

LITERATURA

## La escena en tanto que forma de la enunciación irónica

### The scene as the form of ironic enunciation

JUAN CAMPESINO<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Instituto Nacional de Bellas Artes,  
Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. México.  
jcretes.citru@inba.edu.mx

Concebida la teatralidad como eje referencial de la ironía, se caracteriza la escena en tanto que exponente pragmático de la instancia de enunciación teatral; esto es, en tanto que formato del referente irónico. Con tal fin, se analizan las condiciones formales que, atadas al carácter espacial de la escena, hacen posible el tránsito de las cosas imitadas a la imitación en sí misma, en cuyo caso la palabra y la acción, encarnadas en el cuerpo del actor, del ironista, adoptan cualidades pretextuales específicas.

*Palabras clave:* escena, ironía, teatralidad, teoría de la enunciación, lógica pragmática.

Understanding theatricality as the referential axis of irony, this paper characterizes scene as the pragmatic exponent of theatrical enunciation; that is to say, as the referrer format of irony. In that order, it analyses the formal conditions tied to the scene's spatial character that make possible transiting from imitated things to the imitation itself, in which case word and action adopt specific pre-textual qualities as they are embodied by the actor and the ironist.

*Key Words:* scene, irony, theatricality, enunciation theory, pragmatics.

*Je dis que la scène est un lieu phisique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.*

Antonin Artaud

## 1. EL HABLANTE OCULTO

Decir que la teatralidad posee un componente escénico podría parecer una verdad de Perogrullo de no ser porque aún hace falta precisar el significado tanto de la teatralidad como de lo escénico. Por lo regular se asume que este último tiene que ver, sobre todo, con la acción de mostrar, de mostrarse y, más todavía, de exponerse. Se tiende a hablar de lo escénico (escena, escenario, escenografía, proscenio, presencia escénica y un largo etcétera) en referencia al conjunto de herramientas que hacen visible y audible la representación teatral y, dado que dicho conjunto parece no tener fin, el concepto se ha extendido indiscriminadamente hasta llegar a significar todo aquello que se muestra en la representación: el movimiento, el gesto, la voz, la entonación, el atuendo, la decoración, la luz, la música y otro larguísimo etcétera. Es tal su encadenamiento con el mostrar que, de hecho, lo escénico ha venido a calificar cantidad de cosas que poco o nada tienen que ver con la teatralidad. Hoy, el binomio “artes escénicas” agrupa más de una disciplina que difícilmente se ciñe a la noción de teatralidad concebida, justamente, en relación con lo escénico. Cabe, por cierto, recordar que la *skene* del antiguo teatro griego no era propiamente el escenario, sino, literalmente, la cámara en la que los actores se ocultaban para cambiar de personaje y cuya pared frontal servía de fondo al *proskenion*, el espacio reservado para la acción. No estoy en contra, ¿cómo podría?, de que los términos cambien y se renueven, pero tampoco me parece oportuno olvidar que, lejos de resultar inocentes, las palabras vivas arrastran irremediablemente sus cargas semánticas y que, para algunas personas, resuenan con su significado más arcaico, mismo que en el caso de lo escénico sin duda tiene que ver más con ocultar que con mostrar.

La cosa no pasaría a mayores si no fuera porque ocultar es precisamente lo contrario que mostrar. Hay un claro binarismo, en efecto, pero de ningún modo se trata de una operación digital, ya que, en el marco de la teatralidad, de la representación teatral, se puede mostrar un sinnúmero de cosas, desde un gesto levísimo hasta un fiordo gigantesco, pero a cambio es necesario, necesísimo, ocultar una sola: el actor. Todavía no sé de una técnica actoral, llámese método, escuela o tradición, que no aspire, frecuentemente por caminos opuestos, a convertirse en una herramienta para dar vida al personaje, lo que en cualquier caso equivale, sencillamente por tratarse de una y la misma carne, a dar muerte al actor. A pesar de que esto hay que entenderlo en sentido figurado, se sabe que algunas de esas técnicas, en especial hacia mediados del siglo pasado, se lo han tomado casi de manera literal. En fin, quiero decir con todo esto que, antes que en el mostrar, la clave de la teatralidad se halla en el ocultar y, más aún, en el ocultarse.

Con la ironía ocurre justamente lo mismo. Comúnmente se la describe como una manera de mostrar un significado opuesto a lo que se dice. Acá también la cantidad de significados que pueden mostrarse excede nuestra capacidad de cómputo, lo que asimismo ha de decirse de las maneras de mostrarlos desde que se trata de elementos prosódicos situados en el amplísimo margen que separa el lenguaje del idiolecto. Sin embargo, para que esa cantidad de maneras muestre esa otra cantidad de significados se tiene que ocultar solamente una cosa: el hablante. Acá también cobra vida un impostor a costa del auténtico ser, lo que podría sonar extremadamente complicado si no fuera porque todos sabemos fingir, con la salvedad de que quienes mejor lo hacen saben que su credibilidad depende no de lo que puedan agregar, eso sería mentir, sino de lo que han de omitir. Ante la cuestión de la diferencia entre mentir y fingir cualquiera con dos dedos de frente apelaría a la convención como marca fronteriza. Cierto, para distinguir entre la vida real y el juego, las niñas y los niños de Hispanoamérica cuentan con la expresión *dizque*, cuyo significado ha quedado oculto justamente detrás de la convención, como si se tratara de una simple interjección que indica el paso de un mundo a otro, tal como hace el *si* de Stanislavski (1953: 40-41). Sin embargo, la convención constituye a su vez una frontera, en cualquier caso, precedida por la comprensión. Me llama la atención, a propósito de la ironía, que hasta donde sé, y al margen de conjeturas, únicamente se ha demostrado empíricamente una teoría entre muchas. Lo que no me sorprende es que dicha teoría sea la de Sperber y Wilson (1978, 1981) y que Creseure la haya demostrado en sus investigaciones de campo con niños de edad escolar (1999)<sup>1</sup>. Yo mismo, con mis hijas, he comprobado que no hay gesto ni inflexión suficientes para dar a comprender la ironía por primera vez; siempre hace falta descubrir la parte oculta, y a los pequeños les encanta descubrirla y enterarse de que se ha omitido un “dicen que”. Entonces, literalmente, en sus ojos brilla con todo su esplendor el significado de la palabra tantas veces empleada para pasar de la realidad al juego. Para uno supone, ahora sí, una auténtica perogrullada, pero ellos han comprendido la diferencia entre mentir y fingir.

