1987) *Sémantique interprétative.* París: Puf.

STANISLAVSKI, Constantino (1973) *Mise en scène d' Othello de Shakespeare.* París, Seuil.