Como todo eco, el de la ironía no se conforma con repetir una parte del original y suprimir otra, sino que invariablemente suprime la parte inicial, la del principio y aun la de principios, para repetir tan sólo la del final o, dicho llanamente, la de los fines (no importa cómo inicie su acción, lo importante es que el payaso acabe tropezando del mismo modo)<sup>2</sup>. Importa, en una palabra, el acabado. ¿Acaso no se refiere a ello Aristóteles cuando dice de la tragedia que es perfecta, donde el término se refiere a que es cosa terminada (*Poética* 1449b, 25)?<sup>3</sup> ¿Acaso en *Un enemigo del pueblo* no “dicen que” un solo individuo puede cambiar el sistema

<sup>1</sup> De manera paralela, en un estudio análogo, Keenan y Quigley llegaron a las mismas conclusiones (1999).

<sup>2</sup> Me inquieta que Sperber y Wilson no se hayan percatado de ello, en especial a la luz de los años que median entre sus primeros artículos sobre la ironía y la segunda edición de *Relevance*, donde de hecho amplían lo expuesto allá para incorporar la, valga el exceso, relevante cuestión de la relevancia, si bien optan por obliterar el valor estilístico de la mención para otorgarle un mayor énfasis a la lógica inferencial de la interpretación (1995: 237ss.).

<sup>3</sup> En contraste con ello, que la calidad poética de la *Iliada* se eleve a grandísimas alturas no quita que el desenlace quede en suspenso.

y evitar el cambio climático, cuando lo cierto es que el individuo ha de reventar como pompa de jabón mientras “el sistema” continúa sin importar de qué clima se trate?

Para que así sea, hay que empezar por el final, trasladándolo a un espacio reducido en el que la ilusión de presente dé la espalda al futuro. *Dizque* no significa “se comienza a decir”; significa, antes bien, “se ha dicho”. Al igual que en el resto del volumen que lo contiene, en su tan breve como agudo análisis semiótico de la ironía (1984: 140), Ducrot no hace hincapié en el factor epistemológico de la relación temporal entre el hablante, el locutor y el enunciador, cuyo orden natural es justamente el aquí enunciado, si bien cabe extrapolarlo del título mismo del volumen. Si la relación entre el decir y lo dicho fuera estrictamente temporal, no habría manera de que, así en la ironía, el enunciador hable o actúe antes de que lo haga el locutor, el sujeto del enunciado antes que el de la enunciación. Ocurre que, cuando el hablante se oculta para que el locutor y el enunciador dialoguen entre ellos, el orden temporal entre el decir y lo dicho se invierte en virtud de una operación, diríase, antirrealizativa: en lugar de que lo dicho se repita en el decir, el decir repite lo dicho, que consecuentemente pierde el aspecto perfectivo, de cosa terminada, para generar la ilusión de simultaneidad. No es, empero, más que eso, una ilusión, derivada de una omisión igualmente ilusoria, porque si en efecto quitamos al hablante de carne y hueso no queda ninguna ironía ni teatralidad alguna, queda la inteligencia artificial tal como nos la venden hoy en día.

Me interesa subrayar que el pasado más remoto es un decir, una acción, y no algo dicho, no una palabra, y solamente más tarde, porque ya se ha dicho, se puede volver a decir, volver a la acción. Los antiguos griegos lo sabían, de ahí que confiaran a sus hijos primero al pedagogo y ya luego a los maestros de música y gimnasia. De manera paralela transitaron de la épica y la lírica al teatro, de la alegoría a la ironía. ¿Cómo? Insisto, omitiendo el pasado más remoto para invertir, tal como hace el ritual, el orden temporal entre la palabra y la acción. En lo que, más que un descuido, me parece un guiño a sus propias credenciales de hombre de teatro, eso hace Peter Brook al inicio de su ensayo más connotado cuando omite aclarar que, para que se trate de un auténtico hecho teatral, del hombre que camina frente a otro en un escenario desnudo antes ya “se ha dicho” que caminaría (cf. 1968). En lugar de atenuarla, aquí la desnudez acentúa, valga la redundancia, el carácter escénico del escenario, es decir, la ilusión de simultaneidad que permite a la palabra convertirse en acción. En *Catástrofe* somos testigos de una *dizque* audición teatral durante la que un famoso director, el propio Harold Pinter, va desnudando a un aspirante sin identidad que, de pie sobre el escenario desnudo, se deja manipular por la asistente del director. El director dice “quita esto”, “mueve aquello”, y la asistente obedece. Cuando el actor ha quedado sin sombrero y en ropa interior (el decoro no permite llegar a la desnudez total, pero se toma nota), descubrimos que se trata del mismísimo John Gielgud. Acto seguido, el director ordena apagar las luminarias y el escenario, actor incluido, queda a oscuras. “¡Perfecto!”, exclama y, antes de retirarse, ordena repetir la acción, que obviamente esta vez se reduce a un actor desnudo sobre un escenario desnudo y a un apagón. Lo que importa, vuelvo a insistir, es el acabado. El aspecto político de la representación depende, cierto, de lo que se

muestra en ella, en especial en un momento inmediatamente posterior al advenimiento de los fascismos; su impronta teatral, irónica, deriva, antes al contrario, de lo que se oculta, en primer lugar la investidura del aspirante y, con ella, una cuestión situada en un pasado más remoto: ¿Me pregunto si no estamos obligados a imaginarnos otro director, quizá el propio Beckett, ordenando tanto a Pinter como a Gielgud “quita esto”, “mueve aquello”?

## 2. EL ESPACIO DE LA ESCENA

De lo anterior se deduce que, en el horizonte de la teatralidad, hay todavía una ironía más general que la ironía general que Sedgewick (1948: 31 ss.) identifica como condición *sine qua non* del teatro y que no es sino consecuencia de aquélla. Hay, todavía, un principio de alteración del equilibrio más elemental que aquel que, como señalan Barba y Savarese (1991: 32), conduce del mundo ordinario de la vida cotidiana al mundo extraordinario del teatro, el juego y el ritual. Me refiero, una vez más, a la ilusión de simultaneidad, ocasionada llanamente por el ocultamiento del hablante (Segre 1984: 6). Este ocultamiento va de la mano, no puede ser de otro modo, de una separación espacial que en el antiguo teatro griego era señalada por la orquesta, tanto topológicamente hablando como en lo relativo al desempeño, y que hoy, tras la dominancia del formato italiano, suele llamarse cuarta pared. Entonces sí que aparece la ironía general tal como la concibe Sedgewick, puesto que quienes se encuentran detrás de dicha pared ignoran que, mientras hablan y actúan, están siendo observados y escuchados por aquellos que se hallan enfrente. ¿Por qué redundo con el “mientras hablan y actúan” si el simple hecho de ser observados y escuchados implica que lo hacen? Porque el “mientras”, que es un adverbio temporal, invariablemente se refiere a una separación espacial, a una simultaneidad, que en el caso de la ironía y la teatralidad no pasa de la ilusión, del acabado, por el simple hecho de que lo de atrás y lo de enfrente acontecen en tiempos distintos, lo que, ¡oh sorpresa!, no es más que otra ilusión, puesto que en realidad todos los que estamos ahí sabemos que Hamlet muere al final. Esto conduce a lo que en informática se conoce como bucle finito. A simple vista parece que el bucle finito resulta más sencillo que su contraparte infinita, si bien entraña una complejidad operativa mayor, ya que si la función de paro indica siempre un nuevo comienzo, se vuelve complicado, en ocasiones extremadamente, detener efectivamente la recursividad (Hillis 2000: 85, 101). Para ello se necesita una subrutina (o sea un programa fuera del programa) que, ordenando que la señal regrese sobre sus pasos, omite una parte de la instrucción y, simultáneamente, la sustituye por una nueva instrucción, contraria a la primera. En el caso del actor, generalmente el bucle termina gracias a la subrutina del aplauso. Entonces él se levanta (el príncipe de Dinamarca ha muerto), agradece y, luego de quitarse vestuario y maquillaje, máscara y coturnos, se va a cenar con amigos o a descansar a su casa o lo que sea. Tratándose del ironista, la función de paro hace efecto cuando, ante la pregunta “¿qué quieres decir?”, él responde “dímelo tú” (así acaban, por cierto, los primeros diálogos socráticos).

¿Dónde se ocultan —cabe preguntarse— el hablante y el actor mientras hablan y actúan? Fácil: en las comillas, entre los sátiros del coro, en la cuarta pared. Pero no detrás ni enfrente de ella, sino en la pared. Ahí también se oculta la distancia temporal de la que se desprende que unos sepan más que otros: el actor más que el personaje, el público más que el actor. Todos ellos al mismo tiempo; cada uno en un espacio distinto: el personaje en el escenario, el actor en la maquinaria, el público en la platea. Acá, la reducción del espacio obedece a los principios de la mimesis, tanto de la *imitatio*, ahí donde el personaje imita al público y el actor imita al personaje, como de la *emulatio*, por cuanto el público se comporta como ya lo han hecho otros públicos, el actor como otros actores y el personaje como otros personajes. En un mundo auténticamente democrático en el que reinan la armonía y la cordialidad no debiera haber impedimento para que el espacio escolar consista, tal como proponía Dewey (1940: 6 ss.), en una proyección embrionaria de la vida social en cuyo seno las relaciones entre los individuos serían conducidas por el compañerismo y la exploración. En un mundo así, la escuela se desbordaría hasta ocupar la totalidad del espacio social. En un mundo *como* el nuestro, sin embargo, al trasladarse del ámbito social a la esfera escolar, la lucha de clases se convierte en una réplica de sí misma, en un doble paródico, vaya, como el que figura en *Enemigo de clase*, donde los personajes reproducen las viejas dinámicas del vigilar y el castigar en los confines de un aula de preparatoria. También Williams elimina la causa primera de esta situación, de manera que, al margen de lo que opina Stanislavski (1953: 43), la ausencia del profesor actúa como una suerte de circunstancia no dada. Se anticipa su llegada pero, como si se tratara del mismísimo Godot, se la difiere indefinidamente. Antes que una versión seminal, mediante este artificio se obtiene un duplicado en negativo de la vida social, una especie de *mitosis* cuya operación reproductiva resulta en una reducción tanto de la réplica como del original<sup>4</sup>.

Pese a que renunciar a la propia voz encierra un grado de humildad que ya detectaban Aristóteles (*Et. nic.* IV 7, 1127b) y Cicerón (*De oratore* II, 269-70)<sup>5</sup>, no se crea, por lo demás, que la estrategia del actor y del ironista carece de histrionismo. Antes al contrario, su ausencia le permite ocupar el reducido espacio del personaje, de la víctima, con mucha mayor libertad. Como el ironista, el actor asume el control de la recursividad mediante la transferencia de ciertas marcas de diferenciación a la voz ajena, subrutina que, dicho sea de paso, opera a la manera de un virus que, en los casos más extremos —así en el de Laura Almela y Álvaro Guerrero en *Cuarteto*, que Müller compuso para tal efecto—, enrarece por completo el recorrido informático. En situaciones menos drásticas se traduce, no obstante, en una suerte de humanización que, sin traspasar sus propios límites espaciales, dota de

<sup>4</sup> No por casualidad Flemming recuperó el vocablo griego *μίτος* (“hilo”, “tejido”) para bautizar la reproducción celular por reduplicación, la misma palabra empleada por Aristóteles cuando, al inicio de su *Poética* (1447a), se refiere a lo que en las traducciones suele aparecer como “fábula” o “trama”. Por lo demás, la misma palabra detrás de nuestra más moderna, *mito*.

<sup>5</sup> Un autor más reciente como Berrendonner ha notado que se trata de un aspecto eminentemente defensivo, lo que, al margen de su corrección política, sitúa la ironía en un ambiente contencioso (1987: 197).

“vida” al personaje. A la actriz que interpreta a la malintencionada Gonerilda se le exige, tal como sugiere Brook (1968: 14), que actúe con candidez a la hora de seducir a Lear. Puede, en este sentido, que un padre se rehúse a percibir la zalamería de su hija; no así el público, atento lo mismo al desarrollo de la escena que al de la obra. Del otro lado, sin una cuota de malicia o, al menos, de suspicacia, antes que la levedad de una gaviota, Nina Mijailovna adquiere la pesadez de una gallina. En un principio tocaba al coro emitir, no sin ironía, esta clase de réplicas; sin él, más que generar una creciente tensión, la obstinada ingenuidad de Edipo resultaría chocante y tediosa. Una vez desaparecido el coro, será el actor, sin embargo, quien se encargue de enunciar todas las voces, haciendo confluir en un mismo momento los distintos devenires y dotándolos así de un carácter espacial, perfectivo. En consecuencia, el momento mismo adopta un tinte diferencial que le da visos de acontecimiento.

Una ilusión, repito, porque esta *vraisemblance* de la que habla Culler a propósito de la ironía (1978: 219 ss.), al tiempo que le da “vida” al personaje, le quita credibilidad, confinándolo, como hace, al espacio de la piedra sacrificial<sup>6</sup>. Tal como, en el esquema de Muecke (1969: 14), el ironista se comunica secretamente con el oyente a costa de la víctima, la teatralidad abre un canal oculto de comunicación entre el actor y el espectador a expensas del personaje. Lo primero que éste ignora es su propia calidad de chivo expiatorio o, dicho en términos teatrales, de agonista. Este manto de inexperticia (con el perdón de Heathcote) cubre al personaje en la medida en que, ya lo he señalado, su devenir es anterior al del actor y al del público. Parece una obviedad, aunque no está de más recordar que, a diferencia de lo que ocurre en una novela o una película, donde el narrador o la cámara llenan el hueco temporal para permitir que el pasado se actualice en un presente continuo, acá el presente de actores y público carece de continuidad en el sentido de que no es su actualidad, que ha sido, ojo, suspendida, la que problematiza la imitación, sino más bien el hueco mismo, el intervalo que, en silencio, los separa del personaje. Y digo en silencio, pero no mudo. Puesto que no puede articularse en el discurso —o no del todo—, el intervalo se expresa antidiscursivamente; es decir, como marca de contraste de otro discurso cuya performatividad queda así cuestionada<sup>7</sup>. Al no estar dispuesta en el tiempo, como una acción a la que se sucede la acción contraria, cabe explicar esta función antirrealizativa en tanto que condición del espacio escénico, un espacio en el que, a cada momento, la acción misma está llamada a ser ella y su contrario.

<sup>6</sup> La pasión dionisiaca de la que suponemos nació el teatro se trataba justamente de sacrificar, año con año, al mismo personaje, de igual modo que, en las pascuas, la pasión católica sacrifica a Jesús.

<sup>7</sup> El mismo dispositivo brechtiano de *Verfremdungseffekt* que, en la dramaturgia del alemán, se traduce en la inclusión de una instancia narrativa de carácter épico, y no novelesco, tiene por mandato enfatizar la separación entre público y personaje. Como en la épica, el narrador no rellena el hueco temporal entre uno y otro; simplemente pone el hueco a la vista para objetivar la percepción del segundo por parte del primero. Tomando en cuenta que, como dice Jameson, en Brecht el significado es la contradicción, que “lo meramente distinto y diferenciado va siendo gradualmente incorporado a la contradicción misma, o bien reescrito como contradicción, desvelado y revelado como contradicción” (2013: 116), el dispositivo de extrañamiento cumple el propósito no de ocultarlo o prescindir de él, sino de exponer el drama, despojándolo de los respectivos atavíos sentimentalistas y psicologizantes del romanticismo y el realismo.

En lugar de una diferencia temporal, entre la acción y su contrario se abre un espacio ya no reproductivo, sino auténticamente representativo. Este espacio, huelga decirlo, completa el circuito de la comunicación, si bien lo hace mediante una respuesta que, transmitiéndose del público al actor y de ahí al personaje, se enuncia no obstante *in abstentia e ipso facto*<sup>8</sup>. Acá el procedimiento no es otro que el de la *poiesis*, donde la sustitución (del actor por un nuevo actor y del público por un nuevo público, pero también del actor por el personaje y del público por el actor) garantiza que la obra, lo dicho, se pueda representar una y otra y otra vez en una suerte de *meiosis* que reduce la carga informática —de un lado a una risa, un sobresalto o, de plano, un bostezo; a una inflexión peculiar o a una pausa menos larga, del otro— para hacer de cada representación una cosa nueva, distinta<sup>9</sup>. Ocurre que, ahí donde el ocultamiento del hablante ocasiona la aparición del espacio escénico, la reducción de éste resulta, sí, en una diferencia epistémica y, por tanto, en una disminución del personaje, pero también, y por la misma diferencia, en una ampliación del repertorio interpretativo que, para Fischer-Lichte, deriva de un “bucle de retroalimentación autopoietico” (2011: 251). El propio Sedgewick enfatiza la ironía que subyace a esta clase de control por medio del cual el espectador sobrepone la realidad a la apariencia, y asimismo el placer que le ocasiona la mezcla de superioridad epistémica y condescendencia. Olvida, sin embargo, aclarar que este control se ejerce por intermediación del actor, cuyo encargo consiste, en lo que me parece una ironía aún mayor, en dar voz a todos los presentes, modulando así el tránsito que conduce de la simple imitación a la auténtica representación.

### 3. LA OCUPACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

No bastarían estas ni otras páginas para dar cuenta de las variadísimas maneras en que, a lo largo de la historia, los personajes han ocupado sus tan variados espacios de referencia. Cabe, no obstante, suponer que lo han hecho siempre desprevenidamente. En el otro extremo, la relativamente poca variación en lo que toca a la ocupación de la platea por parte del público —ora de pie, ora sentado, ora ruidosamente, ora en silencio, ora a la vista, ora en la oscuridad— con trabajos alcanza para un recuento significativo, circunstancia que, por lo demás, en absoluto nos autoriza a ver en dicho público un participante pasivo

<sup>8</sup> El teatro a la italiana ha situado este espacio al frente del arco de proscenio, por lo común un semicírculo en el que la convención permite una mayor interacción entre actores y público. En este sentido, el proscenio moderno viene a sustituir al foso de la orquesta sin hacer desaparecer del todo la visión del coro satírico.

<sup>9</sup> El griego antiguo *μείωσις* se refiere a la acción de disminuir, de ahí que se emplee para designar la reducción cromosómica mediante la que las células germinales se convierten en células reproductivas. En el marco de la retórica, la meiosis figura justamente como subespecie de la ironía “debido a su exagerada modestia, que tiende a producir la impresión de que algo es más reducido o menos importante de como es en realidad” (Beristáin 1985: 281).

y carente de productividad<sup>10</sup>. Habida cuenta de ello, y en especial de que, como ya he señalado, él se encarga de enunciar todas las voces y de hacer confluir todos los devenires, considero oportuno acotar el análisis a la ocupación del espacio escénico por parte del actor.

Debemos a Diderot la primera reflexión concienzuda sobre el tema (1989). A partir del renacimiento se cuenta, sí, con algunos manuales de actuación, si bien será el francés quien, hacia 1830, se ocupe por primera vez de la naturaleza cuando menos dual del actor. Puedo comprender que, a la luz de la pugna entre enciclopedismo y romanticismo, él mismo la haya calificado de paradójica, toda vez que a la sazón la norma interpretativa la imponía un estilo arrebatado y tormentoso. Librado este hecho, no veo, en lo que resta, ninguna infracción a la norma en un intérprete que divide su atención entre lo que reclama el personaje y lo que acontece en el marco de la representación. Si se da crédito a la versión de aquellos actores originales ataviados con coturnos y mascarones, no cabe sino dárselo también a la de un intérprete consciente, en todo momento, de las contingencias de la escena. La primera de ellas: su propia imposibilidad de entregarse por completo al personaje<sup>11</sup>. Veo sí, en cambio, una paradoja infranqueable en la idea de un comediante capaz de suprimir cabalmente su sensibilidad, a menos que, una vez más, achaquemos el exceso a una animadversión ilustrada que confunde la auténtica sensibilidad con la sensiblería y el sentimentalismo. Por fortuna, al adoptar una estrategia de exposición tan socrática como teatral, el propio Diderot se previno de incurrir en él, atribuyéndolo como

<sup>10</sup> ¿Acaso una de las propuestas menos atendidas de Rancière no consiste en emancipar al espectador de todo el peso de la responsabilidad que le cargaron las vanguardias para que pueda ocuparse nuevamente de su función primaria, no otra que juzgar en silencio o bien con las herramientas que le provee la convención? En cualquier caso, “los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores y dramaturgos” (2010: 20), y lo componen no en silencio, sino mediante risas y llantos, bostezos y hasta lanzamiento de objetos (Lotman 2000: 65), de modo que se equivoca Mounin cuando asegura que el espectador no cuenta con herramientas estandarizadas para emitir sus respuestas (1972: 99 ss.)

<sup>11</sup> También la ironía ha sido inferida, en autores como Searle, Grice y Leech, de infracciones a las normas que supuestamente rigen los intercambios conversacionales, inferencia que evidentemente omite que la convención irónica constituye, *per se*, una norma. Hay que darle, en este sentido, demasiado crédito a Kant para caer en la trampa de que las normas lingüísticas anteceden a la conversación, como si el idioma hubiera llegado a nosotros totalmente confeccionado y, por si fuera poco, con un instructivo. El mismo Leech (1983: 16) lo intuye cuando eleva la ironía casi al nivel del principio de cooperación de Grice (1975) y del suyo propio de cortesía, y digo “casi” porque él mismo asentará más tarde que, para aceptar la existencia de un principio irónico, “se debe primero convenir en la de otro *principio de orden superior* que tiene el efecto contrario” (1983: 144). Me pregunto cómo puede un principio inferior “construirse sobre la base” de otro principio de orden superior (82). Searle procede con mayor cautela al atribuir la ironía a una discontinuidad entre la enunciación y el enunciado o, en sus propios términos, entre el acto locutivo y el ilocutivo (1979: 113); en términos generales no deja, sin embargo, de suponer que el desequilibrio atenta contra las normas que gobiernan el uso adecuado del lenguaje. No me rehúso a creer en esa gramática común a todas las lenguas que Chomsky rescata de los lógicos de Port-Royal, quienes, dice, aseguran que, aparte del lenguaje figurado, el orden natural de las palabras se ajusta a la expresión natural de los pensamientos, de lo que deduce que “son pocas las reglas que hay que formular una vez formuladas las reglas de la elipsis, la inversión, etc., que determinan el uso figurado del lenguaje” (1971: 8). En este mismo sentido dice Jakobson de las creaciones metafóricas que “no son aberraciones, sino procesos regulares de ciertas variedades estilísticas que son subcódigos de un código general” (1985: 92).

hace a su primer dialogante. Un siglo más tarde, la primera lección de Tortsov en *Un actor se prepara* se referirá al mismo predicamento por medio de una estrategia expositiva análoga (Stanislavski 1953: 11 ss.). Acá, sin embargo, el maestro renuncia al binarismo racionalista de su predecesor para proponer una solución que, explotando su insoslayable sensibilidad, le permite al actor “vivir” el personaje en carne propia siempre y cuando cobre conciencia de que se lo vive en escena y no en otro lado. Parece fácil, aunque en realidad se precisa de no poca destreza para combinar una serie de factores sujetos al control de la voluntad con otros cuya emergencia, en ocasiones incontrolable, exige el libre ejercicio de la intuición. Pero qué digo combinar, cuando de lo que se trata es de problematizarlos, de tematizarlos, vaya, de manera que, unos frente a otros, permanezcan siempre bajo estrecha vigilancia. No habría, por cierto, ningún desafío interpretativo si todo estuviera bajo control, a pesar de que, irónica y no paradójicamente, si el actor pierde el control desaparece la posibilidad misma de la interpretación, de la representación.

No es de mi interés hacer recuento de las técnicas y los sistemas, el de Stanislavski incluido, mediante los que los actores se han preparado a lo largo de la historia y de los cuales tenemos noticia, reitero, desde hace poco tiempo, pero sí subrayar que la tarea escénica, la del actor y la del ironista, se sujeta sin remedio a una clase de representación, vale decir que la primera de ellas, que literalmente materializa la eterna dicotomía entre contingencia y necesidad —y no, como en la paradoja, entre lo posible y lo imposible—, y la materializa, simplemente, por cuanto la representación se efectúa con el cuerpo. En consecuencia, este cuerpo debe poseer ciertas aptitudes. Debe tener, de entrada, el suficiente vigor para hacerse ver y escuchar y la elasticidad necesaria para hacerse pasar por el personaje. Debe, pues, tener la firmeza del soldado y la flexibilidad del acróbata. No exagero. Aún conservo el recuerdo de un Gerardo Trejoluna que, interpretando al Becket de Anouilh en un escenario al aire libre y con temperaturas cercanas a los cero grados, se afeitaba a pecho descubierto y luego se enjuagaba con agua helada sin un mínimo asomo de piel de gallina (la noche siguiente, que no hacía tanto frío, los actores de otra puesta no pudieron dejar de temblar bajo sus playeras de algodón). Del otro lado me viene a la mente la escalinata desnuda del Museo del Carmen que, con extremo realismo, los actores de *Lo que cala son los filos* convertían en la cubierta de un navío que zozobra en la tormenta.

Hace rato hablaba de un lance mimético que, ocultando al actor, hace aparecer el espacio escénico y de un movimiento poiético que, al reducir dicho espacio, amplía el rango interpretativo. En lo que toca al cuerpo del actor cabe, más bien, hablar de un principio mecánico de repetición y de un principio plástico de inversión. Como si de un virus se tratase, el primero de ellos le brinda la destreza necesaria para replicarse en distintos medios y el segundo lo vuelve capaz de mutar para adaptarse a los más hostiles, donde la hostilidad se halla en correlación con la extensión del vacío temporal. Lo supo el propio Grotowski, de ahí que una parte de sus ejercicios haya puesto sus miras en la precarización del equilibrio, el choque de fuerzas, la búsqueda de equivalencias y el control de la energía, mientras la otra estimulaba la oposición de vectores en la imagen y el movimiento, girando, por ejemplo, la mano y el codo en direcciones opuestas o aceptando con las manos y rechazando con los

pies. Todo ello para suscitar en el cuerpo un estado de alerta con plena conciencia del aquí y el ahora y, más aún, de los aquí y los ahoras, cada cual con su tema y su ritmo distintivos (v. Sierra 2011: 40). No es de extrañar que el cuerpo así entrenado adopte, de inicio, una postura específica que, en palabras del propio Grotowski, lo vuelve tan duro como el acero y tan maleable como la plastilina (1970: 96), como tampoco lo es que, en sus investigaciones para el Teatro Laboratorio, Barba se haya topado con ella en la órbita de las tradiciones escénicas de oriente. Con pies, caderas y hombros alineados, las articulaciones ligeramente flexionadas, el torso al frente y la cabeza erguida, se trata de la misma postura que comparten el guerrero, el auriga platónico y el bufo italiano. Este cuerpo desde luego está preparado para ocupar la escena según los principios que, con unas décadas de antelación, conducían la biomecánica de Meyerhold; éstos son: la ausencia de desplazamientos superfluos, el ritmo, la determinación del centro de gravedad del cuerpo y la resistencia (1992: 239). De la voz, que forma parte del cuerpo, cabe decir más o menos lo mismo: depende de una postura. Matthias Alexander, a quien se debe una de las técnicas de control corporal más apreciadas entre actores y no actores, tuvo que verse en riesgo de perderla para darse cuenta de que, antes que a las cuerdas vocales o la úvula, su problema se debía a un mal uso del cuerpo como resultado de una reacción inmediata al estímulo de hablar. Descubrió, en primera instancia, la postura correcta, y luego se las ingenió para evitar reaccionar irreflexivamente al estímulo. ¿Cómo? Eliminando la noción de un objetivo exterior a la acción para depositar toda su energía en las fases de la misma: “todas juntas, una tras otra” (1995: 92), donde cada fase es asimismo preparación de la que le sigue, lo que a la postre le permitió conservar en el movimiento los principios básicos de la postura.

Poco importa si se trata de un teatro de altos vuelos como el de Meyerhold, de un teatro pobre como el de Grotowski o bien de los espectáculos de declamación del propio Alexander, un buen actor ha de ser capaz de adaptarse a todos ellos y aun de imprimirlle a cada cual su estilo característico. Cuenta, para ello, con un conjunto de habilidades preexpresivas —a la preexpresividad se dirigen, si por caminos divergentes, lo mismo la biomecánica y la técnica Alexander que las *Motions* grotowskianas y aun la antropología teatral de Barba (v. Cardona 1989)— que lo provee de una peculiar plataforma de enunciación afectada a cada paso por el principio de alteración del equilibrio. Toda vez que el desequilibrio que irrumpre entre realidad y apariencia no puede revertirse, porque de plano no se puede, al actor y al ironista les queda ocultarse en la escena —reducida, si se quiere, a un modesto camerino o a la insinuación de unas comillas— para así recuperar la naturalidad. ¿Por qué la naturalidad? Porque se trata, insisto, de un acabado. ¿Por qué recuperar? Por la misma razón.

#### 4. LA FORMA DEL SIMULACRO

Por su raigambre apolínea, la curva que, por mediación de Kant, conduce del platonismo al postestructuralismo y a la lógica pragmática se ha sentido siempre amenazada por las fantasmagorías de la ficción. Para Platón (*Sofista* 235e-236c, 264c-265b), la

deformación del modelo, en sí ya una copia, va de la mano de una inutilidad embustera y perniciosa de la que tan sólo Austin se desentendió por considerarla demasiado parasitaria (1982: 148). Mención aparte merecen, en este sentido, Friedrich Schiller (1990) y Friedrich Nietzsche (1990). Ambos dejarán de lado las leyes y las normas para empezar a hablar de impulsos y tendencias. Aún más, el primero elevará el impulso de la representación, “del juego”, en sus propias palabras, por sobre los impulsos sensual y moral que cabalgan en direcciones opuestas, cuando que el segundo verá en la realidad un constructo de esa criatura que suele, y adora, dejarse engañar incluso por sí misma. Por supuesto que el *Homo ludens* de Huizinga (1972) se añade a esta tradición de la ruptura que por primera vez defiende a capa y espada los derechos de la ilusión o, dicho en los términos de las políticas culturales en boga, el derecho a la ilusión, con todo y que, para lo que aquí nos ocupa, resulta de mayor provecho la concepción del juego de un Roger Caillois. En otra parte me he ocupado más a detalle de la relación que media entre el juego y la teatralidad (Campesino 2024: 97-102), dado que Caillois sitúa el juego en el amplísimo espectro que separa la *paidia* del *ludus*, la niñería de la regla. Si bien él no llega a plantear del todo su carácter secuencial, refiriéndose, como hace, más bien a juegos de un tipo o de otro, aquí me interesa sobre todo la que yo considero segunda fase de dicho espectro; esto es, el simulacro<sup>12</sup>.

No cualquier imitación, Caillois lo sabe, constituye un simulacro. No lo son los comportamientos miméticos de los animales cuando cumplen funciones defensivas u ofensivas, ya que, en el auténtico simulacro, y aquí es donde el francés se separa radicalmente del platonismo, no se trata de engañar a nadie. Se trata, antes bien, de ponerse de acuerdo para reducir los riesgos, evitar consecuencias funestas, calcular la competencia y experimentar pánicos anodinos (1986: 144), de ahí mi sorpresa ante la ceguera que le impide darse cuenta de que, en mayor o menor medida, el simulacro está presente en todos y cada uno de los juegos que enlista, y lo está asimismo en el sentido de que da cumplimiento a los imperativos de la convención (cf. 57-58)<sup>13</sup>. Para que no resulte en verdad peligrosa, la convención exige a la imitación agregar un excedente poiético que irónicamente deriva de la supresión de la causa original. En ausencia del sismo, en el desalojo del edificio reinan el orden, la camaradería y la obediencia. Un par de horas después (los que viven como

<sup>12</sup> El solo hecho de que se pase de una etapa turbulenta a otra más organizada evidencia ya una transitividad que, dándola por sentado, el francés pasa por alto a la hora de explicar, de explicarse, sus conceptos, en especial en el caso justamente del *ludus* y la *paidia*. Quiero decir que, si el tránsito comprende el paso por cuatro clases de juegos, a saber, los de competencia (*agon*), azar (*alea*), simulacro (*mimicry*) y vértigo (*ilinx*), no hace falta ser evolucionista para darse cuenta de que la simple niñería de jalarle la cola a un perro prefigura ya todas esas clases y de que, en el otro extremo, la destreza del jugador de yoyo, trompo o balero resulta de la suma de todas ellas. El *ludus* se presta en efecto al entrenamiento, a la obtención de nuevas habilidades y al hallazgo de nuevas respuestas pero, desde que los problemas a los que se enfrenta son de orden convencional, que el jugador no experimente un “sentimiento explícito de emulación o de rivalidad” (1986: 69) en absoluto significa que la emulación y la rivalidad no hayan estado presentes en el proceso que condujo a la nueva habilidad y al nuevo hallazgo y que, es más, no lo estén en el ejercicio del juego.

<sup>13</sup> La misma ceguera que, por lo demás, le impide apreciar la representación de una guerra en todo partido de tenis o de fútbol (v. 56-57).

yo en la Ciudad de México sabrán de qué hablo) se presenta el terremoto y entonces sí: caos, arrebatos, confusión. Ya podrán darse cuenta quienes, al margen de la convención, atribuyen un carácter normativo al terror y la compasión catárticos de que habla Aristóteles a propósito de la tragedia, de la escasa utilidad inmediata que entraña todo simulacro<sup>14</sup>. Antes que en presionar al público para que actúe de un modo u otro al volver a la realidad, la verdadera utilidad del simulacro consiste más bien en vengarlo “a poco costo de mil presiones y prohibiciones que la moral le impone en la realidad” (Caillois 1986: 143), donde el ejemplo sobra desde que todo simulacro es un espectáculo, aunque solamente lo vean, así en el teatro, quienes participan en él.

Ya desde tiempos de la teatología alemana se viene proponiendo una oportuna distinción entre el texto literario y su representación escénica (Fischer-Lichte 2015), tendencia que en las últimas décadas ha cobrado matices de franca oposición por lo que hace a los valores de uno y otra. La ya no tan nueva discusión entre quienes defienden la preminencia del texto dramático y aquellos que encumbran la puesta en escena se ancla a un malentendido, común a ambas partes, que afecta el vínculo entre el texto y el espectáculo y asimismo el que media entre la escena y el drama. De un lado se piensa que, en la historia, el texto antecede al espectáculo, lo que supone imaginarse a Esquilo sentado en un primer momento frente a una hoja de papel y más tarde de pie frente a su auditorio, mientras que, del otro, y aquí sí no alcanzo a comprender el motivo, se cree que el drama se halla en el texto y que la escena es materia del espectáculo. Ya García Barrientos ha hecho hincapié en lo, si insólito, plausible que resulta concebir el texto como transcripción del espectáculo teatral (2017: 43). Por cuanto al segundo equívoco, el español lo solventa distinguiendo a su vez tres instancias discursivas: obra dramática, texto dramático y texto espectacular. La estrategia, que también, grosso modo, aparece en De Toro (1987: 67-107), se remonta, entre algunos otros, a los postulados de Jansen (1968), atento a la distinción entre obra dramática y texto dramático, y de Alter (1981), para quien la teatralidad resulta del ensamblaje de signos verbales y signos espectaculares (traduzco así *stage signs* para evitar las confusiones que acarrearía *signos escénicos*), con la salvedad de que, a diferencia de sus colegas, el francés observa en el vínculo una problemática que tiende no ya a la traducción, como en la danza o la música, sino a la confrontación y, en casos extremos, a la dislocación subversiva<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Estoy seguro de que si la emergencia de los certámenes teatrales hubiera reducido los índices de criminalidad o de disidencia en la Grecia de Pericles, el mismo Platón no hubiese dudado en reservarles un lugar de privilegio en su república de las leyes. Creo que detrás de la diatriba de Augusto Boal (2009: 113-164), a quien debemos la expresión *sistema coercitivo aristotélico* tan de moda hoy en día, se esconde más bien un reproche al estagirita por no haber hecho un llamado al teatro participativo que el propio Boal vendría a inventar más de dos milenios más tarde y en el que, si el comodín cambia en efecto la convención espacial, en términos generales se conserva la estructura del drama: la causa oculta de un conflicto comunitario que, esta vez con la participación directa del público, debe ser descubierta mediante un proceso de reconocimiento, de anagnórisis, para propiciar una peripécia liberadora.

<sup>15</sup> También Ubersfeld (1989) plantea una división tajante entre texto y representación, aunque, desde que parte, una vez más, de una concepción paradójica del teatro, no alcanza a precisar el motivo subyacente a la transformación de uno en otra.

Esta duplicidad referencial en la que los signos verbales se refieren a sujetos y objetos por fuera del texto y los signos espectaculares se refieren a los signos verbales opera, según él, por medio de una instancia virtual de representación (*virtual performance*) que modula la mecánica de transformación y que aquéllos llamarán texto dramático.

Me queda, no obstante, claro que, ahí donde a todos ellos les permite diseñar una serie de fórmulas y esquemas lógicos muy sugerentes, la terminología de la semiótica acarrea el riesgo de parecer demasiado centrípeta, como si la cosa se redujera a una colección de competencias textuales<sup>16</sup>. A ello se agrega el hecho de que, con la emergencia hacia finales del diecinueve del director de escena, aparece una nueva instancia de enunciación que enrarece el análisis. Por mi parte, estoy convencido de que la terna conformada por personaje, actor y público alcanza y sobra para despejar las desavenencias terminológicas y, de mucha mayor importancia, para identificar clara y oportunamente las distintas entidades de enunciación que convergen en el espacio escénico más elemental. ¿De qué espacio hablo? De ese en el que unos fingén que creen en lo que otros fingén que hacen<sup>17</sup>. Del espacio del simulacro, vaya.

Según puede deducirse, he venido hablando de un espacio tanto físico como mental —el propio Alexander elimina la frontera entre uno y otro (1995: 36)— en el entendido de que, antes que a la topología del universo, el espacio se refiere a una forma de conocer y, más todavía, y en ello sí cabe coincidir con Kant, se refiere a la forma del conocimiento (2002: 67 ss.) En esta línea de ideas, y al margen de sus diversas configuraciones espaciales, Cruciani caracteriza el teatro a la italiana como una forma cultural de la modernidad y, citando a Banu cuando lo define como unidad morfológica (1990: 69), él mismo agrega: “El espacio del teatro a la italiana es absoluto, autosignificante: el acontecimiento, el espectáculo, se le añade y se le integra, pero es episódico respecto al teatro, que de por sí tiene sentido, funciones y organización” (Cruciani 1994: 27). Esta preexpresividad “autosignificante” del modelo italiano se extiende, resta aclarar, a la teatralidad misma en tanto que forma cultural de occidente y, me atrevo a aventurar, en tanto que forma cultural a secas. Se trata, claro, de una forma compleja cuyas variaciones de intensidad responden a que, como bien ha señalado Dubatti (2011: 45 ss.), se compone cuando menos de tres fases: una fase convivial que comprende la relación del público con el actor, una fase poética que ataé al vínculo entre el actor y el personaje y, finalmente aunque no por último, una fase expectatorial referente al nexo entre el personaje y el público, todas ellas en un bucle informático que se continúa mientras dura la representación.

<sup>16</sup> La propia Fischer-Lichte, quien viene reflexionado sobre el tema desde su *Semiótica* de 1983 (1999), en fechas más recientes ha caído víctima de dicho riesgo, al grado de separar por completo el aspecto semiótico de la teatralidad de su componente performativo, amparada en una concepción errónea de este último que excluye significados y referencias (2008), como si el mismo Austin no se hubiera encargado de aclarar que, más allá de que se la encuentra en todo acto significativo, la performatividad, lo que de inicio se tradujo como *realizatividad*, constituye una parte de la significación de “las expresiones lingüísticas que se disfrazan” (1982: 44).

<sup>17</sup> Señala Eco a propósito que el teatral “es un signo ficticio no porque sea un signo fingido o un signo que comunica cosas que no existen [...] sino porque finge no ser un signo” (1989: 130).

## OBRAS CITADAS

- Alexander, F. Matthias. 1995. *El uso de sí mismo*. Trad. Matías Mulet. Barcelona: Urano.
- Alter, Jean. 1981. "From Text to Performance: Semiotics of Theatricality". *Poetics Today* 2.3: 113-139.
- Aristóteles. 1985. *Ética nicomáquea; Ética eudemia*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_. 1974. *Poética*. Ed. tril. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Austin, John L. 1982. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi. Barcelona: Paidós.
- Banu, Georges. 1990. *Il rosso e oro: Una poetica della sala all'italiana*. Milano: Rizzoli.
- Barba, Eugenio, y Nicola Savarese. 1991. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Trad. Richard Fowler. New York: Routledge.
- Beristáin, Helena. 1997 (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Berrendonner, Alain. 1987. *Elementos de pragmática lingüística*. Trad. Margarita Mizraji. Buenos Aires: Gedisa.
- Boal, Augusto. 2009. *Teatro del oprimido*. Trad. Graciela Schmilchuk. Barcelona: Alba.
- Brook, Peter. 1996 (1968). *The Empty Space*. New York: Touchstone.
- Caillois, Roger. 1986. *Los juegos y los hombres: Las máscaras y el vértigo*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campesino, Juan. 2024. *Principios de nanoteatraliudad: La ironía y la antropología modular*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Cardona, Patricia. 1989. "Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral". *Tramoya* 21: 26-29.
- Chomsky, Noam. 1971. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Trad. C. Otero. Madrid: Aguilar.
- Cicerón, Marco Tulio. 2002. *Sobre el orador*. Trad. José Javier Iso. Madrid: Gredos.
- Creusere, Malena. 1999. "Theories of Adults' Understanding and Use of Irony and Sarcasm: Applications to and Evidence from Research with Children". *Developmental Review. Perspectives in Behavior and Cognition* 19.2: 213-262.
- Cruciani, Fabrizio. 2013 [1994]. *Arquitectura teatral*. Trad. Margherita Pavia. México: Esceñología.
- Culler, Jonathan. 1978. *La poética estructuralista: El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama.
- De Toro, Fernando. 2014 [1987]. *Semiotica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. México: Paso de Gato.
- Dewey, John. 1940. *Education Today*. Ed. Joseph Ratner. New York: Putnam.
- Diderot, Denis. 1989. *La paradoja del comediante*. Trad. Ricardo Baeza. México: Premiá.
- Dubatti, Jorge. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Ducrot, Oswald. 1984. *El decir y lo dicho*. Trad. Sara Vassallo. Buenos Aires: Hachette.
- Eco, Umberto. 1989. "El signo teatral". Trad. Christine Shantz y José Leandro Urbina. *Semiosis* 19: 129-137.

- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González y David Martínez. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_\_. 2008. "Sense and Sensation: Exploring the Interplay Between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22.2: 69-82.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Semiotica del teatro*. Trad. Elisa Briega. Madrid: Arco Libros.
- \_\_\_\_\_. 2015. "La teatrolología como ciencia del hecho escénico". Trad. Martha Toriz y Steffen Hess. *Investigación Teatral* 4.7/8: 8-32.
- García Barrientos, José-Luis. 2017. *Principios de dramatología: Drama y tiempo*. México: Paso de Gato.
- Grice, Paul. 1975. "Logic and Conversation". En P. Cole y J. L. Morgan, Eds., *Syntax and Semantics 3. Speech Acts*. New York: Academic Press. 41-59.
- Grotowski, Jerzy. 1970. *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. México: Siglo xxi.
- Hillis, Daniel. 2000. *Mágia en la piedra: Las sencillas ideas que hacen funcionar a los computadores*. Trad. Fernando Velasco. Madrid: Debate.
- Huizinga, Johan. 2000 [1972]. *Homo ludens*. Traducido por Eugenio Ímaz. Madrid: Alianza.
- Jakobson, Roman. 1986 [1985]. *Ensayos de lingüística general*. Trad. Joseph Pujol y Jem Cabanes. México: Artemisa.
- Jameson, Fredric. 2013. *Brecht y el método*. Trad Teresa Arijón. Buenos Aires: Manantial.
- Jansen, Steen. 1968. "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique". *Langages* 12: 71-93.
- Kant, Immanuel. 2006 [2002]. *Critica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. Madrid: Taurus.
- Keenan, Thomas, y Kathleen Quigley. 1999. "Do Young Children Use Echoic Information in their Comprehension of Sarcastic Speech? A Test of Echoic Theory". *British Journal of Developmental Psychology* 17: 83-96.
- Leech, Geoffrey. 1983. *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Lotman, Yuri. 2000. "Semiótica de la escena". Trad. Desiderio Navarro y Rinaldo Acosta. En D. Navarro, Ed., *La semiósfera*, Vol. 3. Madrid y Valencia: Cátedra/Universitat de València. 57-84.
- Meyerhold, Vsévolod. 1992. *Textos teóricos*. Trad. José Fernández *et al.* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Mounin, Georges. 1972. *Introducción a la semiología*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama.
- Muecke, Douglas C. 1969. *The Compass of Irony*. London: Methuen.
- Nietzsche, Friedrich. 1990. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Tecnos.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial.
- Schiller, Friedrich. 1990. *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos.
- Searle, John. 1979. *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sedgewick, Garnett. 1948. *Of Irony, Especially in Drama*. Toronto: Toronto University Press.
- Segre, Cesare. 1984. *Teatro e romanzo: Due tipi di comunicazione letteraria*. Turin: Einaudi.
- Sierra, Sergio. 2011. “*Motions*, una práctica grotowskiana que altera el equilibrio del actor”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 5: 32-47.
- Sperber, Dan, y Deirdre Wilson. 1978. “Les ironies comme mentions”. *Poétique* 36: 399-412.
- \_\_\_\_\_. 1981. “Irony and the Use-Mention Distinction”. En P. Cole, Ed., *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press. 295-317.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Relevance: Communication & Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Stanislavski, Constantin. 1953. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto de Cervantes. México: Constancia.
- Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiotica teatral*. Trad. Francisco Torres. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.

